

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Кафедра теорії та історії мистецтва

КВАЛІФІКАЦІЙНА БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА

на тему: **Самоідентифікація в автопортретах віденських
художників початку ХХ ст.: Егона Шіле, Оскара
Кокошки, Ріхарда Герстля та Макса Оппенгеймера**

Виконала: здобувачка ІV курсу І освітнього
рівня, групи мист/бак-22, денної форми навчання
спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
освітньо-професійної програми
«Мистецтвознавство. Теорія та історія
мистецтва»
БАСС МІЛА

Науковий керівник: доктор філософії (PhD),
старший викладач
ПІТЕНІНА ВАЛЕРІЯ ЄВГЕНІЇВНА

Рецензент: доктор мистецтвознавства,
професор
СЕЛІВАЧОВ МИХАЙЛО РОМАНОВИЧ

Київ — 2026

АНОТАЦІЯ

Басс М. Самоідентифікація в автопортретах віденських художників початку XX ст.: Егона Шіле, Оскара Кокошки, Ріхарда Герстля та Макса Оппенгеймера. – Рукопис.

Кваліфікаційна бакалаврська робота за ОПП «Мистецтвознавство. Теорія та історія мистецтва». Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2026.

Метою дослідження є виявлення та аналіз особливостей самоідентифікації в автопортретах віденських художників початку XX століття — Егона Шіле, Оскара Кокошки, Ріхарда Герстля та Макса Оппенгеймера. Проаналізовано історіографію дослідження та сформовано джерельну базу, що охоплює узагальнюючі праці з історії австрійської культури межі XIX-XX століть, монографії та статті, присвячені творчості окремих художників, а також візуальні джерела, що містяться у колекціях музеїв м. Відня та на цифрових цифрових платформах. Розглянуто соціокультурний контекст Відня початку XX століття, зокрема вплив кризи Габсбурзької монархії, антисемітських настроїв та новітніх філософських систем на формування художніх стратегій саморепрезентації. Проаналізовано автопортрети кожного з чотирьох художників в контексті самоідентифікації — виявлено спільні та відмінні риси стратегій чотирьох художників. Визначено, що Е. Шіле виробляє концепцію автопортрета як акту самотворення через дистонічну деформацію тіла, релігійну іконографію та гендерну амбівалентність; досліджено стратегію О. Кокошки, що формується на перетині ніцшеанської та фрейдівської філософії і розкривається через концепцію «реляційного я»; описано процес автопортретних пошуків Р. Герстля від сакралізованого самозображення та класичної формули портрета художника з атрибутами до послідовного самодослідження витіснених аспектів ідентичності; визначено, що стратегія М. Оппенгеймера вирізняється реалізацією самоідентифікації через зображення власного оточення у сакральному контексті.

Наукова новизна полягає у комплексному розгляді на компаративному аналізі автопортретного доробку усіх чотирьох художників крізь єдину призму самоідентифікації у спільному соціокультурному контексті.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості використання матеріалів дослідження у навчальному процесі під час викладання курсів з історії та теорії мистецтва, зокрема тем, присвячених австрійському мистецтву початку XX століття та проблематиці автопортрета

Структура роботи складається зі вступу, трьох розділів і висновків. Список використаних джерел містить 48 позицій. Робота супроводжується ілюстраціями.

Ключові слова: автопортрет, самоідентифікація, саморепрезентація, австрійський експресіонізм, Егон Шіле, Оскар Кокошка, Ріхард Герстль, Макс Оппенгеймер, Відень.

ABSTRACT

Bass M. Self-identification in self-portraits of Viennese artists of the early 20th century: Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Richard Gerstl, and Max Oppenheimer. – Manuscript.

Final qualifying work bachelor's degree for EPP «Art Criticism. Theory and History of Art». National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2026.

The aim of the study is to identify and analyze the characteristics of self-identification in the self-portraits of Viennese artists of the early 20th century — Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Richard Gerstl, and Max Oppenheimer. The historiography of the subject has been analyzed and a source base established, encompassing general works on the history of Austrian culture at the turn of the 19th–20th centuries, monographs and articles devoted to individual artists, as well as visual sources held in the collections of Viennese museums and digital platforms. The socio-cultural context of Vienna in the early 20th century has been examined, particularly the influence of the crisis of the Habsburg Monarchy, antisemitic attitudes, and new philosophical systems on the formation of artistic strategies of self-representation. The self-portraits of each of the four artists have been analyzed in the context of self-identification, and the common and distinctive features of their strategies have been identified. It has been established that Schiele developed a concept of the self-portrait as an act of self-creation through dystonic bodily deformation, religious iconography, and gender ambivalence; Kokoschka's strategy, shaped at the intersection of Nietzschean and Freudian philosophy and articulated through the concept of the "relational self", has been examined; Gerstl's trajectory has been traced from sacralized self-representation and the classical formula of the artist's portrait with attributes of craft toward a consistent self-investigation of repressed aspects of identity; and Oppenheimer's strategy, distinguished by the realization of self-identification through the depiction of his own social circle in a sacred context, has been defined.

The scientific novelty lies in the comprehensive consideration of the comparative analysis of the self-portrait work of all four artists through a single prism of self-identification in a common socio-cultural context.

The practical significance of the results lies in the possibility of using the research materials in the educational process when teaching courses in the history and theory of art, particularly topics related to Austrian art of the early 20th century and the problematics of the self-portrait.

The work consists of an introduction, three chapters, and conclusions. The list of references contains 48 entries. The work is accompanied by illustrations.

Key words: self-portrait, self-identification, self-representation, Viennese modernism, Austrian Expressionism, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Richard Gerstl, Max Oppenheimer, Vienna.

ЗМІСТ

ВСТУП	8
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ І ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ	11
1.1 Історіографія	11
1.2 Джерельна база	26
<i>Висновки до розділу 1</i>	29
РОЗДІЛ 2. ВІДЕНЬ НА РУБЕЖІ СТОЛІТЬ	31
2. 1 Соціально-історичний та політичний контекст	31
2. 2 Інтелектуально-філософський контекст	35
2. 3 Мистецьке середовище м. Відня	38
2. 4 Місце автопортрета в мистецтві м. Відня на рубежі століть	41
<i>Висновки до розділу 2</i>	46
РОЗДІЛ 3. СТРАТЕГІЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ В АВТОПОРТРЕТАХ ХУДОЖНИКІВ	48
3.1. Егон Шіле: конструювання ідентичності через деформацію тіла, гендерну амбівалентність та подвійний автопортрет	48
3.2. Оскар Кокошка: самоідентифікація у контексті психоаналітичної філософії, релігійної іконографії та концепції «реляційного я»	60
3.3. Ріхард Герстль: від сакралізованого автопортрету до самодослідження витіснених аспектів ідентичності	69
3.4 Макс Оппенгеймер: самоідентифікація через наративне ототожнення з біблійним героєм	77
<i>Висновки до розділу 3</i>	85
ВИСНОВКИ	90
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	94
ДОДАТКИ	98
Додаток А. Ілюстрації	98
Анотований список ілюстрацій	98
Ілюстрації	101

ВСТУП

Актуальність теми визначається тим, що попри значний масив досліджень, присвячених представникам австрійського експресіонізму, тема самоідентифікації в автопортреті залишається опрацьованою фрагментарно. Окремої уваги потребує постать Макса Оппенгеймера, чия творчість тривалий час маргіналізувалась через антисемітський тиск та звинувачення у плагіаті, через що тема самоідентифікації в автопортретах Макса Оппенгеймера досі не ставала об'єктом окремого, цілісного мистецтвознавчого дослідження. Наявні зарубіжні монографії розглядають його автопортретний доробок лише фрагментарно, у загальному контексті біографії та еволюції живописної системи майстра.

Мета дослідження полягає у виявленні та аналізі особливостей художньої самоідентифікації в автопортретах віденських художників початку XX століття — Егона Шіле, Оскара Кокошки, Ріхарда Герстля та Макса Оппенгеймера шляхом комплексного мистецтвознавчого аналізу їхніх творів у соціокультурному контексті м. Відня зазначеного періоду.

Поставлена мета вимагає виконання відповідних **завдань**:

- проаналізувати джерельну базу і сформулювати методи дослідження;
- проаналізувати соціокультурний та інтелектуальний контекст Відня початку XX століття, що вплинув на формування художніх стратегій самопредставлення;
- проаналізувати автопортрети Егона Шіле, Оскара Кокошки, Ріхарда Герстля та Макса Оппенгеймера в контексті самоідентифікації;
- виявити спільні та відмінні риси у трактуванні образу «Я» в автопортретах зазначених художників.

Об'єктом дослідження є творчість Егона Шіле, Оскара Кокошки, Ріхарда Герстля та Макса Оппенгеймера як представників австрійського експресіонізму початку XX ст.

Предметом дослідження є автопортрети Егона Шіле, Оскара Кокошки,

Ріхарда Герстля та Макса Оппенгеймера 1902—1924 років.

Методологія дослідження. Методологічну основу роботи становить комплексний підхід, реалізований за допомогою таких методів: історико-культурний та контекстуальний для аналізу соціокультурного та інтелектуального тла Відня початку XX століття; біографічний та хронологічний для висвітлення життєвого і творчого шляху митців; формально-стилістичний для аналізу художньої манери живописних творів; іконографічний для дослідження символічних підтекстів у зображенні образу «Я»; компаративний дав змогу встановити спільні та відмінні риси художніх стратегій саморепрезентації та самоідентифікації чотирьох майстрів.

Наукова новизна отриманих результатів. Поглиблено аналіз автопортретного доробку Макса Оппенгеймера як самостійного об'єкта мистецтвознавчого дослідження в контексті самоідентифікації. Здійснено комплексний розгляд та компаративний аналіз автопортретного доробку Е. Шіле, О. Кокошки, Р. Герстля та М. Оппенгеймера крізь єдину призму самоідентифікації у спільному соціокультурному контексті. Набула подальшого розвитку інтерпретація автопортретів Е. Шіле в контексті гендерної амбівалентності та подвійних автопортретів як діалогу між різними іпостасями «Я», концепція «реляційного я» у творчості О. Кокошки, а також інтерпретація пізнього автопортретного доробку Р. Герстля як свідомого самодослідження витіснених аспектів ідентичності.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості використання матеріалів і висновків дослідження у навчальному процесі під час викладання курсів з історії та теорії мистецтва, зокрема тем, присвячених австрійському експресіонізму та проблематиці автопортрета в мистецтві початку XX століття. Матеріали дослідження також можуть бути корисними для подальших наукових розвідок у галузі мистецтвознавства та культурології, пов'язаних із проблемами самоідентифікації та художньої саморепрезентації, а також при підготовці концепцій виставкових проєктів, написанні експлікацій та каталогів.

Апробація теми. Основні положення дослідження було апробовано на науково-практичній конференції «Сучасні художні практики: традиції, новації, перспективи» (23 квітня 2026 р., м. Київ). Матеріали апробації містяться у Додатку Б.

Структура роботи складається зі вступу, трьох розділів і висновків. Обсяг основного тексту складає 82 сторінки. Список використаних джерел містить 48 позицій. Робота супроводжується ілюстраціями. Робота виконана самостійно та не містить плагіату.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ І ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

1. 1 Історіографія

Дослідження австрійського мистецтва початку ХХ століття набуло активності у другій половині ХХ століття, коли в мистецтвознавстві сформувався стійкий інтерес до переосмислення культурного середовища м. Відня *fin de siècle* та раннього експресіонізму. У 1970—1980-х роках дослідники почали систематично окреслювати коло митців, пов'язаних із цими процесами, а також уточнювати хронологічні та стилістичні межі австрійського експресіонізму.

Дослідження проблеми самоідентифікації в автопортретах віденських художників початку ХХ століття неможливе без звернення до ширшого соціокультурного контексту епохи. Для занурення в контекст були опрацьовані численні праці істориків та теоретиків мистецтва.

Однією з таких робіт є монографія Максиміліана Кайзера (Maximilian Kaiser) «Wiener Ansichten zur Kunst der Avantgarde. Geschichte, Netzwerk und Diskurs der Kunstkritik zu Beginn des 20. Jahrhunderts» [26], присвячена історії художньої критики у м. Відні початку ХХ століття. Автор аналізує складну мережу взаємозв'язків між художниками, критиками та інституціями, що впливали на формування мистецтва в Австро-Угорській імперії на початку ХХ століття. Особливу цінність праця має завдяки висвітленню ролі мистецької критики як соціального й політичного індикатора культурних трансформацій. Робота М. Кайзера дозволяє глибше зрозуміти загальний інтелектуальний та інституційний контекст, у якому формувалась рецепція творчості художників, зокрема реакції на їхні виставки у віденській пресі. В тому числі в книзі неодноразово цитується щоденник австрійського мистецтвознавця Артура Росслера (Arthur Roessler), товарища та покровителя Егона Шіле (Egon Schiele) та Макса Оппенгеймера (Max Oppenheimer).

Важливою для дослідження є робота Дебори Коен (Deborah Coen) «Vienna in the age of uncertainty: Science, Liberalism & Private life» [13], яка розповідає

про особливості політичного, суспільного, приватного та педагогічного життя тогочасного м. Відня крізь призму заможної родини Ексенерів (Exner). Книга детально розповідає про тогочасну систему художньої освіти, яка застосовувалась в тому числі й у Віденській академії мистецтв, в якій навчалися Егон Шіле та Ріхард Герстль.

Важливим джерелом для дослідження віденського мистецького середовища є збірник праць критика Адальберта Франца Зелігмана (Adalbert Franz Seligmann) [41], написаних протягом 1918—1933 років. В текстах аналізується становлення та розвиток експресіонізму. Особливу цінність джерела визначає позиція автора як безпосереднього свідка подій, що дає широке розуміння контексту культурного середовища м. Відня на початку ХХ століття. Попри яскраву виражену прихильність до традиційних засад мистецтва, праці А. Зелігмана є важливими для окреслення епохи становлення модернізму, оскільки відображають критику новітніх художніх практик. У текстах розглядаються ключові мистецькі явища та інституції (зокрема діяльність Сецесіону та інших об'єднань), простежується трансформація художніх орієнтирів від натуралізму до абстрактних пошуків, а також розглядається питання занепаду експресіонізму. Окрему увагу приділено ролі художньої критики у формуванні канону та впливу на утвердження нових стилів в мистецтві.

Дослідження «Vienna 1900: Art, Life and culture» [8] за редакцією Крістіана Брандштетера (Christian Brandstätter) присвячене культурному середовищу Відня на межі ХІХ—ХХ століть і охоплює широкий спектр мистецьких практик, зокрема образотворче мистецтво, архітектуру, дизайн, театр та музику. Окрім аналізу художніх явищ, у виданні розглядається соціально-інтелектуальний контекст епохи, включно з особливостями віденського суспільства, політичними настроями та філософськими ідеями того часу. Окремі розділи книги присвячено Е. Шіле, О. Кокошці (Oskar Kokoschka) та Р. Герстлю (Richard Gerstl).

Важливим дослідженням наведеної епохи є книга «Vienna 1900» [35] за

редакцією Рейнера Мецгера (Rainer Metzger). У ній культура Відня на межі XIX—XX століть розглядається як складний простір взаємодії мистецтва, інтелектуального життя та соціальних змін. Автори аналізують внутрішні кризові настрої епохи, що проявлялися у мистецтві. У виданні представлена творчість розглянутих в дипломній роботі художників, зокрема в контексті проблеми індивідуальної ідентичності та самовираження. Особливу увагу приділено тому, як під впливом ідей провідних філософів та мистецтвознавців того часу змінювалося розуміння художником власної ролі та образу «Я», що знайшло відображення у численних автопортретах митців початку XX століття.

Корисною для ознайомлення є стаття М. Рамплі (M. Rampley) «Myths of Modernism: Austrian Art after 1918» [39], яка охоплює період після 1918 року. Цей рік вважається знаковим для австрійського суспільства, оскільки тоді померли Е. Шіле та Г. Клімт. У статті також розглядаються художники, які продовжували творити після 1918 року, зокрема М. Оппенгеймер та О. Кокошка, що дозволяє зрозуміти художні тенденції того часу та їхній зв'язок із політичним контекстом.

Змістовним супроводжуючим каталогом є праця Кірка Варнеду (Kirk Varnedoe) «Vienna 1900: Art, Architecture & Design» [45], створена для виставки «Traum und Wirklichkeit: Wien 1870-1930», яка була представлена в віденському Künstlerhaus в 1985 році. Як раз в період написання книги музеї та галереї почали активно переосмислювати австрійський експресіонізм. Каталог охоплює австрійське мистецтво, що було створено в зазначені роки, включаючи архітектуру, дизайн та образотворче мистецтво, зачіпаючи творчість представлених у дипломній роботі художників. Крім цього, праця дає ґрунтовний історичний контекст епохи, зокрема детальний опис нестабільної політичної ситуації.

Значущим для дослідження епохи є цифрова версія виставки «Hidden modernism: fascination with the occult around 1900» [32], яка проходила у віденському Музеї Леопольда з вересня 2025 по січень 2026 року. Виставка висвітлює широке коло рухів кінця XIX—початку XX століття: теософію,

спіритизм, реформу життя та окультні практики. Простежується процес формування художньої мови митців під впливом окультних та езотеричних вчень. Варто зазначити, що серед експонованих творів фігурує «Автопортрет напівоголеним» («Selbstbildnis als Halbakt») (іл. 3.16) Р. Герстля, який вважається одним з центральних полотен у творчості художника.

Ближче до ХХІ століття простежується тенденція не тільки глибше занурюватися в контекст десятиліть, але й фокусувати увагу на окремих групах мешканців та на контексті, у якому вони існували. Таким чином, з'явилося кілька праць про життя тогочасних австрійських євреїв, що є чудовим ґрунтом для теми дослідження саморепрезентації, оскільки художники Ріхард Герстль та Макс Оппенгеймер були євреями.

Однією з подібних праць є колективна книга авторок М. Брендю-Фаллер (M. Brandow-Faller) та Л. Моровіц (L. Morowitz) «Erasures and Eradications in Modern Viennese Art, Architecture and Design» [7]. Робота фокусується на явищі витіснення єврейських мистецьких діячів, дослідженні проблем гендерної, расової, сексуальної ідентичності та політичної приналежності. Також окремо розглядаються художні об'єднання та знакові постаті, включаючи євреїв Р. Герстля та М. Оппенгеймера. Робота охоплює часові межі, починаючи від кінця ХІХ ст. до сьогодення.

Важливу групу джерел становлять первинні філософські та наукові праці мислителів, чиї ідеї безпосередньо визначили інтелектуальний контекст епохи. До них належать роботи Е. Маха (E. Mach) — «Die Analyse der Empfindungen» (1886) [33] та «Erkenntnis und Irrtum» (1905) [34], у яких розроблено емпіріокритичну теорію сприйняття і поставлено під сумнів єдність «Я»; праці З. Фрейда (S. Freud) — «Studien über Hysterie» (1895) [20], «Die Traumdeutung» (1900) [21], «Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie» (1905) [22] та «Jenseits des Lustprinzips» (1920) [23], що заклали основи психоаналітичної теорії; «Geschlecht und Charakter» (1903) [46] О. Вейнінгера (O. Weininger), яка відобразила кризу ідентичності та антисемітські настрої епохи; а також «Tractatus Logico-Philosophicus» (1921) [47] Л. Вітгенштайна (L. Wittgenstein),

що окреслив межі між висловлюваним і тим, що може лише показуватися. Ці тексти залучені до дослідження як джерела для реконструкції філософського середовища, у якому формувалася художня практика розглянутих митців.

Окрему групу становлять дослідження, присвячені безпосередньо автопортрету, які є важливими для даної роботи, оскільки дозволяють окреслити місце цього явища у контексті віденського експресіонізму, а також простежити його витоки та причини виникнення.

Таким чином значущим джерелом у контексті даної проблематики є праця доктора філософії Кетрін Сімпсон (Kathryn Simpson) «Making Monsters: Ugliness, Hatred, and Self-Representation in Viennese Modernity» [42]. Робота пропонує погляд на тему засобів виразності різних представників віденського модернізму, наголошуючи на прийомах надмірного спотворення візуальних та аудіальних форм, аналізує ефект ненависті та роль саморепрезентації митців. Окремий розділ присвячено передумовам виникнення зацікавленості до теми саморепрезентації, а також проаналізовано популярні філософські ідеї.

Корисним джерелом для дослідження даної проблематики є стаття Саманти. Л. Сміт (Samantha L. Smith) «Blinding the Viewer — Rembrandt's 1628 Self-Portrait» [43], присвячена автопортрету Рембрандта 1628 року. Авторка розглядає, яким чином навмисна відсутність чітких рис обличчя і домінування тіні перетворюють цей автопортрет на дослідження самого процесу сприйняття, залучаючи до аналізу концепції Жака Дерріди та теорію зору Джеймса Елкінса. Для теми дипломної роботи стаття є корисною передусім у методологічному плані, оскільки запропонований С. Сміт підхід, тобто розгляд автопортрету не як репрезентації зовнішності, а як простору між баченням і не-баченням, між фізичним і внутрішнім дозволяє глибше осмислити психологічну проблематику автопортретів віденських експресіоністів початку XX століття.

Стаття К. Сернуші «The Self-Portraits of Gustave Courbet» [11], присвячена аналізу автопортретного доробку Г. Курбе крізь призму соціальної психології та теорії самопрезентації. Автор розглядає автопортрети художника не як щире відображення внутрішнього світу, а як свідомо сконструйовані образи,

спрямовані на формування публічного іміджу та утвердження власної ідентичності в мистецькому середовищі. Стаття є важливою для дослідження витоків автопортретного жанру, тому що вона дозволяє простежити як у середині XIX ст. автопортрет став полем свідомої роботи з власним образом і самовизначенням митця.

За понад ніж сто років після смерті австрійського майстра Егона Шіле було створено багато праць, що розповідають про його становлення в творчому просторі Відня перших десятиліть XX сторіччя. Це сталося попри критику, з якою публіка та австрійський уряд зустріли роботи митця під час його перших виставок та попри репресії, що здійснив нацистський уряд проти, так званого, дегенеративного мистецтва, в період аншлюсу. Це пов'язано з провокативними та еротичними рисами, що притаманні творчому доробку митця. Не дивлячись на ці фактори, творчий спадок художника та пам'ять про нього залишається важливою складовою розвитку австрійської мистецької сцени. Починаючи від становлення митця в 1910-х роках і по сьогоднішній день, багато мистецтвознавців приділяли увагу його творчості, присвячуючи цьому свої дослідження. У контексті попередніх досліджень авторки варто зазначити курсову роботу «Життя та творчість Егона Шіле» (2025) [1], в якій було розглянуто біографію художника та основні етапи його творчого шляху, а також окремо досліджено питання саморепрезентації в його автопортретах. Окремі положення цієї роботи знайшли подальший розвиток у даному дослідженні.

Алессандра Коміні (Alessandra Comini) — американська історикиня мистецтв, яка зробила великий внесок в дослідження феномену віденського експресіонізму. Праці дослідниці переважно зосереджуються на постаті Егона Шіле. Її робота «Egon Schiele's portraits» [14] заглиблює читача в особливості техніки, художніх прийомів та психологізму портретів Е. Шіле. А. Коміні також є авторкою праці «Egon Schiele in prison» [15], що розповідає про дні, коли художника заарештували за, начебто, зображення матеріалів порнографічного характеру. При створенні цих праць, авторка брала інтерв'ю в рідних сестер художника, що безпосередньо допомагає познайомитись з митцем ще ближче.

Одним з відомих сучасних дослідників австрійського мистецтва початку ХХ століття є директор музею Леопольда Тобіас Г. Наттер (Tobias G. Natter). Він є автором багатьох праць про найяскравіших представників течії — Г. Клімта, О. Кокошку та Е. Шіле. В своїй книзі «Egon Schiele: The paintings» [37] автор надає детальний опис його біографії, основних робіт та тенденцій. Насамперед, книга являє собою колективну працю сучасних дослідників творчості Е. Шіле, а саме К. Байера (Christian Bauer), Є. Перени (Helena Perena), Д. Лойд (Jill Loyd), Д. Блекшоу (Gemma Blackshaw) та Д. Леопольда (D. Leopold). Кожен з дослідників описує конкретний період творчості Е. Шіле, висвітлюючи основні моменти розвитку його художнього почерку. Також книга є збірником змістовних праць про майстра, що охоплюють не тільки художні, але й психологічні, естетичні, філософські та культурні аспекти його мистецтва. В багатьох моментах книга цитує листи, написані Е. Шіле власноруч — це допомагає поглибити джерельну базу дослідження і зануритись в контекст життя та самосприйняття майстра.

Серед ґрунтовних сучасних досліджень, що зосереджується на еротичному вимірі творчості митця, варто викоремити працю Клауса Альбрехта Шредера (Klaus Albrecht Schröder) «Egon Schiele: Eros und Leidenschaft» [40]. Ця монографія цікава тим, що поєднує мистецтвознавчий аналіз з культурно-історичним підходом, демонструючи, наскільки глибоко еротизм був інтегрований у художній жест митця. Автор аналізує не лише зображення жіночої оголеної натури, а й акцентує на внутрішній напрузі самопортретів художника, у яких тіло постає фрагментованим, експресивним і водночас позбавленим декоративності. К. Шредер розглядає еротику як ключ до розуміння глибинного психічного стану художника - в першу чергу не як ілюстрацію бажання, а як спосіб візуального осмислення екзистенційної самотності та нестабільності ідентичності.

Важливим доповненням до сучасної історіографії творчості Е. Шіле є монографія Райнхарда Штайнера (Reinhard Steiner) — «Egon Schiele, 1890—1918: The Midnight Soul of the Artist» [44]. У цій праці автор фокусується

на глибинному психологічному вимірі мистецтва Е. Шіле, пропонуючи інтерпретацію художника як постаті, зануреної у власну «потойбічну» або нічну душу — образ, що постає з його автопортретів, ескізів і композицій із символічною тілесністю. Дослідник приділяє значну увагу екзистенційній тематиці самотності, смерті та сексуальності, розглядаючи автопортрет як засіб художньої рефлексії та інструмент візуального аналізу внутрішнього світу людини. Особливий інтерес викликає думка про те, що тіло у Е. Шіле перетворюється на екранізовану душу, в якій зовнішня викривленість є прямим відображенням розлому між індивідуумом і світом, між бажанням і виною, між життям і смертю. Таким чином, книга Р. Штайнера суттєво збагачує розуміння постаті Е. Шіле як митця, для якого зображення себе є водночас актом сповіді, викриття та самотворення.

У другій половині ХХ сторіччя почали з'являтися і більш специфічні дослідження його мистецтва, що переважно концентруються на психологізмі образів Егона Шіле. Серед подібних робіт варто відмітити статтю Джеральда Н. Ізенберга (Gerald N. Izenberg) «Egon Schiele: Expressionist Art and Masculine Crisis» [25], опубліковану в журналі *Psychoanalytic Inquiry*. Не дивлячись на те, що журнал не є мистецько-орієнтованим, автор, як дослідник психології модернізму, пропонує цікаве викладення бачення мистецтва Е. Шіле в контексті відмови від звичного поняття маскулінності. До подібних робіт можна віднести статтю Френка Йоакима Ербути (Frank Joachim Erbguth) «Egon Schiele and Dystonia» [16], опубліковану в журналі *Frontiers of Neurology and Neuroscience*. Автор статті розповідає про дистонічні та істеричні характери поз, в яких Е. Шіле зображав власне тіло, зосереджуючись на тому, яким чином художник прийшов до подібної форми виразності і навіщо її використовував.

Важливим джерелом є стаття Д. Блекшоу «The Pathological Body: Modernist Strategising in Egon Schiele's Self-Portraiture» [6], опублікована в «*Oxford Art Journal*» у 2007 році. Дослідниця розглядає звернення Е. Шіле до іконографії хворого та деформованого тіла не лише як художній прийом, а як свідому стратегію позиціонування себе в мистецькому середовищі. Варто

зазначити, що стаття також згадує біографію та твори інших сучасників Е. Шіле.

Серед робіт, що б зосереджувались на темі саморепрезентації у творчості Егона Шіле, варто відмітити дисертацію Лорі Анни Фелтон (Lori Anne Felton) «Egon Schiele's Double Self Portraiture» [18], що розповідає про особливості подвійних автопортретів Егона Шіле, пропонуючи їхній детальний аналіз в контексті самобачення художника та взаємодії з глядачем. Іншою працею, що б зосереджувалась на темі саморепрезентації художника є стаття за авторством Данієли Кнафо (Danielle Knafo), опублікована в журналі Американської Академії Психоаналітики (Journal of the American Academy of Psychoanalysis) — «Egon Schiele and Frida Kahlo: The Self-Portrait as Mirror» [27]. В статті авторка детально аналізує психоаналітичне значення, терапевтичні функції та роль самоідентичності в багаточисельних автопортретах Егона Шіле та Фріди Кало. За авторством дослідниці також існує інша праця — «Egon Schiele: a self in creation» [28], що зосереджується вже на всіх автопортретах художника і намагається виокремити їхні особливості.

Джерелом, що дозволяє простежити вплив філософських ідей початку XX ст. є робота Карли Кармони Ескалери (Carla Carmona Escalera) «Chairs as Structures in Egon Schiele's Aesthetics. Egon Schiele's Place in Wittgenstein's Vienna» [17] на тему місця Егона Шіле та його мистецтва в Відні періоду життя революційного австрійського філософа Людвіга Вітгенштайна. Авторка розглядає естетику Е. Шіле через призму філософії Л. Вітгенштайна, зокрема зосереджуючись на зображенні стільців в його роботах. Згідно з думкою авторки зображення стільців в творчому доробку Е. Шіле є навмисним композиційним прийомом, що демонструє певні настрої та суперечки, що мали місце в тогочасному просторі віденської інтелігенції. Варто зазначити, що авторка розглядає феномен митця з точки зору філософії, не зосереджуючись на біографії та мистецтвознавчих аспектах його робіт. Дослідження висвітлює мистецтво Е. Шіле в контексті певного культурного фону і концентрується на дослідженні рівня естетики робіт художника. Для того щоб зробити останнє,

авторка визначає естетичний рівень за допомогою філософії Л. Вітгенштайна.

Цифрова виставка «Egon Schiele: Last Years» [31], представлена в Музеї Леопольда (Leopold Museum), є важливим онлайн ресурсом, що висвітлює творчість митця у форматі відкритої музейної колекції. Платформа поєднує репродукції творів із науково-популярними коментарями, біографічними відомостями та кураторськими інтерпретаціями, що дозволяє розглядати її як інструмент ознайомлення з доробком художника, зробленим в останні роки його життя.

Існує чимало досліджень творчості експресіоніста Оскара Кокошки, у яких розглядається його творчість у контексті австрійського мистецького середовища початку XX століття. Попри критичне сприйняття його робіт сучасниками та подальше віднесення їх до «дегенеративного мистецтва» в період націонал-соціалізму, науковий інтерес до постаті митця зберігався. Автопортрети митця, в яких він переосмислює власну ідентичність, так само залишаються важливим об'єктом наукового зацікавлення в контексті аналізу його творчості.

Цінним джерелом для дослідження творчості О. Кокошки є монографія Д. Маєра (D. Meyer) «Doppelbegabung im Expressionismus: Zur Beziehung von Kunst und Literatur bei Oskar Kokoschka und Ludwig Meidner» [36], присвячена взаємозв'язку між мистецтвом двох експресіоністів — О. Кокошки та Л. Майднера (Ludwig Meidner). Праця є особливо цінною тим, що містить аналіз та репродукції творів, які важко знайти у відкритому доступі, що суттєво розширює можливості дослідження автопортретного доробку художника.

Важливою для дослідження постаті художника та, зокрема, його автопортретів є стаття Клода Сернуші (Claude Cernuschi) «Defining Self in Kokoschka's Self-Portraits» [9], у якій запропоновано комплексний підхід до аналізу саморепрезентації митця. Цінність цієї праці полягає у поєднанні мистецтвознавчого та міждисциплінарного підходів, зокрема залученні концепцій соціальної психології для інтерпретації автопортретів. Автор розглядає проблему множинності «Я» у творчості О. Кокошки, аналізує

використання ним різних ролей та масок (зокрема релігійних та міфологічних образів), а також інтерпретує автопортрет як форму перформативної самопрезентації. Окрему увагу приділено співвідношенню між «справжністю» та «штучністю» образу, а також залежності художньої саморепрезентації від соціального контексту. Узагальнюючи, праця дозволяє розглядати автопортрети майстра як свідомо вибудовану стратегію формування художньої ідентичності.

Інша стаття [10] за авторством Клода Кернуші зосереджується на дослідженні зв'язків між психоаналізом З. Фрейда та мистецтвом О. Кокошки. Цей есей є спробою визначити, якою мірою кореляції між психоаналізом і експресіонізмом, запропоновані О. Кокошкою та низкою дослідників після нього, є коректними й обґрунтованими. На момент написання роботи були оприлюднені матеріали з критикою ідей психоаналізу З. Фрейда і в роботі враховані ці зауваження. Автор зазначає, що схожості ідей О. Кокошки та З. Фрейда в тому числі розглянуті з точки зору критиків психолога. Для дипломної роботи стаття є доволі корисною, оскільки окреслює важливість ролі філософії та психоаналізу початку ХХ ст. для тогочасних художників.

Корисною для опрацювання художнього спадку О. Кокошки є стаття [48] Дахлії В. Цайдел (Dahlia W. Zaidel), присвячена нейропсихологічним аспектам його художньої творчості — аналізуються наслідки черепно-мозкової травми, яку О. Кокошка отримав під час бойових дій Першої світової війни в 1915 році. Автор зосереджується на впливі поранення на подальшу художню діяльність митця, розглядаючи питання збереження творчих навичок і індивідуального стилю.

Стаття Роя Форварда (Roy Forward) [19] зосереджується на методі психологічного портрета, над яким працював О. Кокошка. Автор досліджує витоки цього метода, включаючи вплив новітньої філософії на творчість митця, його захоплення етнографічними масками, особисті драми тощо. Крім цього, праця висвітлює складне ставлення художника до політики та його антивоєнну діяльність.

Важливою для дослідження автопортрету митця «Мандрівний лицар»

(1914-1915) є стаття «Hidden Layers of an Expressionist Masterpiece Come to Light at the Guggenheim» [12] за авторством Мін Чен (Min Chen). Стаття присвячена результатам консерваційного дослідження, проведеного Музеєм Гутгенхайма, в ході якого було встановлено наявність прихованих шарів фарби під поверхню полотна. Цей факт свідчить про те, що робота переписувалася в процесі створення, що відкриває можливість простежити процес роботи художника над автопортретом.

Хоча австрійський митець Ріхард Герстль залишив після себе відносно невелику кількість творів, його доробок продовжує викликати чималий інтерес у сучасних дослідників. В багатьом це сталося завдяки мистецтвознавцю Отто Калліру (Otto Kallir), сучаснику розглянутих у дипломній роботі художників, який поквапився зберегти твори художників в гарному стані. Згодом живопис Р. Герстля потрапив до колекції Рудольфа Леопольда (Rudolf Leopold). Окреме місце у дослідженнях займають пейзажі та автопортрети художника, які вирізняються глибоким символізмом і психологізмом.

Корисним джерелом для розгляду постаті Р. Герстля є монографія [29] за авторством Л. Дітхарда (Leopold Diethard), підготовлена у співпраці з музеєм Леопольда у Відні. Автор детально розглядає життєвий і творчий шлях художника, висвітлюючи його навчання в Академії образотворчих мистецтв, стосунки з мистецьким середовищем м. Відня та свідому відмову від естетики Сецесії. Окрему увагу приділено маргіналізації Р. Герстля в тогочасному мистецькому світі, його дружбі з композитором Арнольдом Шенбергом (Arnold Schoenberg) та обставинам, що призвели до трагічного завершення його життя у віці двадцяти п'яти років. Серед усіх задіяних у цьому дослідженні джерел наведена монографія вирізняється найбільш повним охопленням автопортретної спадщини Р. Герстля — як в аналітичному, так і в ілюстративному плані, що робить її ключовим джерелом для вивчення стратегій саморепрезентації художника.

Важливим джерелом для дослідження автопортретної творчості Р. Герстля є стаття британської дослідниці Д. Блекшоу «The Jewish Christ: Problems of

Self-Presentation and Socio-Cultural Assimilation in Richard Gerstl's Self-Portraiture» [5], опублікована у журналі «Oxford Art Journal» у 2006 році. Дослідниця розглядає автопортрети Р. Герстля крізь призму його єврейського походження та антисемітського середовища м. Відня рубежу століть, аргументуючи, що звернення художника до образу Христа було свідомою стратегією соціокультурної асиміляції. Стаття є цінною для цього дослідження передусім завдяки детальному іконографічному аналізу автопортретів.

Корисною для дослідження доробку Р. Герстля є дипломна робота К. Гори (Kamila Gora) 2019 року [24], яка присвячена детальному опису техніки художника. Авторка аналізує 21 картину із зібрань Музею Леопольда та Віденського музею, охоплюючи всі етапи короткого творчого шляху митця. Текст містить ґрунтовний мистецтвознавчий контекст, біографічні відомості та результати сучасних наукових експертиз, зокрема хімічного аналізу пігментів і сполучних речовин. Окрім технологічного опису, джерело документує історію визнання спадщини майстра, який став відомим лише через десятиліття після своєї трагічної загибелі. У розділах детально розглядаються окремі шедеври, включно з його знаменитими автопортретами.

Ситуація з дослідженням постаті Макса Оппенгеймера залишається доволі складною. Це зумовлено низкою чинників, зокрема його єврейським походженням та маргіналізацією в тогочасному культурному середовищі, внаслідок чого значна частина дослідників тривалий час не включала митця до кола представників австрійського експресіонізму. Додатково на це вплинули конфлікти в художньому середовищі, зокрема звинувачення у плагіаті з боку Оскара Кокошки, що негативно позначилися на сприйнятті М. Оппенгеймера як самостійної творчої особистості. Важливим чинником також стало те, що протягом тривалого часу окремі його твори помилково атрибутувалися як роботи О. Кокошки, що ще більше ускладнило формування об'єктивної оцінки його творчого доробку. Отже, літератури, яка була б спрямована на дослідження творчого шляху художника існує не багато.

Виходячи з вищесказаного, фундаментальним джерелом для дослідження

постаті Макса Оппенгеймера є монографія за авторством Марі-Агнес фон Путкамер (Marie-Agnes von Puttkamer) «Max Oppenheimer — MOPP (1885—1954): Leben und malerisches Werk mit einem Werkverzeichnis der Gemälde» [38], у якій уперше після Другої світової війни запропоновано цілісний огляд його життя та творчості, підкріплений науковим каталогом робіт. Цінність цієї праці полягає в системному підході до реконструкції творчої спадщини митця, значна частина якої була втрачена або знищена, а також у введенні до наукового обігу раніше невідомих архівних матеріалів. Авторка наголошує, що праця має узагальнюючий характер і спрямована на систематичне представлення біографії та творчого доробку художника, із зазначенням точних датуваль, назв творів і їх репродукцій. Передусім видання позиціонується як базове дослідження, покликане створити підґрунтя для подальших, більш спеціалізованих наукових розвідок, присвячених творчості Макса Оппенгеймера. Дослідження є особливо важливим для аналізу автопортретної творчості живописця, оскільки праця містить репродукції знищених та маловідомих творів художника, включно з автопортретами. Важливим є й розгляд психологічного аспекту творчості, зокрема впливу ідей З. Фрейда на інтерпретацію «внутрішнього я» та механізмів саморепрезентації. Крім цього, у праці розглядається місце творчості художника в різних модерністських течіях початку ХХ століття, зокрема в експресіонізмі, кубізмі, футуризмі та дадаїзмі. Значну увагу приділено біографічним обставинам, передусім впливу єврейської ідентичності, особистих взаємин у художньому середовищі, а також досвіду еміграції та переслідувань у період нацистського режиму.

Корисним сучасним джерелом для вивчення творчості М. Оппенгеймера є цифрова виставка у віденському Музеї Леопольда [30], присвячена творчості митця. В контексті проєкту постать художника прагнуть переосмислити, як невід'ємну частину австрійського експресіонізму. Основну частину виставки приділено його портретній діяльності, міфологічним та релігійним мотивам та так званим «музичним творам». Для написання роботи, ключовим є присутність

в експозиції першого автопортрету майстра.

Серед україномовних праць, які б досліджували наведену епоху, можна виокремити статтю Тамари Гундорової [3], яка розповідає про образ богемної жінки, так званої *femme fatale* та її відображення в віденському та українському модернізмі. Зокрема, в якості прикладу *femme fatale* подається Альма Малер, яка була коханкою Оскара Кокошки та справила неабиякий вплив на його мистецтво.

Важливий блок праць українських дослідників становлять джерела, які досліджують історію та значення автопортрета в різні епохи. Однією з таких є стаття Руслани Безуглої під назвою «Автопортрет у класичній традиції в контексті розширення межреалістичної репрезентації» [2]. Головним чином, ця праця є корисною для опрацювання, оскільки вона доводить, що вже в класичній традиції художники свідомо виходили за межі суто репрезентативної функції, перетворюючи автопортрет на засіб самопрезентації та утвердження виключної ролі митця. Наведену тему також досліджує Юлія Романенкова в статті «XVI століття як “батьківщина” автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади» [4], де охоплюється вже ширше коло італійських, нідерландських, французьких та німецьких майстрів. В статті саме XVI століття розглядається як те, яке породило схильність митців до самоаналізу. Хоча хронологічно обидві статті не охоплюють досліджуваний у дипломній роботі період, вони є необхідним теоретичним контекстом, оскільки виявлені авторками тенденції до самоствердження, психологізації образу та розширення меж репрезентації безпосередньо передують тенденціям саморепрезентації розглянутих у дипломній роботі художників.

1. 2 Джерельна база

Візуальну групу джерел складають живописні та графічні твори чотирьох основних художників дослідження — Е. Шіле, О. Кокошки, Р. Герстля та М. Оппенгеймера, а також автопортрети та роботи їхніх попередників: А. Дюрера, Г. фон Аахена, Рембрандта та П. Гогена. Ряд аналізованих у роботі творів було безпосередньо вивчено авторкою під час відвідування музеїв м. Відень та м. Париж. З віденських інституцій — Комплексу Бельведеру, галереї Альбертіна, Музею Леопольда та Музею міста Відень, де зберігається основний масив робіт досліджуваних художників. З французьких — Музею Орсе, де зберігається «Автопортрет з жовтим Христом» П. Гогена (іл. 2.3) та Музею Паккардія, де знаходиться твір «Автопортрет в образі пересмішника» Ж. Дюкре (іл. 3.23). Зокрема, у фондах Музею Леопольда (м. Відень) зосереджена найбільша кількість аналізованих у роботі творів: автопортрети Е. Шіле «Сидячий оголений чоловік (Автопортрет)» (1910, іл. 3.1), «Автопортрет у ролі в'язня» (1912, іл. 3.2), «Перетворення (Сліпий II)» (1915, іл. 3.6); «Відлюдники» (1912, іл. 3.7) плакат О. Кокошки для «Der Sturm» (1910, іл. 3.9); автопортрети Р. Герстля: «Автопортрет напівоголеним» (1902–1904, іл. 3.17), «Автопортрет. Фрагмент» (зима 1906 — весна 1908, іл. 3.19), «Автопортрет як оголений» (1908, іл. 3.24); а також «Автопортрет» М. Оппенгеймера (1911, іл. 3.29). У Музеї міста Відень зберігаються плакат-автопортрет Е. Шіле як святого Себастьяна (1915, іл. 3.5) та плакат М. Оппенгеймера «Той, що стікає кров'ю» (1911, іл. 3.27); «Автопортрет з палітрою» Р. Герстля (зима 1906/07, іл. 3.18). У Галереї Бельведер (м. Відень) — «Сім'я» Е. Шіле (1918, іл. 3.8) та «Автопортрет, сміючись» Р. Герстля (1907, іл. 3.21). У Земельних зібраннях Нижньої Австрії (м. Тульн) знаходиться твір «Святий Себастьян з ангелом» О. Кокошки (1911, іл. 3.10). У Тірольському крайовому музеї Фердинандеум (м. Інсбрук) зберігається «Автопортрет на синьо-зеленому тлі» Р. Герстля (1906/07, іл. 3.20). У Музеї Фон дер Гейдт (м. Вупперталь) — «Автопортрет» О. Кокошки (1917, іл. 3.11). У Музеї Гугенгайма (м. Нью-Йорк) знаходиться полотно

«Мандрівний лицар» О. Кокошки (1914–1915, іл. 3.12). У Кунстмузеумі (м. Базель) — «Наречена вітру» О. Кокошки (1913–1914, іл. 3.13). У Музеї образотворчих мистецтв (м. Бостон) зберігається картина «Двоє оголених. Коханці» О. Кокошки (1913, іл. 3.14). У Музеї мистецтв та ремесел (Гамбург) зберігається «Другий віяло для Альми» О. Кокошки (1912, іл. 3.15). У Державних музеях Берліна — «Автопортрет з лялькою» О. Кокошки (бл. 1922, іл. 3.16) та «Автопортрет з келихом вина» Г. фон Аахена (бл. 1595, іл. 3.22). У Старій пінакотеці (м. Мюнхен) знаходиться твір «Автопортрет в одязі, оздобленому хутром» А. Дюрера (1500, іл. 2.1). У Рейксмузеумі (м. Амстердам) — «Автопортрет» Рембрандта (бл. 1628, іл. 2.2). У Фонді класики (м. Веймар) зберігається «Автопортрет оголеним» А. Дюрера (бл. 1503–1505, іл. 3.26). У Кунстхале (м. Бремен) — «Автопортрет як Муж Скорботи» А. Дюрера (1522, іл. 3.27). У Національній галереї (Прага) знаходиться «Автопортрет» М. Оппенгеймера (1924, іл. 3.33).

Окрему підгрупу становлять твори, місцезнаходження яких невідоме або що перебувають у приватних колекціях і були розглянуті в репродукціях з наукових видань та каталогів: «Зняття з хреста» М. Оппенгеймера (1910, іл. 3.30), «Самсон» (1911, іл. 3.32), «Бичування» (1913, іл. 3.31), «Фрагмент усміхненого автопортрета на повний зріст» Р. Герстля (1904/1905, іл. 3.24) та «Автопортрет із руками на грудях» Е. Шіле (1910, іл. 3.4). Ілюстративний матеріал для цих творів почерпнуто передусім з монографій: Puttkamer M.-A. von. Max Oppenheimer — MOPP (1885–1954): Leben und malerisches Werk; Diethard L. Richard Gerstl; Natter T. G. Egon Schiele: The Paintings; Schröder K. A. Egon Schiele: Eros und Leidenschaft; Varnedoe K. Vienna 1900: Art, Architecture & Design (каталог виставки «Traum und Wirklichkeit», 1985). Складовою візуальної групи джерел є також фотографії художників та фотофіксація творів, що були знищені або втрачені внаслідок нацистської культурної політики «дегенеративного мистецтва».

До візуальної групи також належать матеріали трьох цифрових виставок Музею Леопольда: «Egon Schiele: Last Years»

(<https://www.leopoldmuseum.org/de/ausstellungen/digitale-ausstellungen/egonschiele/en>), «Max Oppenheimer» (<https://www.leopoldmuseum.org/de/ausstellungen/digitale-ausstellungen/maxoppenheimer/de>) та «Hidden Modernism: Fascination with the Occult around 1900» (<https://www.leopoldmuseum.org/de/ausstellungen/digitale-ausstellungen/verborgene-moderne/en>).

Висновки до першого розділу

У першому розділі дипломної роботи було визначено, що поняття «Vienna 1900», Віденський сецесіон та австрійський експресіонізм, належать до кола добре опрацьованих у мистецтвознавстві тем, які мають ґрунтовну дослідницьку базу. Узагальнюючі видання та міждисциплінарні дослідження дозволяють розглядати австрійський експресіонізм як складний соціокультурний феномен, у якому мистецтво тісно пов'язане з філософією, політикою, наукою та приватним життям. В наукових дослідженнях другої половини ХХ століття висвітлено такі особливості як національні аспекти, проблеми єврейської ідентичності, гендеру тощо. Подібні дослідження суттєво розширюють розуміння контексту формування художніх рухів та окремих постатей на початку ХХ століття. Варто підкреслити, що виходячи з цього, такі праці є особливо важливими для дослідження питання самоідентифікації художників. Окрему групу становлять праці, розділи яких присвячені історії та теоретичному осмисленню автопортрета та проблемі саморепрезентації. Вони демонструють, що автопортрет у віденському експресіонізмі набуває значення не лише художнього жанру, але й інструмента психологічного аналізу, засобу візуалізації внутрішніх конфліктів і формування ідентичності.

Встановлено, що у межах персоналізованих досліджень найбільш ґрунтовно опрацьованою є постать Егона Шіле, чия творчість розглядається з позицій мистецтвознавства, психоаналізу, нейропсихології та філософії. Майже в кожній з розглянутих праць присутній окремий розділ, присвячений автопортретам художника. Творчість Оскара Кокошки також отримала значну увагу в науковій літературі, зокрема в контексті психологічного портрета та взаємодії мистецтва з ідеями психоаналізу.

Дослідження спадщини Ріхарда Герстля мають більш фрагментарний характер, однак сучасні праці акцентують на унікальності його художньої мови та важливості автопортрета як засобу вираження внутрішньої кризи митця. Найменш розробленою в історіографії залишається постать Макса

Оппенгеймера, що зумовлено як історичними обставинами, так і тривалою маргіналізацією його творчості. Водночас сучасні дослідження та музейні проєкти спрямовані на переосмислення його ролі в австрійському експресіонізмі, підкреслюючи значення його портретної та автопортретної спадщини.

Джерельна база дослідження охоплює три основні групи матеріалів. Візуальну групу складають твори з колекцій провідних музеїв Відня, Парижа, Амстердама, Берліна, Мюнхена та інших міст, частину яких було вивчено авторкою безпосередньо. Окрему підгрупу становлять твори, розглянуті в репродукціях із наукових монографій та каталогів, а також матеріали цифрових виставок Музею Леопольда.

РОЗДІЛ 2. М. ВІДЕНЬ НА РУБЕЖІ СТОЛІТЬ

2.1 Соціально-історичний та політичний контекст

Протягом кількох століть Австро-Угорська імперія під керівництвом Габсбургів була однією з наймогутніших держав Європи. М. Відень рубежу XIX—XX століть увійшов в історію культури під символічним позначенням «Vienna 1900» як епоха безпрецедентного інтелектуального і мистецького розквіту. Місто перетворилось на епіцентр сецесії, де архітектура, живопис, музика і філософія розвивались у тісному взаємозв'язку.

Багатонаціональний склад імперії, загострення націоналістичних та антисемітських настроїв формували суперечливе середовище, яке позначилося на долях багатьох митців, у тому числі тих, що розглядаються у цій роботі. Передчасна смерть Е. Шіле під час епідемії іспанського грипу 1918 року, самогубство Р. Герстля, еміграція О. Кокошки та М. Оппенгеймера — все це свідчить про те, як історичні потрясіння епохи торкнулись особистих та творчих доль художників, що розглядаються у цій роботі.

Тогочасне м. Відень мало різноманітний національний та соціальний склад, що характерно для столиці імперії. Велика концентрація творчих особистостей в одному місті зумовила постійну конкуренцію між ними, а відповідно й їхній постійний розвиток. Тим не менш, хвиля ксенофобії та, в першу чергу, антисемітизму не оминула й тогочасний Відень, що є важливим для контексту, оскільки розглянуті у роботі художники М. Оппенгеймер та Р. Герстль були єврейського походження. Навіть тогочасний мер Відня — соціаліст Карл Люгер (Karl Lueger) відкрито проповідував політичний антисемітизм [8, с. 164].

Становище єврейських художників було доволі важким. Ряд впливових діячів того часу, зокрема Ріхард Вагнер (Richard Wagner) і Вернер Зомбарт (Werner Sombart), стверджували, що євреї не здатні розуміти красу мистецтва, бачачи в ньому виключно «валюту», а єдиним їхнім хистом є накопичення капіталу [7, с. 11]. Водночас, емансипація євреїв 1867 року формально зрівняла їх у правах з іншими громадянами Австрії, що відкрило можливості для участі в

культурному житті, зокрема у ролі меценатів. Однак це не означало повного подолання соціальних бар'єрів, оскільки підтримка мистецтва нерідко ставала для єврейської буржуазії способом здобути визнання в суспільстві, яке продовжувало їх маргіналізувати.

Тогочасні критики відверто використовували антисемітський дискурс у рецензіях на творчість Макса Оппенгеймера. Показовим є висловлювання берлінського літературного критика Адольфа Бартельса (Adolf Bartels), написаний для видання Філіпа Штауффа (Philipp Stauff): «Портрет чітко відображає єврейські сліди в обличчі напівкровки» («The portrait clearly followed the Jewish traces in the half-breed's face») [7, с. 44]. Подібні висловлювання слугували псевдонауковим обґрунтуванням євгенічних упереджень щодо єврейських митців. Крім того, митець був гомосексуалом, про що також згадували в літературі в образливому ключі: дослідники зазначають, що його висміювали як «гомосексуала, який демонстрував зухвалий стиль одягу та поведінки» («a homosexual who exhibited a flamboyant style of dress and behavior») [7, с. 44].

Одним із переломних моментів історії Відня вважається революція 1848 року, яка хоча й не досягла своїх остаточних цілей, розпочала формування лібералізму у державі. Ці події змінили групу основних замовників мистецтва з аристократів на міську буржуазію, яка прагнула символічно самоствердитись за рахунок внесків у культурні ініціативи. Крім цього, освітні реформи підірвали авторитет церкви, що в першу чергу відобразилося на курсі філософії з впровадженням ідей теорії вірогідності в гімназіях та університетах [13, с. 7].

Варто також зазначити присутність різноманітних рухів та ідей, які співіснували на тогочасній австрійській політичній арені. Антисемітизм сприяв формуванню руху сіонізму під проводом Теодора Герцля, який наполягав на створенні окремої держави для євреїв. Популяризувався й рух за права жінок. Поряд із політичними рухами значного поширення набули езотеричні та окультні течії: теософія, спіритизм, реформа життя. Ці ідеї, об'єднані критикою матеріалізму і прагненням до духовного оновлення, проникали і в мистецьке

середовище, безпосередньо впливаючи на художню мову багатьох митців епохи [32]. Крім того, у відповідь на швидку індустріалізацію, зростання міського пролетаріату та соціальну нерівність свого поширення набув і соціалізм. У період початку XX століття імператор Франц Йосиф I уособлював стабільність і тяглість Габсбурзької монархії в умовах глибоких соціальних і культурних змін [45, с. 16]. Його смерть у 1916 році, на тлі Першої світової війни, символічно закріпила розпад імперського порядку, а 1918 року Відень остаточно втратив статус імперської столиці. У нових умовах ця втрата стала передумовою формування «Червоного Відня», коли містом керувала соціал-демократична партія.

Перша світова війна (1914-1918) мала неабиякий вплив на австрійське суспільство, зокрема на Е. Шіле та О. Кокошку, які певний час брали участь у військовій службі. Служба Е. Шіле включала охорону російських військовополонених. О. Кокошка перебував безпосередньо на лінії фронту у Галичині, де 29 серпня 1915 року зазнав важких поранень. Художник згадував, що після поранення його ліву руку на деякий час паралізувало, а також виникли серйозні труднощі з ходьбою та зором [48, с. 3]. Також протягом подальшого життя він страждав від нападів запаморочення. Після кількох місяців лікування у шпиталі його знову відправили на фронт, цього разу до Угорщини, де під час бомбардування він отримав шокову травму [48, с. 3]. Період відновлення виявився надзвичайно важким — у цей час у художника виникали думки про самогубство [48, с. 3]. Попри все, О. Кокошка не припиняв творчої діяльності навіть під час лікування.

Що стосується розглянутих у роботі митців та їхнього становища на момент розпаду імперії та закінчення епохи так званої *fin de siècle* — Р. Герстль та Е. Шіле, на жаль, уже померли. Перший наклав на себе руки через нерозділене кохання у 1908 році, другий помер від іспанського грипу в 1918 році.

О. Кокошку та М. Оппенгеймера, в цьому випадку зачепив феномен «Відня у вигнанні». Цей термін стосується австрійських культурних діячів, які

через незгоду або переслідування фашистським режимом у період 1933—1938 років, були змушені залишити країну. З еміграцією до Нью-Йорка М. Оппенгеймера було майже викреслено з історіографії австрійського експресіонізму [7, с. 55]. Його ім'я також не згадувалося в контексті інших європейських художніх угруповань.

2.1 Інтелектуально-філософський контекст

У період кінця XIX—початку XX століття у м. Відень та ширшому європейському інтелектуальному просторі сформувався ряд філософських та наукових концепцій, які у сукупності визначили інтелектуальний клімат епохи. Ці концепції резонували з художніми пошуками митців, що розглядаються у цій роботі.

Одним із значущих текстів періоду початку XX ст. стала праця за авторством Отто Вейнінгера (Otto Weininger) «Стать і характер» («Geschlecht und Charakter», 1903) [46], яка також відображала поширені на той час антисемітські настрої. Автор описує євреїв як групу, яка схильна до мімікрії, релятивізму і моральної неавтономності, а також протиставляє її ідеалізованому образу етично самодостатнього «чоловіка». За тією ж логікою відсутності моральної автономії автор описує жінок та гомосексуалів. Парадоксально, що О. Вейнінгер сам був єврейського походження — цей факт свідчить про глибину кризи ідентичності, яка охопила творчу інтелігенцію Відня на зламі століть і стала однією з визначальних рис епохи. Це також підтверджується роздумами О. Вейнінгера у розділі про сексуальність. Там він описує конфлікт між раціональністю та інстинктом, приписуючи одне до «жіночого», а інше до «чоловічого» начал. Також О. Вейнінгер стверджував «що чим більшою є особистість, тим більше індивідів вона носить у собі» [10, с. 199]. Подібні твердження свідчать про притаманну поколінню амбівалентність у тих або інших аспектах власного «Я», які автор структуровано описав. Праця набула широкого розповсюдження і стала частиною інтелектуального дискурсу епохи, формуючи уявлення про те, хто має право вважатися повноцінним суб'єктом — питання, яке безпосередньо торкалося художників, чия ідентичність могла виходити за межі ідеалізованого образу етично самодостатнього «чоловіка».

Водночас ліберально-реформаторські традиції та емпірично орієнтована філософія, що формувалися у Австрії ще з доби Просвітництва, створили підґрунтя для виникнення Віденського гуртка філософії. Як зазначає К.

Брандштеттер, характерною рисою австрійського інтелектуального середовища рубежу століть був тісний взаємозв'язок науки, мистецтва та культури, який реалізовувався як в академічних інституціях, так і в неформальних просторах, таких як кав'ярні і салони [8, с. 164]. У цій міждисциплінарній атмосфері сформувалися мислителі, зокрема З. Фройд, Е. Мах і Л. Вітгенштайн, чий внесок мав визначальний вплив на інтелектуальну культуру XX століття.

Ернст Мах у працях «Аналіз відчуттів» («Die Analyse der Empfindungen», 1886) [33] та «Пізнання і оман» («Erkenntnis und Irrtum», 1905) [34] розробив емпіріокритичну теорію сприйняття, згідно з якою єдиною реальністю є відчуття, такі як колір, звук, тепло, простір, час, а поняття «Я» є не субстанцією, а лише умовною сукупністю відчуттів («Das Ich ist unrettbar» — «Я не підлягає порятунку») [33, с. 20]. Е. Мах стверджував, що наукове і художнє пізнання мають спільну основу, тобто обидва спрямовані на економне, точне фіксування досвіду відчуття, а не на пошук метафізичних сутностей за явищами. Як зазначає Фридрих Штадлер (Friedrich Stadler), ці ідеї резонували з імпресіоністичною настановою у мистецтві та породили у австрійській культурі навколо 1900 року надзвичайно інтенсивний міждисциплінарний обмін між природознавством, філософією і мистецтвом, у якому сприйняття, а не зображення зовнішньої дійсності, ставало центральною проблемою як наукового, так і художнього мислення [8, с. 167].

У «Логіко-філософському трактаті» («Tractatus Logico-Philosophicus», 1921) [47] Л. Вітгенштайн окреслив межі висловлюваного, стверджуючи, що мова може описувати лише факти, тоді як етичне та естетичне належать до сфери невисловлюваного, тобто того, що може лише показуватися, але не проговорюватися. Варто зазначити, що ці ідеї формувалися впродовж попереднього десятиліття і циркулювали у віденському середовищі ще до офіційної публікації праці. Як зазначає К. Ескалера, ці ідеї розділяли й інші діячі австрійської культури того часу, які незалежно один від одного працювали над суміжними питаннями співвідношення форми, змісту та структури [17, с. 2].

Зигмунд Фройд у праці «Тлумачення сновидінь» («Die Traumdeutung», 1900) [21] обґрунтував, що психічне життя людини визначається витісненими бажаннями та травмами, недоступними свідомому контролю, а у «Дослідженнях істерії» («Studien über Hysterie», 1895) [20] описав механізм конверсії як перенесення психічного конфлікту у фізичний симптом. У «Трьох нарисах з теорії сексуальності» («Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie», 1905) [22] він розвинув концепцію лібідо, а в «Поза принципом задоволення» («Jenseits des Lustprinzips», (1920) [23] сформулював теорію інстинкту смерті та принципу сталості. Як зазначає К. Сімпсон, суб'єкти віденської модерності соматизували свою психічну ідентичність, а митці використовували «істеричні стратегії репрезентації», де тілесні деформації у зображенні відображали внутрішній дистрес у прямій відповідності до фройдівського опису соматичних симптомів як наслідків психічних травм [42, с. 13-14]. К. Сернуші, в свою чергу, вказує на те, що спільною для психоаналізу та австрійського образотворчого мистецтва була фундаментальна риторична настанова про оманливість зовнішньої видимості та прихованість істини у внутрішніх шарах, оголення яких є метою як аналітичної, так і художньої роботи [9, с. 358].

2.3 Мистецьке середовище Відня

Освітні реформи, що почались після революції 1848 року, не оминули й художню освіту — в 1868 році було відкрито Віденську школу прикладних мистецтв (Universität für angewandte Kunst Wien), в якій навчався Оскар Кокошка (1904—1909). З початку свого заснування заклад зберігав курс на традиційне мистецтво Ренесансу та спадкоємність стилів, однак це змінилося, коли школа перейшла під контроль Віденської сецесії у 1899 році. Відповідно, провідними викладачами стали її представники, а саме К. Мозер (Koloman Moser), А. Роллер (Alfred Roller) та Й. Гоффман (Joseph Hoffman). Надихнувшись англійськими рухами, А. Роллер, який щойно повернувся з мандрівки, побудував програму навколо поняття «das Sehenlernen», яке мало на меті розкрити індивідуальні якості студента за допомогою навчання «бачити». Також було відкинуто старий метод копіювання шедеврів майстрів минулого та запроваджено «Naturstudium», тобто сесії малювання з натури [13, с. 191-192].

Мистецтво того періоду тісно співіснувало з наукою — розроблювались теорії естетики, художники цікавилися відкриттями оптики, технологій рентгену, психології, філософії, біології, медицини та теорією кольору. Зокрема, А. Роллер розробив власну колористичну теорію, яка полягала в трактуванні кольору як автономної структурної складової образу, підкреслюючи значення співвідношень, ритмів та контрастів, тим самим природна приналежність кольору відходить на другий план. Велику роль відігравала суб'єктивність зорового сприйняття та контекст знаходження об'єкта, наприклад, умови освітлення. Його навчальний підхід будувався на аналітичному методі, експерименті та свідомому конструюванні колірних систем.

Е. Шіле, О. Кокошку, Р. Герстля та М. Оппенгеймера можна віднести до представників австрійського експресіонізму, для якого характерна емоційна виразність, психологічна напруга, свідомо деформація форми як засіб передачі внутрішнього стану. На відміну від декоративної естетики сецесіону, де форма слугувала передусім естетичній виразності, в експресіонізмі вона стає

безпосереднім виявленням суб'єктивного переживання — відбувається зміщення від зовнішнього враження до внутрішнього вираження.

Мистецтво вищеназваних художників викликало немало суперечок серед художніх критиків, що призвело до змін і в цій інституції в 1910-х роках. До 1897 року виставки мали місце переважно в Künstlerhaus, але з появою Сецесії та групи Гагенбунд (Hagenbund) утворилося дедалі більше галерей, художніх груп та товариств, які виступали як виставкові платформи. Дослідники стверджують, що в цей період критика стає більш радикальною, політично та емоційно забарвленою. З'явилося більше різносторонніх думок, які могли сильно одна від одної відрізнятись, що більше відображало особисті погляди кожного з критиків [26, с. 8]. На відміну від критиків минулого, які часто зверталися до художників у заздрісно-навчальному тоні, віденський критик початку XX ст. радше відчував себе адвокатом певного сучасного угруповання митців [41, с. 2].

У м. Відень на зламі століть існувало кілька відомих мистецьких угруповань. Найвідомішим із них вважається Віденський сецесіон, засновником якого був модерніст Густав Клімт (Gustav Klimt). Члени товариства виступали проти консервативної політики Академії мистецтв та Künstlerhaus. Вони прагнули оновлення сучасної художньої мови, в першу чергу — подолання розриву між високим мистецтвом та прикладними формами. Крім Г. Клімта до угруповання належали Коломан Мозер, Йозеф Марія Ольбріх (Joseph Maria Olbrich), Карл Молль (Carl Moll) та інші. Об'єднання було міждисциплінарним (до нього входили також архітектори, графіки, сценографи тощо), що зумовило принцип Gesamtkunstwerk, який передбачає єдність архітектури, живопису, декоративного мистецтва і графіки. Формальна мова представників Сецесії тяжіє до орнаментальності, площинності, символізму, що відповідає тенденціям мистецтва ар-нуво. Твори угруповання активно експонувалися в різноманітних віденських галереях.

У 1905 році між так званою «групою Клімта» та колом навколо Й. Енгельхарта (Josef Engelhart) виникли творчі суперечки — прихильники Й.

Енгельхарта відокремилися та заснували «Союз австрійських художників Кунстшау» (Bund Österreichischer Künstler Kunstschau) [26, с. 72]. Це сталося через розбіжності представників з приводу продажу творів. Однак цей розкол допоміг О. Кокошці доєднатись до події Kunstschau 1908, де він зміг представити свої ранні твори. Е. Шіле також був дотичний до Сецесіону через Г. Клімта, який сильно вплинув на його ранню творчість. Варто зазначити, що Е. Шіле та О. Кокошка в зрілий період своєї творчості не поділяли декоративної естетики класичної Сецесії.

Іншим важливим художнім об'єднанням для тогочасного м. Відень був Гагенбунд, який, однак, радше був відкритою виставковою платформою, яка не мала стилістичної програми та дозволяла співіснування різних художніх мов. Саме в цьому контексті творив М. Оппенгеймер, де його зацікавлення психологічним портретом і кубістичними пошуками знаходило можливість демонструватися без стилістичних обмежень. Також угруповання активно співпрацювало з іншими європейськими художніми товариствами, просуваючи ідею спільного культурного простору в Центральній Європі [39, с. 8].

У перші місяці 1909 року Егон Шіле разом із Антоном Фаїстауером (Anton Faistauer) ініціювали створення новітнього художнього об'єднання під назвою Neukunstgruppe (Група нового мистецтва), яке офіційно було засновано в Галереї Піско (Galerie Pisko) у м. Відень [26, с. 80-81]. Це була відповідь молодих митців на застарілу систему навчання у Віденській академії мистецтв, де домінували консервативні підходи до викладання. Саме академія уособлювала антипод нового мистецтва, де «старе» ототожнювалося з академізмом, а «нове» — з модернізмом та пошуками індивідуальної виразності [14, с. 17]. Засновники Neukunstgruppe прагнули реформувати художній процес, звільнивши його від академічної рутини та обмежень. Їхньою концептуальною основою також став принцип Gesamtkunstwerk, але вже не в дусі декоративного синтезу, як у Сецесії, а з акцентом на індивідуальність кожного митця [1, с. 19].

2.4 Місце автопортрета в мистецтві рубежу століть

Автопортрет як жанр пройшов тривалий шлях трансформації — від репрезентативного образу, покликаного утвердити соціальний статус художника, до простору психологічної рефлексії та пошуку ідентичності. Саме на рубежі XIX—XX століть цей процес досяг своєї кульмінації, коли в умовах кризи усталених суспільних норм і стрімких культурних змін автопортрет став важливим жанром, здатним вмістити питання про те, ким є художник і яке місце він посідає у світі, що невпинно змінюється. Щоб зрозуміти це зрушення, варто простежити, як змінювалась функція жанру впродовж попередніх століть.

У середньовіччі самозображення художника як самостійний жанр ще не існувало — митці переважно вписували власні портретні риси до багатофігурних релігійних композицій, що слугувало своєрідним підписом або свідченням авторства. Однак, саме у добу Відродження фігура художника набула значимості: як зазначає Р. Безугла, митці цього періоду прагнули «вийти з ролі суто “виконавця” своїх робіт і стати водночас “творінням”, повноправним “учасником” сюжетів картин» [2, с. 141]. Таким чином автопортрет перестав бути лише технічним підписом і перетворився на свідчення нового розуміння ролі художника в суспільстві. Митці почали використовувати символічні та релігійні образи, що згодом перейняли австрійські художники початку XX століття. Одним із перших прикладів подібної стратегії є «Автопортрет в одязі, оздобленому хутром» (іл. 2.1) 1500 року пензля А. Дюрера. Образ художника нагадує іконографію Спасителя — він зображає себе з темним волоссям, хоча на автопортреті 1498 року в нього волосся біляве, жест художника також нагадує жест благословення [2, с. 149]. У зв'язку з цим важливу роль відіграє використання дзеркала як інструменту самопізнання та саморепрезентації. Як зазначається в дослідженні Р. Штайнера, «дзеркало було інструментом у відкритті особистої ідентичності і в процесі виявлення зростаючої особистої самовпевненості художників Ренесансу» («the mirror was an instrument in the discovery of personal identity, making the self experientially accessible and in the

process highlighting the burgeoning personal self-confidence of Renaissance visual artists» [44, с. 7], що дозволяло митцеві не лише фіксувати зовнішність, але й конструювати власний образ. Ю. Романенкова зазначає, що в XVI столітті жанр автопортрету зробив крок вперед, проявивши «схильність до самоаналізу, тяжіння до перетворення себе на “душевне екорше”, спроба митця, незважаючи на біль, вивернути назовні своє “я” та максимально гіпертрофувати все побачене» [4, с. 110]. В цю добу автопортрет закріплюється як самостійний жанр в мистецтві, демонструючи композицію, що зображує статичну позу митця за творчою роботою. Однак маньєристичні тенденції в цих творах засвідчилися у виборі незвичайних та складних ракурсів, передачі внутрішнього стану через погляд та позбавленні ідеалізації. Особливо варто зазначити самопортрети А. Джентілескі, психологізм яких обґрунтовується її травматичним досвідом. Художниця зображувала себе в образі мучениці, підкреслюючи трагічний характер власної долі — цей прийом також буде запозичений австрійськими майстрами.

Рембрандт остаточно перетворив автопортрет на інструмент психологічного самодослідження, відмовившись від будь-якої ідеалізації власного образу. Як зазначає С. Сміт, автопортрет Рембрандта 1628 р. (іл. 2.2) є радше дослідженням того, як ми бачимо, а не того, що саме бачимо, оскільки відсутність чітких рис обличчя змушує глядача самостійно добудовувати образ [43, с. 146]. Характерною рисою його творчості є вплетення власного образу в біблійні та міфологічні сюжети. Зображуючи себе в образі блудного сина (іл. 2.3) в таверні чи апостола Павла, художник використовував релігійну композицію як засіб самопізнання.

Надалі розвиток автопортрету буде здійснено в добу романтизму, який Ю. Романенкова називає «реінкарнацією маньєризму» [4, с. 111]. Романтизм вперше поставив у центр мистецтва суб'єктивний внутрішній світ митця — його емоції, страждання, самотність. Автопортрет став головним жанром для вираження цього нового розуміння творчої особистості. Художники почали зображувати себе у стані меланхолії та внутрішнього розладу, відмовляючись від будь-якої

ідеалізації. Т. Жеріко (Theodore Gericault), Е. Делакруа (Eugene Delacroix), К. Д. Фрідріх (Caspar David Friedrich) — кожен із них використовував автопортрет не як засіб соціальної репрезентації, а як спосіб дослідження власного «Я» у його найбільш уразливих виявах. Безпосереднім продовженням романтичної традиції, хоча й у суперечливому ключі, стала творчість Гюстава Курбе (Gustave Courbet). Попри те, що він позиціонував себе як реаліста і навіть проголошував свій живопис «похороном романтизму» його автопортрети тяжіють до іншої традиції. К. Чернуші стверджує, що самопрезентації Г. Курбе вписуються радше в романтизм, ніж у реалізм, оскільки спираються на літературні та художні прецеденти і мають виразний театральний характер [11, с. 13]. Художник послідовно відтворював образи божественного героя, відчайдушного генія та митця-мученика, свідомо конструюючи публічний образ себе.

Безпосередніми попередниками австрійських художників початку ХХ століття в розвитку автопортрета як інструменту самодослідження стали постімпресіоністи. Вінсент ван Гог (Vincent van Gogh) створив чимало автопортретів, у яких суб'єктивна чуттєвість кольору та напружений мазок слугують засобом передачі психічного стану, а не відтворення зовнішності. Поль Гоген (Paul Gauguin) у «Автопортреті з жовтим Христом» (1890) (іл. 2.4) прямо ототожнює себе з розп'ятим, конструюючи образ митця-мученика, відкинутого суспільством. Цей прийом яскраво резонує зі стратегіями Е. Шіле, О. Кокошки, Р. Герстля та М. Оппенгеймера. Експресіоніст Едвард Мунк звертався до автопортрета як до простору фіксації внутрішніх переживань, таких як екзистенційна тривога, хвороби, самотність, таким чином перетворюючи власне обличчя на відображення психічного стану.

У м. Відень на рубежі ХІХ—ХХ століть питання самоідентифікації митця набуло особливої гостроти. Після того як Сецесіон на чолі з Г. Клімтом сформував домінуючу художню мову міста, молоде покоління художників почало свідомо протиставляти себе усталеній естетиці. Впровадження новітніх освітніх методик, подібних до *Naturstudium*, говорить про відхід від стандартів краси минулого. Паралельно модерністські течії починали надавати перевагу

суб'єктивному баченню художника над об'єктивною точністю відтворення натури, в результаті портрет і автопортрет ставали засобом демонстрації індивідуальної манери та темпераменту митця [41, с. 173]. Як зазначає К. Сімпсон, молоді австрійські художники, прагнучи очолити рух «нового мистецтва», свідомо розробляли стратегії потворності, що формували їхні антагоністичні мистецькі персони, зокрема Р. Герстль, О. Кокошка та Е. Шіле «почали створювати потворне мистецтво і особливо потворні автопортрети» [42, с. 33-34]. Відкидаючи класичний зв'язок між красою та істиною, австрійське мистецтво після Г. Клімта пов'язувало істину з потворністю, вважаючи що найправдивіші зображення показують людей оголеними, хворими, злими, деформованими та в стражданні. К. Сімпсон при цьому підкреслює парадоксальний характер цього явища, оскільки попри глибоко особистісний характер автопортрету як жанру, ця одержимість самопрезентацією у м. Відень була колективним культурним феноменом [42, с. 4].

В інтелектуальному середовищі, де філософія Е. Маха ставила під сумнів єдність і стабільність «Я», а психоаналіз З. Фрейда розкривав його суперечливу природу, постійне звернення митців до власного образу набувало особливого значення. Така нав'язлива самопрезентація є не просто відтворенням себе, а спробою встановити та закріпити ідентичність [42, с. 152]. У цьому контексті показовим є прагнення модерністів відійти від «мистецтва очей» на користь «мистецтва душі», тобто відображення внутрішніх візій художника, навіть якщо вони суперечать фізичній реальності [41, с. 173]. Іншими словами, малюючи себе знову і знову, навіть потворним чи деформованим — митець не фіксував готову ідентичність, а активно її реконструював. Ймовірно, художники також зображували себе з точки зору тілесної потворності, щоб підкреслити експресивний характер свого мистецтва та створювати скандальну репутацію в контексті конкуренції один з одним.

«Ідеї потворності» підкріплюються й представниками Віденської школи історії мистецтв. Алоїс Рігль (Alois Riegl) та Франц Вікгофф (Franz Wickhoff) запропонували розуміння «потворності» як свідомої стратегії, а не естетичного

провалу, стверджуючи, що потворність у сучасному мистецтві є більш правдивою для своєї епохи [42, с. 38-39]. Пізніше Отто Бенеш (Otto Benesch) розвинув цю думку, зазначивши, що мистецтво Е. Шіле та О. Кокошки зустріло жорсткий спротив консервативної австрійської публіки, однак саме це протистояння живило їхню мистецьку ідентичність [42, с. 39].

Висновки до другого розділу

У другому розділі дипломної роботи було визначено, що в м. Відень на рубежі століть мешкало багато творчих особистостей, що зумовило конкуренцію та співпрацю між ними.

Встановлено, що становище художників єврейського походження було складним на мистецькому ринку через антисемітизм. Це, зокрема, повпливало на значущість фігури Макса Оппенгеймера в австрійському експресіонізмі, з якого його було майже повністю виключено (також через його приналежність до сексуальних меншин та звинувачення у плагіаті). В зазначену епоху мала місце політична нестабільність, що зумовило співіснування декількох політичних рухів та Першу світову війну. Перша світова війна значно вплинула не лише на європейське суспільство загалом, але й на Е. Шіле та О. Кокошку. Художників О. Кокошку та М. Оппенгеймера зачепив феномен «Відня у вигнанні», тобто вони були змушені емігрувати через незгоду з політикою НСДАП.

Визначено, що в розглянуту епоху різноманітні науки та види мистецтва тісно співіснували. Відкриття в областях науки сильно впливали на людську свідомість, в тому числі й на митців. Дослідження в області філософії, зокрема праці Е. Маха, Л. Вітгенштайна та З. Фрейда відгукувалися в творчих пошуках розглянутих митців. На часі були й ідеї кризи ідентичності, які отримали своє втілення в роботі О. Вейнінгера «Стать і характер».

Наведена епоха відзначена піднесенням лібералізму, що призвело до радикальних освітніх реформ, в тому числі й в художній сфері. У м. Відень було відкрито нові освітні заклади, в яких застосовувались свіжі європейські методи, а саме метод малювання з натури «Naturstudium» та колористичний метод А. Роллера. Було встановлено, що у м. Відень на рубежі століть існувало кілька передових мистецьких об'єднань: Віденський сецесіон, Hagenbund, Союз Австрійських художників Kunstschau та Neukunstgruppe. Не дивлячись на те, що

угруповання могли конкурувати між собою, вони так само й активно співпрацювали.

Встановлено, що поняття краси зазнало переосмислення — це дозволило наведеним художникам експериментувати з ним й призвело до більшої кількості так званого «потворного» мистецтва та образів в їхньому доробку. Було також виявлено, що всіх художників можна віднести до напрямку експресіонізму.

З'ясовано, що автопортрет пройшов шлях від символічного підпису художника до інструменту самодослідження. На рубежі XIX—XX століть усі попередні тенденції, а саме схильність до самоаналізу, психологічна глибина, відмова від ідеалізації, використання релігійної символіки — сконцентрувалися у творчості австрійських художників, для яких автопортрет став способом конструювання та утвердження власної ідентичності. Надаючи перевагу суб'єктивному баченню над об'єктивною точністю і свідомо використовуючи потворність як художню стратегію, ці митці перетворили автопортрет на особистий та одночасно соціально-провокативний жанр.

РОЗДІЛ 3. СТРАТЕГІЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ В АВТОПОРТРЕТАХ ВІДЕНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ

3.1 Егон Шіле: конструювання ідентичності через деформацію тіла, гендерну амбівалентність та подвійний автопортрет

Самопортрет у Е. Шіле функціонує не лише як форма зображення, а як акт терапевтичного самоствердження, відчайдушною спроби побачити себе в момент переживання різноманітних духовних та фізичних трансформацій [1, с. 36]. Дослідники зазначають, що саме в період між 1910 і 1915 роками автопортрет набуває для Е. Шіле особливого програмного значення. Художник розумів себе не лише як носія глибшого знання, а й як медіума, через якого глибша реальність виявляє себе у світі, — «глибша реальність і він сам як медіум цієї реальності є двома сторонами однієї монети» («the deeper reality and himself as the medium of this reality — are two sides of the same coin») [37, с. 437].

Живопис для художника постає як простір, у якому суб'єктивний досвід набуває форми, недосяжної для вербального висловлення. У цьому контексті автопортрет функціонує не як опис психічного стану, а як його візуальне виявлення. Подібна проблематика — межі мови та співвідношення між висловленням і тим, що може бути лише показане, є центральною у ранній філософії Людвіга Вітгенштайна, зокрема у праці «Логіко-філософський трактат». Дослідниця Карла Кармона Ескалера вказує: «Егон Шіле, подібно до Людвіга Вітгенштейна, стояв на передовій боротьби між словом і показом» («Egon Schiele, much like Ludwig Wittgenstein, stood at the forefront of the struggle between speech and showing») [17, с. 3]. Фундаментальним поняттям для порозуміння між цими двома постатями є вітгенштайнівське *Lebensform* — «форма життя», тобто спосіб буття, спільний для певної культурної чи мовної спільноти. Витлумачуючи художні твори як вираження способу життя, ми маємо розглядати і творчість Е. Шіле саме в такому ключі, тобто як репрезентацію не лише тілесності, а й культури, в якій ця тілесність формується та функціонує. У своїх автопортретах художник відтворює фігуру не як

ідеалізовану зовнішність, а як складову мови — структуру, яка «говорить» через напруження ліній, деформацію, паузу або пустоту. Окремої уваги заслуговує візуальна стратегія використання стільців у композиціях Е. Шіле. У деяких роботах, як-от в автопортреті 1910 року (іл. 3.1), фігура сидить, хоча сам предмет для сидіння відсутній. У цьому митець демонструє один із найглибших перегуків із Л. Вітгенштайном — так само як значення слова залежить не від сутності, а від вживання, так і значення «стільця» тут розкривається не через зображення предмета, а через акт сидіння. У цих роботах, за словами дослідниці, «Е. Шіле не зображує крісло, а візуалізує його вживання - функцію» («Schiele does not depict the chair; instead, he visualizes its use — its function») (17, с. 8].

У цій філософській і художній парадигмі особливої ваги набуває питання саморепрезентації. У своїх автопортретах Егон Шіле постає не як завершена індивідуальність, а як суб'єкт у процесі, тобто той, що сам себе формує через візуальну мову. Відсутність чітких меж між тілом, простором і предметами у його композиціях демонструє, що «Я» для митця не є фіксованою сутністю, а результатом жесту, пози, лінії. Так само, як у філософії Л. Вітгенштайна значення слова постає лише у його вживанні, ідентичність Е. Шіле проявляється не через сталі образи, а через постійне художнє мовлення — через акт творення, що одночасно є актом самотворення [17, с. 8-9].

У доробку Егона Шіле зображення людського тіла виходить далеко за межі класичних естетичних канонів, перетворюючись на своєрідне поле для відображення дистонічних проявів — художник свідомо вдається до радикальної деформації анатомічних форм. На відміну від попередніх епох, де тіло часто ідеалізувалося або служило інструментом для оповіді, Е. Шіле та його сучасники з експресіоністичного кола почали розглядати його як поле для психологічного дослідження. Якщо класичне мистецтво прагнуло до гармонії та краси, то митці початку ХХ століття шукали істини у внутрішніх переживаннях. Відомо, що художника ще на початку його кар'єри надихнули новітні дослідження в області рентгену, що змінило його класичне розуміння

анатомічної форми. Також, відомо, що на початку 1910-х років художник створював замальовки у родильному відділенні лікарні, в якій зберігалися повні зібрання спеціалізованих медичних видань, таких як «Nouvelle Iconographie». В цьому та подібних виданнях публікувалися фотографії та дослідження присвячені тілесним деформаціям, як наслідок неврологічних захворювань — фотографії фіброзних наростів шкіри та деформацій хребта, кистей рук та інших кінцівок. Були представлені й фотографії, що демонструють людей, страждаючих істерією та іншими психічними розладами, в окремих випадках цей образ еротизувався. Листи художника, свідчать про його зацікавленість перенесення цих образів у портрети [16, с. 58], тож саме в цей період у його творчості з'являється низка автопортретів і портретів із позами, що імітують дистонію, як метафору (іл. 3.1; 3.2). Регулярне зображення деформованого тіла перетворює автопортрет на зону відчуження, де художник сприймає себе так, ніби бачить себе очима стороннього. Дивлячись на окремі фотографії художника, дослідники припустили, що він сам міг страждати від дистонічного захворювання, однак біологічних підтверджень цієї гіпотезі немає [1, с. 40].

Дослідниця Джемма Блекшоу вказує [16, с. 56], що Е. Шіле використовував ці іконографічні мотиви не лише з естетичних міркувань, а й як реакцію на зміну смаків мистецького ринку. У контексті втрати довіри до колективістської ідеології сецесії і декоративності модерну, нові покровителі та критики підтримували молодих художників, які демонстрували страждання як ознаку художнього генія. Іконографія хворого, викривленого тіла давала змогу сформувати образ митця, що страждає, й таким чином вигідно позиціювати себе серед мистецької еліти [1, с. 41].

Отже, художник виявляє прагнення трансформувати уявлення про красу, в чому дослідники вбачають ознаки діонісійного бачення, в якому потворність, страждання, тілесність і смерть трактують не як негативне, а як джерело глибокої життєвої сили та краси [42, с. 241-243]. Таке бачення значною мірою перегукується з філософією Ф. Ніцше, зокрема з його концепцією діонісійного мистецтва, де краса виростає із зіткнення з «огидною правдою» буття. Своїм

мистецтвом Е. Шіле може стверджувати, що «все є святим» — навіть сексуальність і хвороба, які в культурі його часу часто вважалися неприйнятними. Відповідно художник бачить реальність як цілісність, в якій кожен елемент має свій сенс — навіть найбільш огидний. Як і Ф. Ніцше, Е. Шіле відкидає пасивне прийняття норм і створює себе наново через творчість. Його тілесні образи, хоча й сповнені болю, все ж говорять про любов до життя, а огидне стає формою краси, яка дозволяє поглянути в саму суть людського існування [42, с. 256, 268].

Власне, у 1910—1912 роках Егону Шіле вдалося сформувати унікальний, впізнаваний тип автопортрета, що став синтезом експресії, тілесного розкладу та психічного самозаглиблення. Постаць художника в цих роботах часто постає як викривлене тіло, подекуди ампутоване, з особливою увагою до деформації (іл. 3.1). Однак це сприймається не як хвороба, а як спосіб візуалізації внутрішнього болю. Е. Шіле зображує себе як фігуру, що втратила фізичну цілісність, але через цю втрату демонструє духовну правду. У роботах цього періоду тіло втрачає функцію ідеального носія «Я» і натомість стає знаряддям для вираження фрагментарного, незахищеного суб'єкта. У портреті «Оголений чоловік, що сидить (автопортрет)» («Sitzender Männerakt (Selbstdarstellung)») (іл. 3.1), наприклад, відсутність ступнів сприймається як символічна ампутація, жест самодостатності, в якому розірвана тілесна форма передає стан психіки [40, с. 51]. Схожу стратегію демонструє акварельний автопортрет з в'язниці 1912 року (іл. 3.2). Важливо окреслити контекст створення цієї роботи: протягом перших днів ув'язнення, не маючи жодного художнього інструменту, Е. Шіле малював на стінах пальцем, змоченим у власній слині, використовуючи нерівності штукатурки як фон для обрисів облич і пейзажів [15, с. 10]. Лише згодом йому дозволили повернути олівці, папір і фарби. Художник переживав в'язницю як простір духовного й тілесного приниження, описуючи її як «фосу», «сірий морок» і «справжній пекельний простір без кольору» [14, с. 13, 30]. На автопортреті фігура художника зображена у скрученій позі — тіло вигнуте, пальці розтопирені, неначе у пошуку виходу, що відображає одночасно реальні

умови ув'язнення і стан психологічного стиснення. Темні лінії, що окреслюють суглоби пальців, ліктів і колін, є характерним для Е. Шіле прийомом загострення анатомічних вузлів, бо саме ці точки несуть максимальну експресивну напругу. Руки, одна з яких судомно підведена до обличчя, а інша до паху, відтворюють дистонічну жестикуляцію, де неприродність пози є не анатомічною помилкою, а свідомою метафорою внутрішнього стану. Обличчя з широко відкритими очима спрямоване вгору. Цей жест може читатися одночасно як відчай і як звернення до чогось вищого.

Відповідно до ідей Д. Віннікотта, які інтерпретують дзеркальність як фундаментальний механізм формування «Я», художник у своїх роботах відтворює той первинний зв'язок, якого бракувало у дитинстві. Втративши емоційний контакт із матір'ю, яка, за словами Е. Шіле, «не має до мене жодного розуміння» [27, с. 10], художник формує себе через самостереження і образотворчу рефлексію. Замість материнського погляду він звертається до дзеркала та полотна, щоб побачити і водночас створити нового себе. Можливо, саме архетип матері та зростання у оточенні сестер викладало у художника таку чутливість до жіночої постаті [1, с. 36].

В своїх творах митець часто звертається до власної ідентичності за межами чітких гендерних рамок — зображує себе у позах, що традиційно асоціюються з жіночою вразливістю або еротичністю. Це наочно демонструє «Автопортрет із руками на грудях» 1910 року (іл. 3.4). На аркуші зображено художника по плечі — обличчя повернуте у три чверті, великі руки складені на грудях так, що одна ніжно торкається іншої. Для зображення шкіри та волосся використано акварель, гуашшю підкреслено світло на обличчі та волоссі, тоді як одяг залишено незафарбованим. Руки, складені на грудях, прикривають тіло, не даючи глядачеві побачити його. Подібний жест радше асоціюється зі стриманістю та захистом, ніж із відкритою демонстрацією тілесності, характерною для більшості автопортретів художника. Варто зазначити, що в переважній кількості автопортретів Е. Шіле домінують ламані загострені форми — особливо у зображенні рук, скул, щелепи, носа. У цьому творі художник

обирає протилежне рішення та наділяє риси обличчя округлими формами фемінного характеру — м'які щоки, повні губи, маленький курносий ніс, нависле віко. Подібну тенденцію до пом'якшення рис можна простежити у виконаному того ж року зображенні сестри художника Гертруди Шіле (іл. 3.3). Це не є спробою імітувати жіночність, а скоріше прагненням зануритися у власну чуттєвість, вийти за межі соціальних уявлень про чоловічу мужність.

Оголення в автопортретах також відіграє важливу роль у виявленні жіночності. Варто відмітити, що звернення Е. Шіле до оголеного самозображення відбувається в момент, коли сама традиція оголеного автопортрета щойно була артикульована, оскільки малюнок А. Дюрера (іл. 3.26) був ідентифікований як автопортрет лише у 1906 році, тобто за чотири роки до створення цих робіт Е. Шіле. Тобто художник свідомо підхоплює щойно відкриту традицію, однак суттєво трансформує її — якщо для А. Дюрера оголене самозображення слугувало передусім анатомічним дослідженням, то Е. Шіле перетворює його на простір демонстрації еротики, що традиційно асоціювалась з жіночим образом. Намагаючись вийти за межі гендерних рамок, художник приміряє на себе цей образ.

Е. Шіле ставився до жіночої анатомії не як до предмету зовнішньої краси, а як до засобу вивчення емоційних станів, сексуальності та вразливості. Він розташовував модель на порожньому аркуші, повністю заглибившись у світ її внутрішніх та зовнішніх переживань, що знаходили свій виток в деформаціях форми (іл. 3.3). Безумовно, його підхід до жіночої натури був схожим з підходом до зображення власного тіла, що привело художника до демонстрації гендерної амбівалентності в обох випадках.

В автопортретах митця важко знайти щось маскулінне крім, зокрема, чоловічої анатомії. Е. Шіле зображує себе у позах та станах, що в культурному контексті XX століття могли сприйматися як жіночі, підкреслюючи вразливість власного тіла. Водночас у зображеннях натурниць простежується зворотний процес, оскільки жіночі постаті набувають різко окреслених, «жорстких» рис, зокрема, непропорційно великих, кістлявих рук, що можуть трактуватися як

проекція тілесності самого художника (іл. 3.3). Таким чином, Е. Шіле конструює ідентичність, що свідомо виходить за межі гендерної бінарності, тобто ідентичність, яка не вписується в жодну з усталених соціальних ролей.

Подібна амбівалентність була загалом органічною для середовища віденської богемі: дослідники відзначають, що надмірна театральність, емоційність і меланхолійність належали до характерних рис митців віденського сецесіону [3, с. 124]. Науково-технічний прогрес, урбанізація, зростання феміністичних рухів та передчуття світових конфліктів підривали усталені патріархальні структури та звичний уклад життя. Відповідно, це призводило до зростання тривоги та невпевненості серед чоловіків, які відчували втрату своєї традиційної позиції та ролі у суспільстві. Такий соціальний та психологічний тиск сприяв появі нових образів чоловіка в мистецтві, що відображали внутрішню вразливість, розгубленість та кризу ідентичності. Замість героїчних та впевнених фігур, характерних для попередніх епох, з'являються образи, сповнені екзистенційного болю та самотності. Це відображало пошук нової чоловічої ідентичності в умовах втрати традиційних орієнтирів [25, с. 466].

Варто наголосити на тому, що ця амбівалентність у творчому доробку майстра викликана як загальними тенденціями епохи так і власним травматичним досвідом. Батько художника, що «помер від неможливості стримати свої чоловічі сексуальні бажання» («died from an inability to restrain his male sexual desires»), змусив його обережно ставитись до власної сексуальності [28, с. 56]. Водночас, тривожна мати, що, згідно з листами художка була доволі егоїстичною та відстороненною обумовили його складне відношення до материнської фігури та жіночності в цілому [37, с. 15].

Образ митця в роботах 1911—1912 років асоціюється з мучеником та аскетом, відчуженим і сакралізованим. Відомо, що художник сам зображав себе у образі Святого Себастьяна для афіші персональної виставки (іл. 3.5), що відбулася після його арешту. Тож, ймовірно, художник бажав втілити ідею страждання як творчої трансформації, де біль стає засобом набуття значущості, а не лише симптомом. З огляду на це, тіло постає носієм релігійного виміру.

Знівечена тілесність надає автопортрету функцію сповіді. Розмитість ідентичності, характерна для цього автопортрету, набуває виразної форми в контексті загальної драми митця як фігури, що зазнала публічного засудження через арешт 1912 року. Відмова від уявлення про художника як носія гармонійного образу себе, заміна його на крихкий, викривлений, хворобливо еротизований образ виводить Егона Шіле за межі естетичної норми. Таким чином автопортрет перетворюється на засіб переживання власного життєвого досвіду [1, с. 42].

Егон Шіле був одним з перших художників, хто систематично досліджував потенціал подвійного автопортрета. Звернення до подвійного автопортрета не є абсолютно новаторським — певні прецеденти цієї практики можна знайти ще в маньєризмі, зокрема у творчості німецького майстра Ганса фон Аахена, який також зображував себе двічі в одній композиції. Однак у Е. Шіле такі твори дозволили художнику вступити у глибокий діалог з глядачем, запрошуючи його до співучасті у розумінні складнощів його внутрішнього світу. Майстер продовжує зображувати себе у різних станах, іпостасях та ролях, що ще більше підкреслює множинність особистості, оскільки він пропонує не єдиний, статичний образ, а динамічну, мінливу структуру «Я». Через взаємодію двох фігур Е. Шіле досліджував такі теми, як самотність, ізоляція, внутрішня боротьба і самоусвідомлення. На ранньому етапі творчості подвійність портретів виражалась у дослідженні дзеркальних відображень, тоді як у пізній період вони набувають психологічної насиченості. Сам процес самопізнання передбачає внутрішню подвійність, адже «досліджувати себе — означає завжди відтворювати себе як подвійність, оскільки суб'єкт, що здійснює дослідження, є також його об'єктом» («to investigate oneself means to always reproduce oneself as a duality, since the subject conducting the investigation is also its object») [44, с. 14]. Така інтерпретація має ширше культурне підґрунтя, оскільки мотив двійника був поширеним як у мистецтві, так і в літературі кінця XIX — початку XX століття, де він пов'язувався з проблемами ідентичності, внутрішнього конфлікту та меж самосвідомості. Е. Шіле розглядає ці роботи як

«мульти-валентні», що дозволяють розглядати власну ідентичність у якості внутрішнього діалогу, який веде художник із самим собою на полотні [18, с. 147]. Це може бути діалог між свідомим і підсвідомим, раціональним та емоційним, або ж між різними аспектами його особистості, що перебувають у пошуку цілісності.

У цих роботах Е. Шіле продовжує свою практику зображення оголеного та деформованого тіла, що посилює відчуття вразливості та оголеності емоцій. Художник прагнув продемонструвати страждаюче тіло, яке є метафорою не лише його особистих переживань, а й загальної екзистенційної тривоги епохи. Загалом, подвійні автопортрети митця є глибоким дослідженням концепції множинної ідентичності. Вони демонструють, що «Я» людини не є монолітним, а складається з багатьох шарів та аспектів, які можуть взаємодіяти, конфліктувати або доповнювати одне одного. Роботи відображають прагнення художника до самопізнання через розбиття власної ідентичності на кілька образів одночасно, що робить їх одними з найглибших у його доробку.

Одним з таких портретів є полотно «Перетворення» («Сліпий II») (Entschwebung («Die Blinden II»)) (іл. 3.6), що був написаний у першій половині 1915 року. На картині ми бачимо дві чоловічі фігури, які ніби закручені в єдиному потоці. Їхні обличчя мають напружений вираз обличчя, губи стиснуті, очі — незрячі. Позиції рук та ніг обох фігур асиметричні, їхні жести підкреслено емоційні, що створює атмосферу внутрішнього напруження [1, с. 43]. Палітра побудована на теплих землистих і охристих тонах, однак пронизана сіруватим загальним рефлексом, що надає зображенню похмурого відтінку. Фігури окреслені характерними для Е. Шіле темними жорсткими контурами, які різко відокремлюють тіла від насиченого орнаментального тла. Глибокі контрастні зморшки на обличчях підкреслюють внутрішню напругу персонажів. Тло при цьому є самостійним живописним елементом — складний візерунок із квіткових та геометричних форм, виконаний у широкому діапазоні відтінків, поглинає фігури, не даючи їм чіткої просторової опори. Це посилює відчуття невизначеності та дезорієнтації, яке є центральним для змісту твору.

Подібне колористичне вирішення створює гнітюче, майже передчутливе враження. Можливо, як відображення війни, що вже тривала в Європі. Е. Шіле у той час був мобілізований до армії, і ця робота може розглядатися як рефлексія на власну «сліпоту» у катастрофі. Нижня фігура, начебто, вкарбована в землю та жестом руки перекриває, можливо, відштовхує верхнього персонажа, який, в свою чергу, дещо більше зливається з простором. Це дозволяє припустити, що художник зобразив «нове Я», що відмовляється від «старого Я». Деякі вбачають у роботі й алегоричну сліпоту Е. Шіле до інших, якої він, власне, й намагається позбутись — приземлений та зрілий Е. Шіле стає «сліпим до себе» [31]. Він більше не милується собою, як у ранніх еротизованих образах, натомість звертається до болючої теми втрати ідентичності, внутрішнього поділу, невизначеності майбутнього. Сліпота тут виступає не тільки як фізичний, а й як метафізичний стан пошуку нової внутрішньої істини [1, с. 44].

Тема реляційного «Я» у творчості Е. Шіле не обмежується діалогом із власними іпостасями. У полотні «Відлюдники» («Die Einsiedler», 1912) (іл. 3.7) художник досліджує своє «Я» через стосунки з іншою людиною, а саме Густавом Клімтом, який відіграв ключову роль у його становленні і якого він вважав духовним наставником. У центрі композиції зображено постать Е. Шіле, якого ззаду обіймає Г. Клімт. Таке компонування вказує на близькість і водночас на асиметрію стосунків між наставником і учнем. Руки Е. Шіле складені на поясі, а положення ніг свідчить про те, що він стоїть на колінах. Назва твору «Відлюдники» говорить про таких людей, хто свідомо обирає усамітнення та відособленість від загальноприйнятих норм. У цьому контексті Г. Клімт і Е. Шіле постають як два найяскравіші представники різних художніх напрямків — сецесії та експресіонізму відповідно, які, попри відмінність стилів, об'єднані спільним відступом від академічних канонів. Квадратний формат полотна додатково підкреслює характер їхніх стосунків, оскільки квадрат як геометрична форма традиційно асоціюється зі стабільністю та рівновагою, що може трактуватися як візуальне відображення міцності зв'язку між

художниками. Композиційно твір проводить очевидну паралель з найвідомішим полотном Г. Клімта «Поцілунок» (1907—1908): замкнена композиція двох фігур в обіймах, довгі туніки, нейтральний простір навколо та червона квітка ліворуч від постатей. Принципова відмінність, однак, полягає у розподілі ролей — у «Поцілунку» на колінах зображена жінка, тоді як у «Відлюдниках» це місце займає сам Е. Шіле. Таким чином художник знову звертається до характерної для його творчості гендерної амбівалентності, свідомо поміщаючи себе на «жіночу» позицію у стосунках із наставником. На відміну від заплучених очей жінки у «Поцілунку», що символізують повне розчинення у почутті, погляд Е. Шіле спрямований на глядача. Його можна охарактеризувати як зосереджений і впевнений, позбавлений будь-якої підкореності. Показово, що твір датований 1912 роком — саме тоді Е. Шіле остаточно відійшов від декоративної естетики сецесії та сформував власну художню мову. У цьому контексті «Відлюдники» можуть розглядатися як одночасне вираження вдячності наставнику, який визначив початок творчого шляху художника, і декларація власної мистецької самостійності.

Тема пошуку ідентичності знайшла свій яскравий виток у останньому циклі алегоричних робіт художника, що присвячені кругообігу життя. Поштовхом для дослідження наведеної теми безумовно стало одруження митця й вагітність його дружини, яка, на жаль, закінчилась смертю. Цей цикл, присвячений осмисленню фундаментальних тем земного буття, смерті й відродження, став підсумком духовних пошуків Е. Шіле протягом усього життя та відповіддю на масштабні людські втрати, спричинені Першою світовою війною. Художник мав намір представити цей цикл у мавзолеї, побудованому спеціально для цієї мети, однак передчасна смерть не дозволила йому цього зробити [31].

Одним з найяскравіших творів циклу є полотно «Сім'я» («Die Familie») (іл. 3.8). Вона є кульмінацією особистих переживань митця і втіленням його нової ідентичності як зрілого чоловіка й майбутнього батька. У центрі композиції зображена оголена жінка з дитиною на колінах (моделью, ймовірно,

була дружина Е. Шіле, Едіт Шіле), позаду якої сидить оголений чоловік, що обіймає її за плечі — автопортрет самого митця. У колориті домінують землясті, глинисто-коричневі, червонуваті й тілесні відтінки, які посилюють органічну, водночас гнітучу атмосферу. Лінії тіл і драпірувань змодельовані енергійно, жорстко, з типовою для майстра ламаністю контурів. Постижки фігур напружені, але статичні. Незважаючи на близькість розташування фігур, кожен персонаж ніби замкнений у власному внутрішньому стані: чоловік з настороженим поглядом і піднятою рукою, жінка із замисленим, навіть втомленим обличчям, дитина неприродно статична, більше схожа на ляльку, ніж на живу істоту. Таким чином, через щільне розташування персонажів, виникає враження, ніби фігури здавлені простором, що створює відчуття родинної єдності у катастрофічному світі навколо. Це один з небагатьох автопортретів, де художник зображує себе в оточенні інших людей, що говорить про його прагнення дослідити самоідентичність у власній родині. У цій роботі поєднуються інтимність і трагізм, вразливість і відповідальність, передчуття народження і присутність смерті. Твір стає завершенням символічного життєвого кола, яке замикається наприкінці творчого шляху митця, де нове народження існує поряд із втратою [1, с. 45].

3.2 Оскар Кокошка: самоідентифікація у контексті психоаналітичної філософії, релігійної іконографії та концепції «реляційного я»

Автопортрет у творчості Оскара Кокошки слід розглядати як форму саморепрезентації, що виходить за межі відтворення зовнішньої подібності. У цих роботах акцент зміщується на візуалізацію внутрішнього стану художника. Він використовує такі формальні засоби як деформація, загострена лінійність форми, відтворення власної особистості у релігійних образах і підкреслена тілесність — вони функціонують як інструменти передачі психічної напруги «Я». Такий підхід до саморепрезентації корелює з інтелектуальними трансформаціями початку ХХ століття, зокрема з розвитком психоаналітичної теорії, розробленої Зигмундом Фройдом. Також його автопортретна спадщина безпосередньо пов'язана з пораненням, яке він отримав на фронті під час Першої світової війни.

В контексті епохи *fin-de-siècle* міф набув статусу важливого інтерпретаційного інструменту, до якого О. Кокошка також неодноразово звертався. Варто зазначити, що звернення до міфу в його творчості простежувалося саме в автопортретах, тоді як портрети інших особистостей набували самостійного індивідуального характеру. Отже, дослідники стверджують, що в період зламу століть міфічні наративи тлумачилися як ключі до розуміння людської поведінки [9, с. 367]. Таким чином, стратегія О. Кокошки безпосередньо збігається з концепцією З. Фрейда, який використовував міфічні наративи як «прецеденти до власних інтерпретацій» («mythic narratives provided both precedents and corroborating evidence for his own interpretations») [9, с. 367]. Оскар Кокошка, в свою чергу, переносив ці образи та наративи на власну фігуру, зробивши це інструментом саморепрезентації.

Першим автопортретом О. Кокошки є живописний твір 1910 року. Згодом видавець Герварт Вальден (Herwarth Walden) використав його як рекламний плакат для свого журналу «Der Sturm» (переклад з німецької — «Штурм»), що підтримував німецькі та австрійські мистецькі рухи. Оскільки репродукція

оригінального живописного твору є недоступною, у цій роботі розглядається саме плакат (іл. 3.9) як відтворення автопортретного зображення. На зображенні митець постає в образі воскреслого Христа, на що вказує його жест, спрямований на поранення на ребрах. Він також підкреслює «страждання» наявністю глибоких контрастних зморшок, особливо в області очей. Важливо окреслити контекст створення твору: після того як у 1909 році О. Кокошка неодноразово піддавався критиці за постановки своєї драми «Вбивця, надія жінок» («Mörder, Hoffnung der Frauen») у м. Відень, він на знак протесту поголив голову і невдовзі на деякий час переїхав до м. Берлін. Через поголений череп він хотів виразити своє відчуття того, що він є «міченим» [36, с. 179]. В такому вигляді він постає на плакаті, накладаючи на власний образ кілька іконографічних шарів одночасно. Демонстрація рани на боці апелює до іконографії Мужа Скорботи — медитативного образу Христа після розп'яття, який відкриває свої рани як свідчення болю. До цієї іконографії звертався А. Дюрер у «Автопортреті як Муж Скорботи» (1522, іл. 3.28), де художник зображує себе в спокійному образі страждаючого Спасителя. Головною відмінністю між автопортретами є демонстративний жест О. Кокошки, що виводить зображення за межі цього сюжету. Водночас контекст створення твору апелює до іконографії Ессе Номо. В класичній іконографії Ессе Номо Христос постає у момент публічного приниження — у терновому вінці, зі слідами побиття, виставлений Пілатом перед натовпом. Попри очевидність страждання, іконографічний образ є пасивним, оскільки Ісус приймає свою долю мовчки, його погляд спрямований до гори або вниз, а тіло позбавлене будь-якої навмисної виразності. Сенс іконографії полягає у демонстрації крайнього приниження як передумови майбутнього спасіння. О. Кокошка натомість активно вказує на власне поранення, а поголена голова підсилює театральність і драматизм образу, тим самим роблячи приниження свідомою демонстрацією. Однак експресивний жест руки, спрямованої на поранення, що відповідає пораненню Христа, виводить твір за межі іконографії Ессе Номо. Активний вказівний жест може апелювати до іконографії невірування Фоми — моменту,

коли воскреслий Христос запрошує учня торкнутися рани, щоб розвіяти його сумніви про воскресіння. Р. Форвард зазначає, що, наслідуючи цей жест, О. Кокошка «представляє себе як живий доказ того, що подібна перемога над смертю доступна всім, хто приймає ідею свідомості, викладену в його лекції» («By mimicking the latter gesture on himself, Kokoschka presents himself as living proof that a similar kind of victory over death is available to all who accept the idea of consciousness propounded in his lecture») [19, с. 7].

Неприйняття з боку публіки відіграло ключову роль у формуванні стратегії саморепрезентації художника. Дослідник К. Сернуші зазначає, що скандали, спричинені постановками його драми, змусили О. Кокошку переосмислити власний публічний образ і сформувати стратегію самовизначення [10, с. 202]. Як стверджує К. Сімпсон, художник свідомо провокував публіку і використовував її ворожість як інструмент закріплення власної мистецької ідентичності [42, с. 219]. Ворожість аудиторії парадоксально слугувала підтвердженням радикальності та «істинності» його мистецтва. Враховуючи вищесказане, показовим стає випадок з Максом Оппенгеймером, якого О. Кокошка звинуватив у плагіаті його методу роботи з натурою та образу з плакату для «Der Sturm». Подібна реакція може свідчити про те, що художник настільки ревно оберігав власне самовизначення, що будь-яке наближення колег до його стилю сприймалося як загроза унікальності його образу. К. Сернуші пояснює цю логіку через поняття «неповноти» — стану фрустрації та розчарування, який, своєю чергою, спонукає до пошуку додаткових доказів власної винятковості [10, с. 202]. Показово, що «Святий Себастьян з ангелом» (1911) («Heiliger Sebastian mit Engel») (іл. 3.10) О. Кокошки передусь зверненню Егона Шіле до схожої іконографії, однак у цьому випадку звинувачень у плагіаті з боку О. Кокошки не надходило, що може свідчити про вибірковість його реакцій і про те, що за ними стояла не лише принципова позиція, а й особиста конкуренція.

Власне, іншим прикладом накладання релігійного образу на власну особистість є твір «Святий Себастьян з ангелом». На полотні художник

звертається до іконографії Святого Себастьяна — мученика, якого розстріляли з луків за християнську віру. О. Кокошка ототожнює себе зі Святим — на це вказує поголена голова, що повторює образ минулорічного автопортрету. Крім фігури мученика праворуч зображено й ангела, що нагадує жіночу постать. Вона піднімає руку в захисному жесті, іншою рукою вказує на Святого, намагаючись привернути увагу до його страждань. Якщо, знову ж таки, звернутись до контексту, то в образі ангела можна вгадати постать Альми Малер (Alma Mahler) — тогочасної коханки художника, яка часто з'являється у його творах.

Отже, використовуючи релігійні ремінісценції О. Кокошка прагне просувати чіткий наратив: художник, якого не розуміють сучасники, страждає за свої переконання, однак, подібно до мученика, вірить, що його шлях згодом буде визнаний як шлях до істини. Також в цьому криється піднесення образу митця до «просвітленого», що збігається з ідеями Ф. Ніцше, які він виклав в праці «Воля до влади» (1886—1887). Зокрема, філософ підкреслює винятковий статус мистецтва як життєствердної сили: «Мистецтво і нічого, крім мистецтва! Воно є великим чинником, що робить життя можливим (...) мистецтво як єдина вища протидія будь-якій волі до заперечення життя» («Die Kunst und nichts als die Kunst! Sie ist die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans zum Leben (...) Die Kunst als die einzig überlegene Gegenkraft gegen allen Willen zur Verneinung des Lebens») [36, с. 180]. Виходячи з цього, мистецтво постає як альтернатива традиційним релігійним системам і водночас як форма подолання нігілізму, що сприяє формуванню уявлення про митця як носія особливого, майже сакралізованого знання [36, с. 180].

За словами дослідника К. Сернуші, і О. Кокошка і З. Фройд вірили, що психічне та фізичне здатні до взаємообміну, що можна побачити у творах художника, де він зображує людей з «оголеними нервами» [9, с. 357]. Автопортрет 1917 року (іл. 3.11) є показовим прикладом цього взаємопроникнення. В контексті захопленості окультизмом, притаманній епосі, зацікавленість О. Кокошки в зображенні «нервів» пояснюється тим, що в

окультизмі вони вважались життєво важливими органами та «служили для передачі вібрацій в ефір» («served to transmit vibrations into the ether») [32]. Художник в першу чергу прагне відтворити свій внутрішній стан на полотні. Руки, що займають центральне місце в композиції і складені на грудях, написані інтенсивним червоним із підкресленими суглобами й сухожиллями. Подібний жест може трактуватись як захисний або замкнутий, демонструючи внутрішнє напруження портретованого. У фройдівській концепції це можна розглядати як тілесну артикуляцію психічного змісту, що не піддається свідомому контролю. Мазок на картині вирішений інтенсивно — фактура поверхні передає стан збудження, а не спокійного спостереження. Це підтверджує й обличчя художника, у якого широко розкриті очі і шкіра, нанесена різкими плямами без згладжування. Таке нанесення фарби цілком корелюється з твердженням дослідників про «оголеність нервів». Стан збудження та напруги підсилюють різкий чорний контур та кольорові контрасти — червонуватий відтінок шкіри яскраво виділяється на фоні розбіленого зеленуватого одягу. О. Кокошка також відомий своїми «психологічними портретами» з зображенням «аури» навколо фігури, яку відтворював за допомогою розбілених контурів на тлі. Тут цей прийом також має місце, однак на відміну від статичного світлового ореолу, характерного для ранніх портретів художника, «аура» нанесена горизонтальними розмитими мазками, що надає зображенню відчуття руху. Це може свідчити про нестабільність або рухомість самого «Я», тобто не як сталої, зафіксованої сутності, а як чогось, що перебуває в процесі становлення. Показово, що портрет датований 1917 роком — періодом, коли митець переживав глибоку особистісну кризу після поранення на фронті та остаточного розриву з його коханкою Альмою Малер. В такому контексті розмита, динамічна «аура» може розглядатися як візуальне підтвердження перехідного стану особистості художника.

Твір «Наречена вітру», також відомий під назвою «Буря» наділений відчуттям тривоги та напруженості. В центрі полотна зображено А. Малер в обіймах О. Кокошки. Жіночий персонаж постає у стані тендітного сну, тоді як

постать О. Кокошки випромінює неспокій. Про це свідчить його темніший, сіруватий тон шкіри, глибокі контрастні тіні, занепокоїливий вираз обличчя, задумливий погляд та положення рук, які схрещено на животі. Відчуття напруги посилює й пейзаж морського шторму навколо закоханих. Загалом фігура Альми Малер постає єдиним «островом безпеки» в композиції. Як зазначає Р. Мецгер: «Пози фігур покликані передати близькість, однак обличчя не відповідають їй цілком — великі очі визнають існування світу, що лежить поза межами взаємного кохання, і дивляться повз одне одного» («The poses are designed to show intimacy, but the faces refuse to follow suit completely; the big eyes concede there is a world which lies elsewhere than in mutual love; they gaze past each other») [35, с. 88]. Подібний погляд може видавати передчуття того, що союз не триватиме вічно. Як зазначає К. Сернуші, у цьому творі О. Кокошка свідомо звертається до міфологічної проекції, зображуючи себе та А. Малер в образах Трістана та Ізольди — приречених коханців із опери Р. Вагнера [10, с. 207].

Звернення О. Кокошки до образу Альми Малер у своїх автопортретах не обмежується «Нареченою вітру». В інших спільних зображеннях, зокрема у творі «Двоє оголених. Коханці» (1913) («Zwei Akte (Liebende)») (іл. 3.14) фігури також уникають прямого погляду одне на одного, зберігаючи відстороненість попри формальну близькість, що також підкреслюється холодним кролоритом. Це може бути пов'язано з глибокою особистою травмою, коли у 1912 році Альма Малер зробила аборт, що завдало художнику важкого емоційного удару [35, с. 88].

Протилежний спосіб зображення двох фігур простежується у серії з шістьох віял, які художник виготовив для Альми Малер між 1912 і 1914 роками, і про які він сам казав «Мої віяла - це любовні листи мовою образів (...)» («Meine Fächer sind Liebes-Briefe in Bildersprache (...)») [36, с. 162]. В цих творах художник використовує мову символів для передачі своїх почуттів — Сонце та Місяць, мотив П'єти, полум'я тощо. На центральному полі віяла, виготовленого у грудні 1912 року (іл. 3.15), зображено оголених О. Кокошку та А. Малер. Вони щільно прилягають одне до одного, їхні голови торкаються, а

тіла звернені в один бік. Колорит, в свою чергу, теплий. Це різоче контрастує з відстороненістю фігур у інших публічних роботах художника. Таке зіставлення наводить на думку, що О. Кокошка послідовно розмежовував два способи саморепрезентації. Тобто у творах, призначених для Альми Малер, він конструював образ закоханого, який прагне злиття і єднання. У той самий час у творах, створених для публіки або для себе, він говорив чесніше про свій внутрішній стан — тривогу, передчуття розриву, самотність попри присутність іншої людини поруч.

Твором, який яскраво ілюструє пережитий художником досвід поранення на фронті є полотно «Мандрівний лицар» («Der irrende Ritter») (іл. 3.12), яке датують 1914—1915 роками. На полотні можна побачити автопортрет О. Кокошки, його фігура левітує над скелею біля великої водойми. Його фігура розслаблена, справляється враження, що він не контролює свій політ, а свободно лівітує над поверхнею землі. Постать одягнута в обладунки. Праворуч на зображенні можна побачити кораблеві мачти та фігуру сфінкса, традиційно пов'язвану з образом Альми Малер. Над плечем митця також присутня фігура, яка може нагадувати янгола, що тримається за гілку. Біля нього наявні літери «ES», окреслені білою фарбою. Щодо інтерпретації цих літер, дослідники не дійшли однозначного висновку: починаючи з Едіт Гоффман (Edith Hoffman) (1947), поширеною є думка, що вони можуть відсилати до слів Христа, коли той перебував на хресті «Елої, Елої, лама савахфані?» («Боже мій, Боже мій, навіщо Ти мене покинув?»; Мт. 27:46), що надавало б зображенню релігійного забарвлення [36, с. 219]. Дослідження Музею Гуггенхайма за допомогою рентгенографії та інфрачервоної рефлектографії виявило наявність прихованих шарів фарби. Це дозволяє стверджувати, що О. Кокошка почав роботу над твором до відправлення на військову службу, а завершив її, коли повернувся після отримання травми [12]. Під головою центральної фігури виявлено відмінне зображення голови, повернутої в іншому напрямку, а під фігурою сфінкса — образ, який, на відміну від фінального варіанту, був звернений обличчям до лицаря [12].

Показовою є зміна у зображенні сфінкса — фігури, яку дослідники ототожнюють з Альмою Малер. Якщо у підготовчому шарі вона була звернена обличчям до лицаря, то у фінальному варіанті відвернулася від нього. Ця зміна може читатися як візуальна фіксація реального розриву, оскільки в 1915 році А. Малер покинула художника, і він, повернувшись з фронту пораненим, опинився на самоті. Старший куратор Музею Гуггенхайма Вів'єн Грін (Vivien Greene) припускає, що травма розриву, накладаючись на досвід війни, могла зумовити переосмислення О. Кокошкою власного образу — від «сяючого лицаря» до «пораненого лицаря» [12]. У цьому контексті «Мандрівний лицар» постає як антитеза більш ранньому полотну «Наречена вітру» (1913-1914) («Die Windsbraut») (іл. 3.13), де О. Кокошка зображує себе та Альму Малер у схожому мотиві польоту, однак в обіймах. Якщо у «Нареченій вітру» художник досліджував своє «Я» у стосунках з іншою людиною, інакше кажучи «реляційне Я», то «Мандрівний лицар» фіксує повернення до самотності.

Продовженням теми осмислення свого «реляційного я» для художника став мотив зображення себе з лялькою. Після остаточного розриву з Альмою Малер, О. Кокошка замовив у мюнхенської лялькарки повнорозмірну ляльку за зразком вдови композитора. І хоча він був розчарований результатом, лялька кілька разів з'явилася в його творах [36, с. 134]. Одним з таких творів став «Автопортрет з лялькою» (іл. 3.16) 1922 року. На полотні зображено сидячі фігури художника та ляльки. Одну руку чоловік поклав ляльці на коліно, тоді як вказівний палець іншої руки спрямований у бік її паху. Можна припустити, що художник прагне наділити ляльку відчуттям сорому — на це вказують жести його рук, а також рук ляльки, які намагаються прикрити груди. Дослідники інтерпретують цей жест як докір: він може стосуватися як аборту, так і відступництва Альми Малер, яке художник міг сприйняти як зраду, і в будь-якому разі відображає гіркоту від невдалих стосунків [36, с. 175]. Ймовірно, замовивши ляльку та працюючи з її образом в мистецтві, художник намагався подолати особисту травму, пов'язану з розлученням з А. Малер. Таким чином, цей твір став своєрідною крапкою в цьому процесі, враховуючи

те, що того ж року лялька була знищена, а тема Альми Малер більше не з'являлася у творчості О. Кокошки. Показово, що лялька у цьому творі вже не постає еротичним заміником коханки, оскільки її тіло виглядає незграбним і штучним. Мовою жестів художник іронізує над лялькою, водночас над собою і власною зацикленістю на втраченому коханні. Обвинувачувальний жест, спрямований на безживне тіло, яке не здатне ні виправдатися, ні відповісти, наділяє сцену абсурдністю, яка, вірогідно, усвідомлюється самим художником. Таким чином, митець може демонструвати подолання власної прив'язаності до А. Малер.

3.3 Ріхард Герстль: від сакралізованого автопортрету до самодослідження витіснених аспектів ідентичності

Автопортрети Р. Герстля можна умовно поділити на дві групи: класичні, що відтворюють усталену жанрову модель, тобто обличчя або образ художника з атрибутами майстерності, та символічні, у яких митець виходить за межі традиції, наділяючи зображення особистим змістом.

Першим автопортретом художника, створеним у техніці олійного живопису вважається «Автопортрет напівоголеним» (іл. 3.17), який датують 1902—1904 роками. Твір було створено невдовзі після того, як Р. Герстль залишив академію та перервав навчання живопису. Згідно зі свідченнями брата художника, він написав цей твір у віці 19 років, відповідно деякі датують його 1902 роком. На портреті зображено оголену по пояс фігуру художника — нижню частину його тіла перекриває біла тканина. Тло замальоване темним синьо-зеленим кольором. Ближче до фігури художник вибілює колір тла, наділяючи зображення так званою «аурою», тобто ефектом внутрішнього світла, що ніби виходить зсередини постаті, а не падає на неї ззовні. Подібний прийом можна було зустріти в творах інших експресіоністів, а саме О. Кокошки та М. Оппенгеймера. Р. Герстль не зосереджує увагу на відтворенні точної анатомічної побудови тіла — кисті рук окреслені плямою та позбавлені деталізації, а на животі відсутній пупок. Натомість, художник прискіпливо промальовує очі, звертаючись до техніки лесування, ймовірно, для того щоб надати області очей додаткового блиску [24, с. 13]. Загалом всі нині відомі автопортрети художника характеризуються пронизливим загадковим поглядом.

Композиція твору може нагадувати декілька знакових полотен тієї епохи. Дослідник Л. Дітхард вбачає схожість з твором Г. Клімта «Nuda Veritas» [29, с. 16]. Також можна знайти композиційну подібність до роботи Е. Мунка «Статеве дозрівання» (1894). Через цю подібність автопортрет Р. Герстля іноді датують 1904 роком, оскільки він мав нагоду побачити твір Е. Мунка на виставці у м. Відень в цей рік [24, с. 13]. В обох випадках фігура розташована по центру та

наділена пронизливим поглядом, однак на полотні Е. Мунка дівчинка прикриває статеві органи руками. Подібний жест може передавати сором і тривогу щодо власної сексуальності. Г. Клімт, натомість, трактує оголеність як щось природне, позбавлене відчуття провини. Можна також звернути увагу на подібність до автопортрета А. Дюрера 1500 року (іл. 2.1) — обидва твори вирізняються пірамідалною побудовою композиції та іконографічною подібністю до образу Христа. Р. Герстль звертається до цих композиційних формул, однак наділяє зображення принципово іншим змістом. Постать художника на полотні нагадує іконографію Христа — пронизливий погляд, біла тканина, що пов'язана на поясі. Цьому враженню сприяє і симетричність композиції, нетипова для звичайного автопортрета, натомість більш характерна для іконописних творів. Пряма напружена поза відсилає до композиційних канонів сакрального мистецтва, надаючи зображенню ритуального характеру. Д. Блекшоу інтерпретує звернення Р. Герстля до образу Христа як спосіб водночас висловити відчуття відкинутості суспільством і заявити про своє місце в ньому, тобто як стратегію соціокультурної асиміляції [5, с. 30]. Подібна інтерпретація набуває особливого сенсу з огляду на біографічний контекст художника: Р. Герстль був єврейського походження, однак навернувся до католицизму. У контексті антисемітського австрійського середовища початку XX століття цей крок міг бути свідомою стратегією соціальної інтеграції. Звернення до фігуративного живопису і, зокрема, до христологічної іконографії вписує його творчість у християнську художню традицію, дистанціюючи її від єврейської культурної ідентичності. Таким чином, зображуючи себе в образі Христа, художник одночасно демонстрував належність до європейської культурної спадщини і висловлював відчуття відкинутості, адже Христос як образ поєднує в собі і жертву, і того, кого зрештою визнають.

Дослідник Л. Дітхард зазначає, що набедрена пов'язка нашттовхує на думку про зв'язок з езотеричними культами, поширеними на той час [29, с. 18]. Показово, що «Автопортрет напівоголеним» був включений до експозиції виставки «Hidden Modernism: Fascination with the Occult around 1900» у Музеї

Леопольда (2025—2026), присвяченої дослідженню окультних та езотеричних впливів у мистецтві початку XX століття, що свідчить про актуальність подібної інтерпретації твору в сучасному мистецтвознавчому дискурсі.

Протягом подальших автопортретних пошуків художник продовжує досліджувати власну особистість, але звертається до більш класичної манери — зображення себе в образі майстра. В «Автопортреті з палітрою» (іл. 3.18) 1906—1907 року він наділяє себе класичними для художника атрибутами, а саме палітрою та пензлями. Також на задньому плані можна побачити вищезгаданий «Автопортрет напівоголеним». Художник використовує складні сіруваті кольори. Саме в період з весни 1906 року до літа 1907 Р. Герстль звернувся до імпресіоністичної техніки [29, с. 26], що яскраво відобразилося в його експериментах з палітрою та фактурою мазка. Стилiстично дослідники відносять цей твір до групи автопортретів написаних, в цей період, до якої належать «Автопортрет перед піччю», «Автопортрет. Фрагмент» (іл. 3.19) [24, с. 84]. Також до цієї групи можна додати «Автопортрет на синьо-зеленому тлі» (іл. 3.20). На цих полотнах художник представляє себе в образах професійного майстра або впевненого чоловіка в костюмі з краваткою-метеликом, що, ймовірно, «є свідченням оптимізму, що з'явився в житті Р. Герстля внаслідок того, що він був приязно прийнятий у родину А. Шенберга та їхнє коло» («This is probably an indication of the optimism that had entered Gerstl's life as a result of being accepted into the Schönberg family and their circle in such a friendly way») [29, с. 29]. У деяких творах художник продовжує звертатись до зображення «аури», як наприклад в творі «Автопортрет. Фрагмент». У творі «Автопортрет на синьо-зеленому тлі» варто відмітити звернення художника до імпресіонізму. Це вбачається в яскравому колориті, де тло побудоване на контрасті протилежних кольорів — бірюзового та помаранчевого, що створює відчуття вібрації світла. Фарба нанесена окремими помітними мазками, що надає поверхні полотна рельєфності та динаміки. Це різко контрастує з більш стриманим живописом попереднього періоду, свідчаючи про свідому зміну художньої мови. Постать художника при цьому залишається чітко окресленою,

про що свідчить темний костюм, який виразно виділяється на яскравому тлі, що підкреслює впевнений образ зображеного. Також в цих роботах можна звернути увагу на підвищення технічного рівня художника, що проявляється у складності кольорів, деталізації рис обличчя та одягу.

1908 рік можна назвати переломним у творчості майстра. В жанрі портрета художник продовжує експериментувати — використовуючи родину Шенбергів як моделей, він тяжіє до майже нефігуративного живопису. Фігури на полотнах окреслені плямами, а їхні обличчя позбавлені деталізації. Досі ведуться суперечки з приводу того, що саме змусило художника звернутись до подібного методу зображення. Деякі дослідники пояснюють це так званою «маніакальною фазою», в якій тоді перебував художник, тоді як інші вважають, що це сталося через співпрацю з А. Шенбергом [29, с. 47]. В той час композитор пробував себе в створенні майже атональних композицій, поступово відходячи від традиційної тональної системи. Оскільки Р. Герстль та А. Шенберг проводили разом значну частину часу, цілком імовірно, що їхнє спілкування включало взаємний обмін мистецькими ідеями. Тобто так само як А. Шенберг руйнував усталені межі музичної мови, Р. Герстль прагнув виходити за межі фігуративного живопису.

В автопортретах його експерименти проявились у виборі складніших емоційних станів для зображення. У творі «Автопортрет, сміючись» («Selbstbildnis, lachend») (іл. 3.21) він зображує себе по плечі в момент сміху, що є доволі рідкісним для традиції автопортрета. Тло вирішене темно-коричневими та контрастними охристими мазками, тоді як тіні на обличчі яскравим червоним, який знаходить своє продовження у фоні. Можна припустити, що таким чином художник зображує «ауру», подібну до тієї, що простежується в інших автопортретах.

Подібна іконографія усміхненого автопортрета має свої прецеденти в європейському живописі, однак була вкрай рідкісною. Це пояснюється як практичними причинами — незадовільним станом зубів у більшості людей минулих століть, так і культурними упередженнями, оскільки відкритий сміх

асоціювався з п'янством, маргінальністю або божевільям, а отже вважався непридатним для репрезентативного портрета. Рембрандт у «Блудному сині в таверні» (іл. 2.4) зобразив себе в образі біблійного героя з келихом у руці, наповнивши композицію символікою гедонізму та невідворотної плати за гріхи. Звернення до цього сюжету збіглося з періодом, коли родину художника критикували за надмірні витрати на антикваріат та мистецтво — таким чином автопортрет набував додаткового особистого підтексту. Окремо варто згадати автопортрет «Рембрандт, що сміється» («Rembrandt laughing») (бл. 1628) у якому художник зображує себе з широкою усмішкою, що, ймовірно, свідчить про свідоме дослідження міміки та емоційних станів обличчя. До схожого мотиву звертався також німецький майстер Г. фон Аахен (іл. 3.22), який неодноразово використовував усміхнене обличчя для дослідження людської міміки. Жозеф Дюкре наприкінці XVIII століття пішов значно далі, створивши серію експресивних автопортретів, у яких досліджував власний образ через гротескну міміку. В «Автопортреті в образі пересмішника» («Self-Portrait of the Artist in the Guise of a Mockery») (1793) (іл. 3.23) він наділяє себе зухвалим, відкритим сміхом, що виходить за межі портретних традицій свого часу.

Невідомо, які цілі переслідував Р. Герстль при створенні цього автопортрету, однак це не останній раз, коли він звернувся до класичних майстрів у виборі теми для самозображення. Проте Р. Герстль занурюється в цю ідею значно глибше, оскільки сміх тут виступає не просто студією міміки, а радше способом репрезентації певного внутрішнього стану. Варто зазначити, що на відміну від попередніх автопортретів, де митець постає в елегантному образі, тут він звертається до принципово іншого образу себе. Яскравий червоний у тінях обличчя, широко відкритий рот, підкреслені очі і загальна експресивність колориту наштовхують на асоціації з образом маргінального, майже загрозливого персонажа. Це різке зміщення може бути прочитане як звернення художника до власної «тіні» у юнгівському сенсі, тобто тієї частини особистості, яка зазвичай витісняється і не піддається публічній демонстрації. Дослідниця Д. Блекшоу інтерпретує цей твір як гірке визнання марності спроб

ідентифікації з Христом, зазначаючи, що обличчя художника перетворюється на той самий образ, якого він так старанно уникав, а саме «гротескного тілесного єврея» антисемітської риторики («the “grotesque”, corporeal Jew of anti-Semitic rhetoric») [5, с. 49]. Цей візуальний розрив із колишньою репрезентативною ідентичністю та вихід на поверхню «чужого» образу себе знаходить глибокі паралелі у філософській думці, зокрема у працях Ернста Маха. Згідно з його концепцією, те, що людина вважає своїм цілісним «Его», є лише тимчасовою та ілюзорною конгломерацією фрагментарних, мінливих психічних афектів. Розвиваючи цю думку у роботі «Пізнання і оман», філософ зазначав, що у стані сильного емоційного збудження чи психологічного надлому ілюзія контрольованої ідентичності остаточно руйнується, вивільняючи приховані, хаотичні пласти психіки [34, с. 461].

Існує ще один портрет, де Р. Герстль зображує себе усміхненим «Фрагмент усміхненого автопортрета на повний зріст» («Fragment eines lachenden Selbstbildnisses in ganzer Figur») (іл. 3.24), датований приблизно 1904—1905 роками. Він знаходиться на звороті твору «Портрет А. Землинського» («Porträt von Alexander Zemlinsky», 1908). На полотні Р. Герстль постає в більш звичному для його автопортретів образі — одягнений у костюм та приємно усміхнений. Тобто портрет позбавлений тих експресивних рис, які бачимо на «Автопортреті, сміючись» 1908 року. Однак показово, що в певний момент художник замалював власне обличчя на цьому портреті темно-синьою фарбою. Директор Альбертіни Клаус Альбрехт Шредер характеризує цей вчинок як «ауто-агресію» («auto-aggression») і припускає, що він є передвісником подальшого самогубства художника [42, с. 122].

Подібне прочитання підкріплюється свідченнями сучасників про характер Р. Герстля — його описували як людину ексцентричну, «абсолютно самовпевнену і переконану у власній інтелектуальній вищості» («he was absolutely self-assured and convinced of his superior intellectual position»), але водночас легко дратівливу, замкнену і непередбачувану [29, с. 12]. В контексті того, що саме в 1908 році роман художника з дружиною композитора А.

Шенберга Матільдою Шенберг було викрито і цього ж року він пішов з життя, сміх на полотні може набувати додаткового, неоднозначного змісту.

Останнім автопортретом Р. Герстля є «Автопортрет як оголений» («Selbstbildnis als akt») (іл. 3.25), створений невдовзі до самогубства митця. На картині зображено оголеного чоловіка, його поза побудована за принципом контрапосту — права рука упирається в талію, тоді як ліва відведена в сторону. У лівій руці художник тримає пензлі, тобто зображує себе водночас оголеним і художником за роботою. Тло зафарбовано експресивними блакитними округлими мазками. Також окреслено частину інтер'єру квартири батьків Р. Герстля, де він мешкав після розриву з родиною Шенбергів. Згідно з дослідженнями, твір було написано за один сеанс у техніці «мокрим по мокрому» («Nass in Nass») [24, с. 219].

Художник датував картину 12 вересня 1908 року — після того, як через викриття роману з Матільдою Шенберг він був остаточно покинутий не лише нею, а й усім колом музикантів навколо композитора. 4 листопада 1908 року, поки коло музикантів А. Шенберга давало концерт, на який художник не був запрошений, Р. Герстль спалив особисті документи і пішов з життя [29, с. 58].

Звертаючись до оголеного самозображення, Р. Герстль, ймовірно, спирався на досвід А. Дюрера, який одним з перших запровадив таку іконографію в жанрі автопортрету. Показово, що малюнок А. Дюрера (іл. 3.26) був ідентифікований як автопортрет лише у 1906 році, тобто за два роки до створення автопортрету Р. Герстля [5, с. 46]. Відповідно Р. Герстль міг свідомо відреагувати на цю нову інтерпретацію, звернувшись до досвіду німецького майстра, для якого оголене самозображення слугувало передусім анатомічним дослідженням людського тіла. Однак оголеність у творі Р. Герстля набуває глибшого символічного змісту, пов'язаного з біографічними обставинами митця. Повне оголення може розглядатись як відмова від соціальної маски. Одяг як метафора соціальної ідентичності та належності до певного кола знятий, отже, художнику більше нема чого приховувати і нема кого з себе вдавати. Водночас впевнена поза контрапост і жести рук свідчать радше про

гідність, тобто оголеність є ознакою чесності Р. Герстля. Показово, що попри оголення, він тримає в руці пензлі, що може свідчити про те, що творча ідентичність залишається останньою опорою — єдиним, від чого він не відмовляється, незважаючи на втрату соціального кола. Таким чином, якщо в «Автопортреті напівоголеним» оголеність слугувала засобом сакралізації власного образу, то в останньому автопортреті вона набуває іншого значення, яке позбавлене релігійного чи езотеричного змісту, але наділене глибоко особистим сенсом.

3.4 Макс Оппенгеймер: самоідентифікація через наративне ототожнення з біблійним героєм

Макс Оппенгеймер здобув популярність у віденських мистецьких колах на початку 1900-х років завдяки своїм так званим «психологічним портретам» відомих філософів та культурних діячів. Кульмінацією цього періоду стала його персональна виставка в мюнхенській галереї Танхаузер (Galerie Thannhauser), яка засвідчила його визнання в австрійському мистецькому середовищі. Саме тоді М. Оппенгеймер звернувся до жанру автопортрету, створивши плакат «Той, що стікає кров'ю» («Der Blutende») для афіші мюнхенської виставки (іл. 3. 27). Цей твір спровокував звинувачення з боку Оскара Кокошки в плагіаті, оскільки іконографічно плакат мав схожості з його роботою (іл. 3.9), яка була опублікована в журналі «Der Sturm» в 1910 році.

На зображенні, М. Оппенгеймер, подібно до О. Кокошки, предстає в образі Христа, який демонструє рани — така іконографія може надсилати до традиції зображення Мужа Скорботи. Однак, варто зазначити, що якщо в класичній іконографії Муж Скорботи пасивно відкриває рани як свідчення страждання, то М. Оппенгеймер інвертує цей жест, про що говорить зображення рук, які нібито прагнуть зануритись у рану, що надає образу активного характеру, подібного до автопортрету О. Кокошки (іл. 3.9). Показово, що цей образ був обраний плакатом до виставки, тобто як публічне обличчя художника. Слід зауважити, що подібно до О. Кокошки, М. Оппенгеймер створив плакат на основі живописного твору. У цій роботі розглядається саме плакат як найбільш репрезентативна версія зображення, оскільки саме він функціонував як публічне обличчя художника на виставці. Отже, митець свідомо виставив страждаючого Христа у якості презентації себе мистецькій спільноті. Його обличчя відображає страждання — м'язи напружені, видніються глибокі зморшки. Кров на обличчі також присутня та окреслена червоним кольором. Якщо порівнювати твори О. Кокошки та М. Оппенгеймера, то можна помітити кілька значних відмінностей: М. Оппенгеймер обирає кадрування по пояс, тоді

як О. Кокошка зображує себе погрудно, кольорова гамма в М. Оппенгеймера працює на акцентуацію червоного кольору крові, у той час як О. Кокошка використовує лише три кольори, не прагнучи зробити акцент на крові. Обидва портрети стилізовані, однак М. Оппенгеймер детальніше опрацьовує анатомічну побудову тіла, при цьому залишаючи видовжені пропорції. Загалом можна сказати, що образ О. Кокошки прагне продемонструвати театральне, але гідне прийняття мучеництва, на яке намагається звернути увагу глядача, тоді як М. Оппенгеймер зображує класичне барокове страждання фізично пораненої людини. Отже, можна припустити, що М. Оппенгеймер запозичив ідею О. Кокошки, однак наділив її іншим особистим для себе сенсом. Варто зазначити, що стилістично плакат М. Оппенгеймера, як і автопортрет О. Кокошки для «Der Sturm», є іконографічно спорідненим з відомим автопортретом А. Дюрера «Христос як Муж скорботи» («Schmerzensmannes») (іл. 3.28), що дозволяє вписати обидва твори в германську традицію гротескного зображення художника як мученика [42, с. 130]. Важливо підкреслити, що попри іконографічну спорідненість з традицією Мужа Скорботи, М. Оппенгеймер принципово відступає від її канонічного характеру медитативного, гідного прийняття страждання. Натомість художник обирає експресивний, фізично напружений образ, де біль є не прийнятим, а пережитим у всій своїй тілесній гостроті. Тим не менш, звинувачення висунуті О. Кокошкою у плагіаті, охоплювали не лише наведений плакат, а й «психологічні портрети» з зображенням «аури» завдяки яким М. Оппенгеймер здобув можливість виставитись.

На наступному автопортреті, який також датовано 1911 роком (іл. 3.29), М. Оппенгеймер предстає в образі інтелігентного чоловіка. Його зображено погрудно, обличчя повернуто в три чверті, тіло зображено в анфас. Рука художника акуратно торкається комірця піджаку та краватки. Митець дотримується класичної для себе формули портрету — стримана кольорова гама, глибокі контрастні тіні, видовжені пропорції та зображення так званої «аури» у вигляді розмитих білил навколо постаті. Однак за цією стриманою

зовнішністю можна вгадати приховані християнські мотиви, оскільки права рука, піднята до комірця відтворює жест благословення *Salvator Mundi* — іконографічний тип, до якого звертався зокрема А. Дюрер у своєму знаменитому автопортреті 1500 року (іл. 2.1).

Тим не менш, орієнтуючись на німецького майстра, М. Оппенгеймер ускладнює композицію: візуальна дуга, що починається від руки і продовжується лінією щелепи, надає фігурі плавності та динаміки. Діагональні лінії опущених плечей додатково напружують композицію. «Аура» навколо постаті завершує образ, надаючи йому сакрального звучання. Проте, месіанська поза не читається як спокійний, врівноважений образ святого, оскільки вищезгадані ускладнення композиції одразу демонструють внутрішню напругу зображеного. Як зазначає М. А. Путткамер, «самозвеличенню художника як месії протистоять недовіра і вразливість аутсайдера, якого власне мистецтво зробило чужинцем» («*Der Selbstüberhöhung des Künstlers als Heilsbringer stehen hier gegenüber das Mißtrauen und die Verletzbarkeit eines durch seine Kunst zum Außenseiter Gewordenen*») [38, с. 83]. Отже, образ цього автопортрета розкриває внутрішній конфлікт художника: поза, що відсилає до образу Спасителя свідчить про прагнення до визнання в мистецькій спільноті, тоді як напружена тілесна мова, а саме опущені плечі і погляд скося, видає відчуття власної чужості в цьому середовищі.

Як було зазначено вище, М. Оппенгеймер зазнавав соціального тиску не лише як художник-новатор, а й через своє єврейське походження та сексуальну орієнтацію. Це відчуття невідповідності суспільним нормам, ймовірно, поглиблювало внутрішню чужість, яка знаходила вихід у його автопортретному доробку 1910-х років і найгостріше проявилась у зверненні до образів страждання та жертвності. В 1910 році художник написав твір «Зняття з хреста» («*Kreuzabnahme*») (іл. 3.30), що свідчить про його зацікавленість у самозображенні в христологічних образах відривно від творів О. Кокошки. На полотні зображено фігуру Христа з широко розставленими ногами, якого несуть його прихильники. Автопортретність тут проявляється не через зовнішню

подібність фігури Ісуса та М. Оппенгеймера, а через зображення найближчого оточення художника. Серед зображених можна вгадати риси Генріха Манна (Heinrich Mann), Карла Крауса, Адольфа Лооса, Оскара Райхеля (Oskar Reichel), Петера Альтенберга (Peter Altenberg) та інших. Перелічені особи протягом попередніх років виступали як моделі для «психологічних портретів» художника, деякі були його покровителями. Згідно з іконографічними традиціями, постаті одягнені у довгі хітони та загортають тіло Спасителя у плащаницю. Над головою мученика зображено дві руки, які надягають на нього терновий вінець, як символ страждань художника.

Стилістично у творі простежується вплив іспанського маньєриста Ель Греко, зокрема у видовжених пропорціях фігур та композиційній побудові, що перегукуються з його роботою «Поховання графа Оргаса».

В правій частині полотна, осторонь від інших можна побачити чоловіка, який через плече озирається прямо на глядача. В його образі можна вгадати постать Егона Шіле. М. А. Путткамер інтерпретує цей жест як свідчення того, що М. Оппенгеймер відводить художнику роль «священника мистецтва» («Priester der Kunst»), як того, хто отримав художнє «посвячення» («Weihe»), і таким чином висловлює глибоку повагу до колеги [38, с. 87]. В нижній частині твору, під ногами Христа зображено оголеного чоловіка, відвернутого від процесії. Цю постать дослідниця ідентифікує як Оскара Кокошку, чиї стосунки з М. Оппенгеймером на момент 1910 року вже були доволі напруженими. О. Кокошці відведено роль святого Никодима, який витягує цяхи з ніг Христа — образ підлеглий і другорядний [38, с. 88]. Втім, образ Никодима не є однозначно другорядним, бо в євангельській традиції він постає як таємний учень Христа, чия відданість проявляється не публічно. Таким чином, роль, відведена О. Кокошці, може читатися як амбівалентний жест, оскільки М. Оппенгеймер визнає його причетність до свого мистецького кола, однак підкреслює прихований, непублічний характер цього зв'язку — на відміну від відкритого «посвячення» Е. Шіле. Таким чином, М. Оппенгеймер вибудовує ієрархію у композиції, зображуючи своє оточення в образах різної значущості.

Зображення саме цього кола осіб у сакральному контексті свідчить про глибоке відчуття художником своєї належності до впливової віденської інтелектуальної спільноти. Однак вже за рік після завершення твору більшість зображених відвернулася від М. Оппенгеймера, переключивши свою прихильність на О. Кокошку [6, с. 397]. Ймовірно, М. Оппенгеймер звернувся до християнської символіки з тієї ж самої причини, що й Р. Герстль — як художник єврейського походження він міг вбачати в християнських образах спосіб культурної асиміляції. На відміну від Р. Герстля, М. Оппенгеймер так і не прийняв католицизм, оголосивши себе безконфесійним («konfessionlos») у 1925 році [5, с. 37], однак систематично звертався до християнських іконографічних сюжетів, оминаючи єврейську образність, що може робити його звернення до християнської іконографії промовистим жестом людини, яка прагнула асиміляції, але так і не зробила остаточного кроку в цей бік. Становище М. Оппенгеймера у австрійському суспільстві визначалося подвійною маргінальністю: єврейське походження і гомосексуальність однаково виштовхували його за межі прийняттого, унеможливляючи повноцінну інтеграцію. У цьому контексті звернення до загальної європейської християнської спадщини могло бути способом символічно подолати хоча б одну з цих меж — через культурну мову живопису, зрозумілу і прийнятну для широкої аудиторії. Таким чином, християнська іконографія у творчості М. Оппенгеймера функціонує як інструмент асиміляції не через релігійне навернення, а через свідомий вибір культурної традиції.

В інших творах на релігійну тематику цього періоду художник також вплітав автобіографічні елементи у композицію [30] — найяскравіше це проявилось у творах «Бичування» («Die Geißelung») (1913) (іл. 3. 31) та «Самсон» («Simson») (1911) (іл. 3. 32). Якщо у «Знятті з хреста» автопортретність реалізується через зображення власного оточення, то у наступних творах М. Оппенгеймер обирає пряму ідентифікацію з біблійним героєм. Полотно «Самсон» 1911 року зображує кульмінаційний момент повернення сили героя, коли він переміг філістимлян у бою. Композиція

побудована за діагональним принципом — повалені фігури ворогів утворюють діагональ знизу ліворуч, тоді як постать Самсона займає вертикальну вісь по центру, що створює контраст між горизонтальним падінням переможених і вертикальною стійкою позою героя. Ліворуч зображено Далілу, яка нібито намагається сховатись за головного персонажа. Її присутність в композиції символізує зраду. Живопис вирішений у стриманій палітрі тілесних, сірувато-охристих і коричневих тонів. Тіла написані з анатомічною увагою до м'язової побудови, однак із характерною для М. Оппенгеймера видовженістю пропорцій. Щільне нагромадження фігур створює композиційну щільність, у якій окремі анатомічні фрагменти, такі як кінцівки, спини, голови втрачають чітку належність до конкретного персонажа, зливаючись у єдину тілесну масу. Цей прийом є свідомим засобом передачі хаосу битви, що розгортається на полотні. Центральна постать Самсона, попри її домінуюче вертикальне положення, також виявляється невіддільною від цього хаосу

Як зазначає М. А. Путткамер, для свого автопортрету художник обирає саме цей епізод з історії Самсона — момент, коли герой востаннє долає власну слабкість і знищує своїх ворогів («Aus der Geschichte Simsons ist Oppenheimer für sein Selbstporträt die Episode: «Die wichtigste, in der Simson durch sein Selbstopfer die Philister vernichten und sein Volk erretten kann») [38, с. 86]. Це дозволяє інтерпретувати цей твір як висловлювання про власну боротьбу з суспільним тиском. Варто підкреслити, що Самсон також є єврейським героєм, який перемагає ворогів всупереч зраді та власній слабкості. Цей образ міг стати для М. Оппенгеймера резонансним, оскільки художник також міг відчувати себе чужинцем у суспільстві через єврейське походження та зраду з боку О. Кокошки.

У творі «Бичування» (1913, іл. 3.31) М. Оппенгеймер продовжує розробляти тему мучеництва. Композиція побудована за пірамідальним принципом — ноги фігур, що зв'язують мученика, утворюють основу піраміди, тоді як центральну вісь займає постать головного героя, руки якого підняті вгору. Така симетрична побудова надає сцені монументального характеру, що

посилює паралель із християнською іконографією. Позаду головних фігур зображено масу людей — одні замахуються на мученика, інші спостерігають або радіють, утворюючи щільний фон із тіл. У живописному вирішенні твору простежується звернення М. Оппенгеймера до кубістичних форм. У зображенні тла та нижньої частини полотна кубістична фрагментація площин створює відчуття динаміки і розпаду простору навколо центральної сцени. В анатомії тіл кубістичні форми використовуються для передачі м'язової напруги — об'єми спрощені до геометризованих площин. При цьому художник зберігає характерну видовженість пропорцій фігур. Обличчя центрального персонажа і більшості інших навмисно розмиті та позбавлені індивідуальних рис. Цей прийом може свідчити про прагнення художника вийти за межі конкретного біографічного епізоду і надати зображенню універсального характеру. Ймовірно, страждання тут належить не окремій особі, а будь-якому, хто опиняється у позиції жертви суспільного тиску. Хоча пряма автопортретність тут не підтверджується портретною схожістю, контекст попередніх творів дозволяє припустити, що М. Оппенгеймер свідомо працював у дискурсі страждання як метафори власного досвіду. Враховуючи звернення художника до образу Самсона у однойменному творі 1911 року, можна припустити, що «Бичування» відтворює сцену з його історії, а саме момент полону, коли філістимляни зв'язують героя.

Після конфлікту з О. Кокошкою та витіснення з віденського мистецького кола М. Оппенгеймер переїхав до м. Берлін, а під час Першої світової війни оселився у Швейцарії, де зосередився на монументальних музичних композиціях. Після закінчення війни він повернувся до Відня, де у 1924 році Гагенбунд показав масштабну ретроспективу його творчості, а у 1925 році художник став віцепрезидентом «Bund Österreichischer Künstler» і отримав почесну нагороду австрійського Міністерства освіти. Саме на тлі цього відновленого визнання слід читати його автопортрет 1923—1924 року (іл. 3.33) як свідому відповідь на образи страждання попереднього десятиліття. На портреті художника зображено по пояс, його обличчя розвернуто у три чверті. В

одній руці він тримає ганчірку — атрибут майстра за роботою. Живопис вирішений широким, вільним мазком, що само по собі свідчить про впевненість руки. Постава художника відкрита, плечі розправлені, що різко контрастує з опущеними плечима митця на Автопортреті 1911 року, які могли свідчити про внутрішню напругу майстра. М. А. Путткамер вбачає в композиції, стриманій кольоровій гамі, положенні голови та жесті правої руки свідоме посилення на автопортрет 1911 року — зокрема на жест *Salvator Mundi* [38, с. 137]. Таким чином, художник знову апелює до месіанського образу, однак надає йому інший характер. Якщо на довоєнному автопортреті обличчя художника відображало внутрішню напругу і страждання, то тут перед нами постає впевнений, зосереджений погляд майстра. «Аура» також зберігається, але її зображено гостріше і контрастніше. М. А. Путткамер інтерпретує її вже не як сакральне сяйво, а як візуальний вираз натхнення митця [38, с. 136]. Отже, якщо ранні автопортрети були сповнені образами страждання і мучеництва, то автопортрет 1923—1924 року засвідчує остаточний перехід М. Оппенгеймера до впевненого утвердження себе як майстра.

Висновки до третього розділу

Виявлено, що починаючи з 1910 року, автопортрет стає для Егона Шіле центральним жанром, у якому зосереджуються його художні, філософські та особистісні пошуки. Відмовляючись від академічної норми, митець виробляє власну мову саморепрезентації, засновану на деформації анатомічних форм, дистонічній жестикуляції та фрагментації тіла. Натхненні медичними виданнями з неврологічними дослідженнями, ці образи функціонують не як патологія, а як свідомо метафора, оскільки викривлене тіло стає засобом візуалізації внутрішнього стану. Іконографія хворого, викривленого тіла давала змогу сформувати образ митця, що страждає, й таким чином вигідно позиціювати себе серед мистецької еліти.

Художня стратегія Е. Шіле резонує одразу з двома філософськими системами: з вітгенштайнівською ідеєю про те, що існує те, що можна лише показати, але не сказати, і з ніцшеанською діонісійською концепцією, де краса виростає зі зіткнення з огидною правдою буття, а митець утверджує себе через заперечення й біль. Як і у Л. Вітгенштайна значення виникає лише у вживанні, так і ідентичність Е. Шіле проявляється не через сталий образ, а через безперервний акт творення як самотворення.

У роботах 1910-х років формується релігійна іконографія — художник зображує себе у позах, що прочитуються як відлуння образів святих мучеників. Виявлено, що релігійна іконографія в автопортретах Е. Шіле безпосередньо пов'язана з біографічними обставинами — зокрема арештом 1912 року та звинуваченнями у домаганнях до неповнолітньої. Страждання осмислюється не як вимушена реакція на обставини, а як свідомо художня стратегія, що створює універсальний наратив про митця, якого переслідують, але який зберігає моральну правоту. Суттєвою рисою стратегії саморепрезентації є також гендерна амбівалентність — зображуючи себе у позах, традиційно пов'язаних із жіночою вразливістю, й наділяючи жіночі постаті рисами власної тілесності, Е. Шіле конструює ідентичність як рухому, незавершену структуру, укорінену

водночас у особистому травматичному досвіді та ширшій культурній кризі чоловічої ідентичності початку XX століття.

Художник також звертається до подвійних автопортретів, де досліджує ідентичність як внутрішній діалог між різними іпостасями «Я». Ці твори демонструють, що «Я» людини не є монолітним, а складається з багатьох шарів та аспектів, які можуть взаємодіяти, конфліктувати або доповнювати одне одного. В автопортретах, де поряд з художником присутня інша людина, Е. Шіле прагне дослідити «реляційне я». У цих творах «Я» художника визначається не ізольовано, а через позицію, яку він займає відносно іншого — підкореного учня, незалежного митця, чоловіка і батька.

Стратегія саморепрезентації Оскара Кокошки формується на перетині психоаналітичної теорії та ніцшеанської філософії. Подібно до того, як Зигмунд Фройд використовував міфічні наративи як інтерпретаційні моделі людської поведінки, О. Кокошка послідовно переносив міфологічні та релігійні образи на власну фігуру, відображуючи особистий досвід. У плакаті для «Der Sturm» він постає у образі воскреслого Христа, у «Святому Себастьяні з ангелом» ототожнює себе з мучеником, переслідуваним за переконання. Встановлено, що обидва твори вписуються в ніцшеанську концепцію митця як носія сакралізованого знання, чий шлях через страждання веде до істини. Показово, що скандальне неприйняття з боку публіки художник свідомо використовував як інструмент закріплення власної мистецької ідентичності — ворожість аудиторії слугувала підтвердженням радикальності його мистецтва. Паралельно з цим у автопортретах простежується фройдівська ідея взаємообміну між психічним і фізичним, що виявляється у підкресленні суглоб, інтенсивному мазку, зображенні фігур з «оголеними нервами» — усе це слугує засобом передачі внутрішнього стану художника. Характерним формальним прийомом є зображення «аури» у вигляді розбілених контурів навколо фігури, що візуалізують психічну напругу портретованого.

Виявлено, що досвід поранення на фронті та розрив з Альмою Малер стають переломними в еволюції автопортрета О. Кокошки. Автопортрет 1917

року фіксує цей перехідний стан через динамічну, розмиту «ауру», що на відміну від статичного ореолу ранніх портретів візуалізує нестабільність «Я» у момент кризи. Ця тема знаходить відображення й у творі «Мандрівний лицар», де завдяки рентгенографічним дослідженням було підтверджено зміну позиції сфінкса — з оберненого до лицаря на відвернутого від нього, що читається як візуальна фіксація реального розриву, яка накладається на травму війни. Порівняння публічних творів з приватною серією віял для Альми Малер виявляє принципову розбіжність між двома моделями саморепрезентації — тривожною відстороненістю у перших і прагненням до злиття у других. «Автопортрет з лялькою» завершує дослідження художником свого «реляційного я». Іронічний жест митця, спрямований на безживне тіло, засвідчує усвідомлення і подолання власної прив'язаності, що підтверджується знищенням ляльки того ж року.

Автопортретна спадщина Ріхарда Герстля охоплює відносно короткий, але насичений творчий шлях, в якому простежується послідовне дослідження «Я» від сакралізованого самообразу до самодослідження витіснених аспектів ідентичності. «Автопортрет напівоголеним» звертається до іконографії Христа, що функціонує як засіб вираження відкинутості суспільством і одночасної заяви про себе як про виняткову художню особистість, що несе істину. Також звернення до християнської іконографії може свідчити про свідоме дистанціювання від єврейської культурної ідентичності. Характерний прийом зображення «аури» з'являється вже в цій роботі, зближуючи художника з паралельними пошуками О. Кокошки та М. Оппенгеймера. Класичні автопортрети 1906—1907 років відображають перехід до традиційнішої моделі саморепрезентації — образ художника з палітрою корелює з періодом соціальної стабільності, пов'язаним із входженням до кола композитора А. Шенберга.

Виявлено, що 1908 рік є переломним у творчості митця. У творі «Автопортрет, сміючись» художник відходить від класичної формули автопортрету і маргіналізує свій образ. Дослідники інтерпретують

«Автопортрет, сміючись» як звернення до образу «гротескного єврея» антисемітської риторики. Також цей образ можна ідентифікувати як зображення юнгівської «тіні», тобто тієї частини особистості, яка зазвичай не демонструється публіці. «Автопортрет як оголений», написаний незадовго до самогубства, фіксує остаточний розрив із соціальним колом і відмову від будь-якої публічної маски, тоді як впевнена поза контрапост і пензлі в руці засвідчують збереження творчої ідентичності як єдиної точки опори. Отже, якщо в ранньому автопортреті оголеність слугувала сакралізації образу, то в останньому вона набуває виключно екзистенційного змісту.

Стратегія саморепрезентації Макса Оппенгеймера будується на послідовному зверненні до християнської іконографії, яка у його випадку набуває додаткового змісту через єврейське походження та соціальну маргінальність художника. Плакат «Той, що стікає кров'ю», попри формальну спорідненість з плакатом О. Кокошки для «Der Sturm», принципово відрізняється за характером. Замість театрального прийняття мучеництва, М. Оппенгеймер обирає зображення барокового страждання фізично пораненої людини. Автопортрет 1911 року з жестом *Salvator Mundi* свідчить про прагнення визнання, тоді як опущені плечі і погляд скося видають відчуття власної чужості. Характерна «аура» зберігається в обох роботах. Суттєвою особливістю автопортретної стратегії М. Оппенгеймера є реалізація самоідентифікації не через зовнішню подібність, а через зображення власного оточення. У «Знятті з хреста» впізнавані представники австрійської інтелектуальної спільноти поміщені у сакральний контекст, де художник вибудовує символічну ієрархію — Е. Шіле отримує роль «священика мистецтва», О. Кокошці відведено амбівалентну позицію Никодима. Встановлено, що твори «Самсон» і «Бичування» продовжують тему страждання як метафори власного досвіду, оскільки ідентифікація з біблійним героєм резонує з відчуттям чужості у суспільстві, що одночасно приймає і відкидає художника. В автопортреті 1923—1924 року свідоме посилення на жест *Salvator Mundi* з автопортрету 1911 року надає твору характеру відповіді на образи

страждання попереднього десятиліття. Замість внутрішньої напруги зображено впевнений погляд майстра, «аура» переосмислена як вираз творчого натхнення, а не сакрального статусу.

ВИСНОВКИ

У процесі дослідження було сформовано джерельну базу, що охоплює три основні групи матеріалів: праці з історії австрійської культури рубежу XIX—XX століть, монографії та статті, присвячені творчості окремих художників, а також візуальні джерела, що включають колекції музеїв міст Відень, Берлін, Прага, Бремен, Мюнхен, Париж, Ам'єн, Амстердам, Тульн, Нью-Йорк, Базель, Гамбург, Бостон, Інсбрук, Веймар та цифрові виставкові платформи. Методологічну основу роботи склали історико-культурологічний, контекстуальний, біографічний, іконографічний, художньо-стилістичний, хронологічний та компаративний методи. В історіографічному плані найбільш розробленою є постать Егона Шіле, чия творчість досліджується з позицій мистецтвознавства, психоаналізу, нейропсихології та філософії. Творчість Оскара Кокошки також отримала значну увагу, зокрема в контексті психологічного портрета та взаємодії з ідеями психоаналізу. Дослідження спадщини Ріхарда Герстля має більш фрагментарний характер, тоді як постать Макса Оппенгеймера залишається найменш систематизованою в науковій літературі, що зумовлено його маргіналізацією в тогочасному середовищі, наслідками звинувачень у плагіаті та антисемітського тиску.

Соціокультурний та інтелектуальний контекст Відня початку XX століття визначався кількома взаємопов'язаними чинниками. Криза Габсбурзької монархії, загострення антисемітських настроїв, урбанізація та зростання феміністичних рухів підривали усталені соціальні структури й породжували загальну тривогу щодо власної ідентичності. В інтелектуальному плані вирішальну роль відіграли три концептуальні системи: філософія Ернста Маха, яка поставила під сумнів єдність і стабільність «Я»; психоаналіз Зигмунда Фрейда, який розкрив суперечливу природу свідомості і механізми перенесення психічного конфлікту у тілесні прояви; та філософія Людвіга Вітгенштайна, що окреслила межі між висловлюваним і тим, що може лише показуватися. У мистецькому середовищі молоде покоління експресіоністів свідомо

протиставляло себе декоративній естетиці Сецесії, виробляючи нову художню мову, засновану на деформації тіла, психологічній напрузі та саморепрезентації. Саме в цьому контексті автопортрет перетворився на центральний жанр для дослідження та конструювання ідентичності.

Аналіз автопортретів чотирьох художників засвідчив, що кожен із них виробив індивідуальну стратегію самоідентифікації, укорінену у власному біографічному досвіді та ширшому культурному контексті. Егон Шіле, починаючи з 1910 року, формує концепцію автопортрета як безперервного акту самотворення, де деформоване, оголене та дистонічне тіло функціонує не як патологія, а як метафора внутрішнього стану, а ідентичність художника проявляється через гендерну амбівалентність, релігійну іконографію мученика, подвійні автопортрети як діалог між різними іпостасями «Я» та автопортрети, що включають в себе зображення іншої людини поряд з художником, що свідчить про дослідження митцем свого «Я» у стосунках з іншою людиною. Кульмінацією цієї еволюції стає твір «Сім'я», де крихка ідентичність ранніх робіт поступається місцем образу зрілого чоловіка, вписаного у родинне й трагічне буття. Оскар Кокошка вибудовує саморепрезентацію на перетині психоаналітичної теорії та ніцшеанської філософії — послідовно накладаючи релігійні та міфологічні образи на власну фігуру, він конструює наратив художника, чий шлях через страждання веде до істини, а ворожість публіки слугує підтвердженням радикальності його мистецтва. Досвід поранення на фронті та стосунки з Альмою Малер вводять у його практику концепцію «реляційного я», тобто ідентичності, що конструюється через стосунки з іншою людиною. Ріхард Герстль демонструє перехід від сакралізованого автопортрета з християнськими відсиланнями через класичні образи майстра й упевненого чоловіка до радикального зламу 1908 року, коли «Автопортрет, сміючись» висвітлює витіснену «тінь» ідентичності, а «Автопортрет як оголений» фіксує остаточне затвердження ідентичності, позбавленої будь-якого соціального захисту. Макс Оппенгеймер реалізує самоідентифікацію передусім через зображення власного оточення, вписуючи себе у сакральні наративи, та описує

процес від образу переслідуваного мученика до впевненого утвердження себе як визнаного майстра у пізньому автопортреті 1923—1924 років.

Порівняльний аналіз стратегій чотирьох художників виявляє як спільні риси, так і принципові відмінності у трактуванні образу «Я». Спільним для всіх є звернення до христологічної іконографії як інструменту представлення себе, де образи Христа, Святого Себастьяна та інших мучеників слугують засобом вираження особистого досвіду страждання і заявкою на виняткову мистецьку ідентичність. Проте мотивація цього звернення різниться — якщо для Е. Шіле та О. Кокошки релігійна іконографія є передусім стратегією художнього самоствердження, то для Р. Герстля та М. Оппенгеймера, обох єврейського походження, вона могла виконувати додаткову функцію соціокультурної асиміляції в антисемітському середовищі. Е. Шіле орієнтувався на філософію Ф. Ніцше та Л. Вітгенштайна. Ніцшеанська концепція діонісійської краси, що виростає зі страждання, резонує з його деформованими тілесними образами, тоді як вітгенштайнівська проблематика показування невисловлюваного пояснює функцію дистонічного тіла як метафори психічного стану. О. Кокошка, своєю чергою, спирався на Ф. Ніцше та З. Фрейда — ніцшеанський образ митця як носія сакралізованого знання підкріплює його релігійну іконографію, а фрейдівська ідея взаємообміну між психічним і фізичним вбачається у зображенні «оголених нервів» і «аури». Подвійні автопортрети, що функціонують як діалог між різними іпостасями «Я», є унікальною рисою творчої практики Е. Шіле і не мають прямих аналогів у доробку інших розглянутих художників. Найбільш виразна гендерна амбівалентність також притаманна саме Е. Шіле, який послідовно руйнував усталені поняття маскулінного й фемінного. Р. Герстль є єдиним із чотирьох митців, хто звертався до класичної формули автопортрета художника з атрибутами майстерності. О. Кокошка та Е. Шіле послідовно уникали цієї моделі на користь символічної та психологічної саморепрезентації, тоді як М. Оппенгеймер звернувся до неї лише у пізньому автопортреті 1923—1924 років у якості свідомої відповіді на образи страждання попереднього десятиліття. М. Оппенгеймер є єдиним із

чотирьох, хто реалізовував автопортретність не через зовнішню подібність, а через зображення власного оточення — як у «Знятті з хреста» де ідентифікація з біблійним героєм досягається через впізнавані постаті з австрійського інтелектуального кола, а не через портретну схожість. Виявлено, що митці Е. Шіле, О. Кокошка прагнули дослідити своє «реляційне я», зображуючи себе разом з близькою людиною. М. Оппенгеймер, натомість, конструював своє «реляційне я» через зображення власного соціального кола, вписуючи себе у сакральний наратив через впізнавані постаті свого оточення. Всі художники, крім М. Оппенгеймера звертались до оголеного самозображення. Таким чином, встановлено, що попри спільний соціокультурний контекст та деякі іконографічні перетини, кожен із художників виробив самобутню стратегію конструювання ідентичності через автопортрет.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Басс М. Життя та творчість Егона Шіле : курсова робота / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, кафедра теорії та історії мистецтв. Київ, 2025. 63 с. : іл.
2. Безугла Р. І. Автопортрет у класичній традиції в контексті розширення меж реалістичної репрезентації. Арт-платФОРМА. 2024. Вип. 1 (9). С. 139–157.
3. Гундорова Т. Від *femme fatale* до *femme vital*: сліди віденської сецесії в українському модернізмі. Florence : Firenze University Press, 2023. С. 124–136.
4. Романенкова Ю. В. XVI століття як «батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади. Молодий вчений. 2015. № 9 (2). С. 109–118.
5. Blackshaw G. The Jewish Christ: Problems of Self-Presentation and Socio-Cultural Assimilation in Richard Gerstl's Self-Portraiture. Oxford Art Journal. 2006. Vol. 29, No. 1. P. 25–51.
6. Blackshaw G. The pathological body: modernist strategising in Egon Schiele's self-portraiture. Oxford Art Journal. 2007. P. 377–401.
7. Brandow-Faller M., Morowitz L. Erasures and eradications in modern Viennese art, architecture and design. New York : Routledge, 2023. 278 p. : il.
8. Brandstätter C. Vienna 1900: Art, life and culture. New York : Harmony Books, 1986. 407 p. : il.
9. Cernuschi C. Oskar Kokoschka and Sigmund Freud: Parallel logics in the :exegetical and rhetorical strategies of Expressionism and Psychoanalysis. Firenze : Leo S. Olschki Editore, 1999. P. 351–380.
10. Cernuschi C. Defining self in Kokoschka's self-portraits. The German Quarterly. 2011. Vol. 84, No. 2. P. 198–219.
11. Cernuschi C. The Self-Portraits of Gustave Courbet. Courbet: Mapping Realism / ed. N. Netzer, J. Howe. Boston : McMullen Museum of Art, Boston

- College, 2014. P. 13–40.
12. Chen M. Hidden Layers of an Expressionist Masterpiece Come to Light at the Guggenheim [Електронний ресурс]. Artnet. 2025. URL: <https://news.artnet.com/art-world/oskar-kokoschka-knight-errant-guggenheim-conservation-2681788> (дата звернення: 27 квітня 2026).
 13. Coen D. R. Vienna in the age of uncertainty: science, liberalism and private life. Chicago : The University of Chicago Press, 2007. P. 393. : il.
 14. Comini A. Egon Schiele's portraits. Berkeley : University of California Press, 1974. P. 559. : il.
 15. Comini, A. Schiele in Prison / A. Comini. Greenwich, Conn. : New York Graphic Society, 1973. 111 p. : il.
 16. Erbguth F. J. Egon Schiele and dystonia. Frontiers of Neurology and Neuroscience. Basel : Karger, 2010. Vol. 27. P. 46–60.
 17. Escalera C. C. Chairs as structures in Egon Schiele's aesthetics. Egon Schiele's Place in Wittgenstein's Vienna. Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences. 2011. Vol. 29, No. 1.
 18. Felton L. A. Egon Schiele's double self portraiture : PhD diss. / Bryn Mawr College. Bryn Mawr, 2015. P. 194 + 50 P. addition.
 19. Forward R. Kokoschka: The Eye of God. [S. l.] P. 13.
 20. Freud S. Studien über Hysterie. Leipzig ; Wien : Franz Deuticke, 1895. S. 269.
 21. Freud S. Die Traumdeutung. Leipzig ; Wien : Franz Deuticke, 1900. S. 421.
 22. Freud S. Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. Leipzig ; Wien : Franz Deuticke, 1905. S. 83.
 23. Freud S. Jenseits des Lustprinzips. Leipzig ; Wien ; Zürich : Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1920. S. 60.
 24. Gora K. Zur Maltechnik Richard Gerstls: Untersuchung von 21 Gemälden aus dem Leopold Museum und Wien Museum : diploma thesis. / Akademie der bildenden Künste, Wien, 2019. S. 345.
 25. Izenberg G. N. Egon Schiele: Expressionist art and masculine crisis. Psychoanalytic Inquiry. 2006. Vol. 26, No. 3. P. 464–485.

26. Kaiser M. Wiener Ansichten zur Kunst der Avantgarde: Geschichte, Netzwerk und Diskurs der Kunstkritik zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Wien ; Hamburg : new academic press, 2020. S. 286.
27. Knafo D. Egon Schiele and Frida Kahlo: The self-portrait as mirror. Journal of the American Academy of Psychoanalysis. 1991. Vol. 19, No. 4. P. 630–659.
28. Knafo D. Egon Schiele: The self as image. New York : George Braziller, 1993. P. 200. : il.
29. Leopold D. Richard Gerstl. München : Hirmer Verlag, 2017. P. 86. : il.
30. Leopold Museum. Max Oppenheimer. Expressionist der ersten Stunde [Електронний ресурс] : цифрова виставка. Wien, 2023. URL: <https://www.leopoldmuseum.org/de/ausstellungen/digitale-ausstellungen/maxoppenheimer/de> (відвідано: 10.05.2026).
31. Leopold Museum. Egon Schiele. Last years [Електронний ресурс] : цифрова виставка. Wien, 2025. URL: <https://www.leopoldmuseum.org/de/ausstellungen/digitale-ausstellungen/egonschiele/en> (відвідано: 10.05.2026).
32. Leopold Museum. Verborgene Moderne [Електронний ресурс] : цифрова виставка. Wien, 2025—2026. URL: <https://www.leopoldmuseum.org/de/ausstellungen/digitale-ausstellungen/verborgene-moderne/en> (відвідано: 10.05.2026).
33. Mach E. Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Jena : Gustav Fischer, 1886. S. 182.
34. Mach E. Erkenntnis und Irrtum: Skizzen zur Psychologie der Forschung. Leipzig : Johann Ambrosius Barth, 1905. S. 461.
35. Metzger R. Vienna – 1900. Cologne : Taschen, 2018. P. 96. : il.
36. Meyer D. Doppelbegabung im Expressionismus: Zur Beziehung von Kunst und Literatur bei Oskar Kokoschka und Ludwig Meidner. Göttingen : Universitätsverlag Göttingen, 2013. S. 410. : il.
37. Natter T. G. Egon Schiele: Paintings. 40th ed. Köln : Taschen, 2021. P. 512. : il.

38. Puttkamer M.-A. von. Max Oppenheimer – MOPP (1885–1954): Leben und malerisches Werk mit einem Werkverzeichnis der Gemälde. Wien ; Köln ; Weimar : Böhlau Verlag, 1999. S. 302. : il.
39. Rampley M. Myths of Modernism: Austrian Art after 1918. *Art History*. 2023. Vol. 46, No. 2. P. 256–281.
40. Schröder, K. A. Egon Schiele: Eros und Passion. Köln : DuMont Buchverlag, 1989. P. 127. : il.
41. Seligmann A. F. Essays und Kritiken (1918–1933) / Covergestaltung: M. Kaiser. Norderstedt : BoD – Books on Demand, 2015. S. 204.
42. Simpson K. Making monsters: ugliness, hatred, and self-representation in Viennese modernity : PhD diss. Concordia University. Montreal, 2016. P. 274 + 106 P. addition.
43. Smith S. L. Blinding the Viewer: Rembrandt's 1628 Self-portrait. *Kunst og Kultur*. 2015. Vol. 98, No. 3. P. 144–155.
44. Steiner R. Egon Schiele 1890–1918. Köln : Taschen, 1999. P. 99. : il.
45. Varnedoe K. Vienna 1900: Art, architecture & design. New York : The Museum of Modern Art, 1986. P. 271. : il.
46. Weininger O. Geschlecht und Charakter: Eine prinzipielle Untersuchung. Wien ; Leipzig : Wilhelm Braumüller, 1903. S. 599.
47. Wittgenstein L. Tractatus Logico-Philosophicus. London : Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1921. P. 189.
48. Zaidel D. W. Braque and Kokoschka: Brain tissue injury and preservation of artistic skill. *Behavioral Sciences*. 2017. Vol. 7, No. 56.

ІЛЮСТРАЦІЇ

Анотований список ілюстрацій

- Іл. 2.1. Дюрер А. Автопортрет в одязі, оздобленому хутром. 1500. Дерево, олія. 67,1 × 48,9 см. Стара пінакотека, Мюнхен.
- Іл. 2.2. Рембрандт ван Рейн. Автопортрет. Бл. 1628. Дерево, олія. 22,6 × 18,7 см. Рейксмузей, Амстердам.
- Іл. 2.3. Рембрандт ван Рейн. Блудний син у таверні (Автопортрет із Саскією на колінах). Бл. 1635. Полотно, олія. 161 × 131 см. Дрезденська картинна галерея, Дрезден.
- Іл. 2.4. Гоген П. Автопортрет з жовтим Христом. 1890–1891. Полотно, олія. 38 × 46 см. Музей Орсе, Париж.
- Іл. 3.1. Шіле Е. Сидячий оголений чоловік (Автопортрет). 1910. Полотно, олія, гуаш. 152,5 × 150 см. Музей Леопольда, Відень.
- Іл. 3.2. Шіле Е. Автопортрет у ролі в'язня. 1912. Акварель, олівець, папір. Музей Леопольда, Відень.
- Іл. 3.3. Шіле Е. Стояча оголена з великим капелюхом (Гертруда Шіле). 1910. Вугілля, папір. 44,5 × 31 см. Приватна колекція.
- Іл. 3.4. Шіле Е. Автопортрет із руками на грудях. 1910. Вугілля, гуаш, акварель, папір. Приватна колекція.
- Іл. 3.5. Шіле Е. Плакат виставки Егона Шіле в галереї Арнот (Автопортрет як святий Себастьян). 1915. Змішана техніка, папір. 65 × 48,7 см. Музей міста Відень, Відень.
- Іл. 3.6. Шіле Е. Перетворення (Сліпий II). 1915. Полотно, олія, гуаш. 200 × 172 см. Музей Леопольда, Відень.
- Іл. 3.7. Шіле Е. Відлюдники. 1912. Полотно, олія. 199 × 199 см. Музей Леопольда, Відень.

- Іл. 3.8. Шіле Е. Сім'я. 1918. Полотно, олія. 152,5 × 162,5 см. Галерея Бельведер, Відень.
- Іл. 3.9. Кокошка О. Плакат «Der Sturm». 1910. Літографія на папері. 71 × 47,3 см. Музей Леопольда, Відень.
- Іл. 3.10. Кокошка О. Святий Себастьян з ангелом. 1911. Полотно, олія. 70,5 × 52,2 см. Земельні зібрання Нижньої Австрії, Тульн.
- Іл. 3.11. Кокошка О. Автопортрет. 1917. Полотно, олія. 79 × 62 см. Музей Фон дер Гейдт, Вупперталь.
- Іл. 3.12. Кокошка О. Мандрівний лицар. 1914–1915. Полотно, олія. 90,2 × 180,8 см. Музей Гугтенгайма, Нью-Йорк.
- Іл. 3.13. Кокошка О. Наречена вітру. 1913–1914. Полотно, олія. 181 × 220 см. Кунстмузеум, Базель.
- Іл. 3.14. Кокошка О. Двоє оголених. Коханці. 1913. Полотно, олія. 163,2 × 97,5 см. Музей образотворчих мистецтв (MFA), Бостон.
- Іл. 3.15. Кокошка О. Другий віяло для Альми. 1912. Гуаш, папір на кістці. Музей мистецтв та ремесел, Гамбург.
- Іл. 3.16. Кокошка О. Автопортрет з лялькою. Бл. 1922. Полотно, олія. 85 × 120 см. Національна галерея, Державні музеї Берліна.
- Іл. 3.17. Герстль Р. Автопортрет напівоголеним. 1902–1904. Полотно, олія. 159 × 109 см. Музей Леопольда, Відень.
- Іл. 3.18. Герстль Р. Автопортрет з палітрою. Зима 1906/07. Полотно, олія. 186,5 × 59 см. Музей міста Відень, Відень.
- Іл. 3.19. Герстль Р. Автопортрет. Фрагмент. Зима 1906 — весна 1908. Полотно, олія. 42 × 39,5 см. Музей Леопольда, Відень.
- Іл. 3.20. Герстль Р. Автопортрет на синьо-зеленому тлі. 1906/07. Картон, олія. 100 × 72 см. Тірольський крайовий музей Фердінандеум, Інсбрук.
- Іл. 3.21. Герстль Р. Автопортрет, сміючись. Літо/осінь 1907. Полотно на картоні, олія. 39 × 30,4 см. Австрійська галерея Бельведер, Відень.

- Іл. 3.22. Аахен Г. фон. Автопортрет з келихом вина (Сміючийся чоловік з келихом вина). Бл. 1595. Полотно, олія. 50,5 × 40,5 см. Картинна галерея, Державні музеї Берліна, Берлін.
- Іл. 3.23. Дюкре Ж. Автопортрет в образі пересмішника. 1793. Полотно, олія. Музей Піккардія, Ам'єн.
- Іл. 3.24. Герстль Р. Фрагмент усміхненого автопортрета на повний зріст. 1904/1905. Полотно, олія. 170 × 74 см. Приватна колекція.
- Іл. 3.25. Герстль Р. Автопортрет як оголений. 12 вересня 1908. Полотно, олія. 139,3 × 100 см. Музей Леопольда, Відень.
- Іл. 3.26. Дюрер А. Автопортрет оголеним. Бл. 1503–1505. Перо, пензель, чорне чорнило, білила на зеленому ґрунтованому папері. Фонд класики Веймара, Веймар.
- Іл. 3.27. Оппенгеймер М. Плакат до першої персональної виставки в Moderne Galerie (галерея Танхаузер, Мюнхен). «Той, що стікає кров'ю». 1911. Літографія. Музей міста Відень, Відень.
- Іл. 3.28. Дюрер А. Автопортрет як Муж Скорботи. 1522. Олівець на папері. 40,8 × 29 см. Кунстхале, Бремен.
- Іл. 3.29. Оппенгеймер М. Автопортрет. 1911. Полотно, олія. 63 × 51,3 см. Музей Леопольда, Відень.
- Іл. 3.30. Оппенгеймер М. Зняття з хреста. 1910. Полотно, олія. Місцезнаходження невідоме (раніше — колекція д-ра Оскара Райхеля, Відень).
- Іл. 3.31. Оппенгеймер М. Бичування. 1913. Полотно, олія. Приватна колекція.
- Іл. 3.32. Оппенгеймер М. Самсон. 1911. Полотно, олія. Приватна колекція.
- Іл. 3.33. Оппенгеймер М. Автопортрет. 1924. Полотно, олія. Національна галерея, Прага.

Ілюстрації



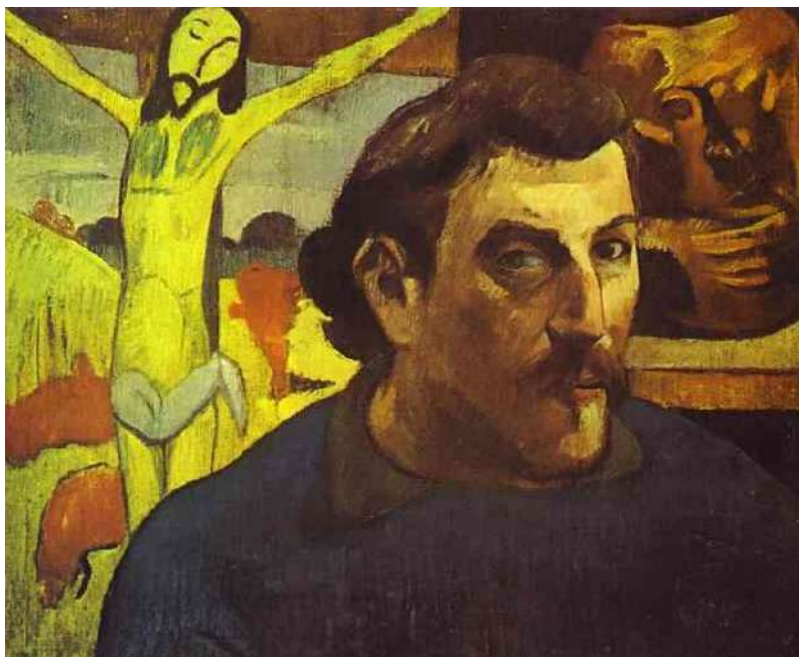
Іл. 2.1. Дюрер А. Автопортрет в одязі, оздобленому хутром. 1500. Дерево, олія.
67,1 × 48,9 см. Стара пінакотека, Мюнхен.



Іл. 2.2. Рембрандт ван Рейн. Автопортрет. Бл. 1628. Дерево, олія. 22,6 × 18,7 см.
Рейксмузей, Амстердам.



Іл. 2.3. Рембрандт ван Рейн. Блудний син у таверні (Автопортрет із Саскією на колінах). Бл. 1635. Полотно, олія. 161 × 131 см. Дрезденська картинна галерея, Дрезден.



Іл. 2.4. Гоген П. Автопортрет з жовтим Христом. 1890–1891. Полотно, олія. 38 × 46 см. Музей Орсе, Париж.



Іл. 3.1. Шіле Е. Сидячий оголений чоловік (Автопортрет). 1910. Полотно, олія, гуаш. 152,5 × 150 см. Музей Леопольда, Відень.



Іл. 3.2. Шіле Е. Автопортрет у ролі в'язня. 1912. Акварель, олівець, папір.
Музей Леопольда, Відень.

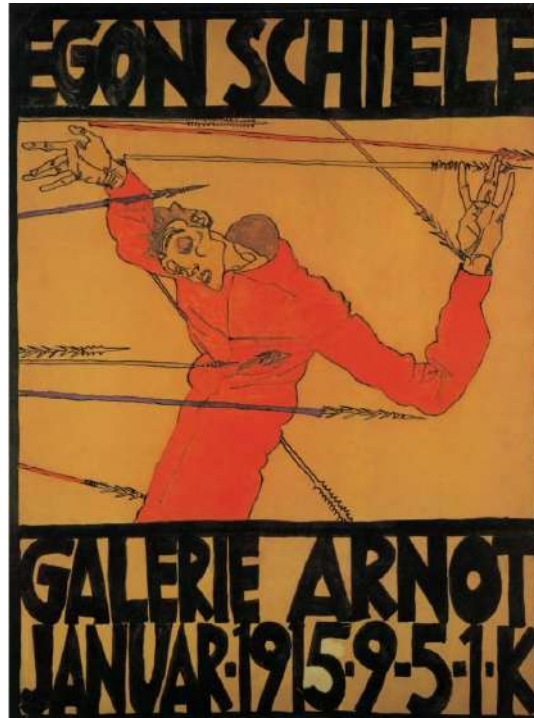


Іл. 3.3. Шіле Е. Стояча оголена з великим капелюхом (Гертруда Шіле). 1910.

Вугілля, папір. 44,5 × 31 см. Приватна колекція.



Іл. 3.4. Шіле Е. Автопортрет із руками на грудях. 1910. Вугілля, гуаш, акварель, папір. Приватна колекція.



Іл. 3.5. Шіле Е. Плакат виставки Егона Шіле в галереї Арнот (Автопортрет як святий Себастьян). 1915. Змішана техніка, папір. 65 × 48,7 см. Музей міста Відень, Відень.



Іл. 3.6. Шіле Е. Перетворення (Сліпий II). 1915. Полотно, олія, гуаш. 200 × 172 см. Музей Леопольда, Відень.



Іл. 3.7. Шіле Е. Відлюдники. 1912. Полотно, олія. 199 × 199 см. Музей
Леопольда, Відень.



Іл. 3.8. Шіле Е. Сім'я. 1918. Полотно, олія. 152,5 × 162,5 см. Галерея Бельведер, Відень.



Іл. 3.9. Кокошка О. Плакат «Der Sturm». 1910. Літографія на папері. 71 × 47,3 см. Музей Леопольда, Відень.



Іл. 3.10. Кокошка О. Святий Себастьян з ангелом. 1911. Полотно, олія. 70,5 × 52,2 см. Земельні зібрання Нижньої Австрії, Тульн.



Іл. 3.11. Кокошка О. Автопортрет. 1917. Полотно, олія. 79 × 62 см. Музей Фон дер Гейдт, Вупперталь.



Іл. 3.12. Кокошка О. Мандрівний лицар. 1914–1915. Полотно, олія. 90,2 × 180,8 см. Музей Гугенгайма, Нью-Йорк.



Іл. 3.13. Кокошка О. Наречена вітру. 1913–1914. Полотно, олія. 181 × 220 см. Кунстмузеум, Базель.



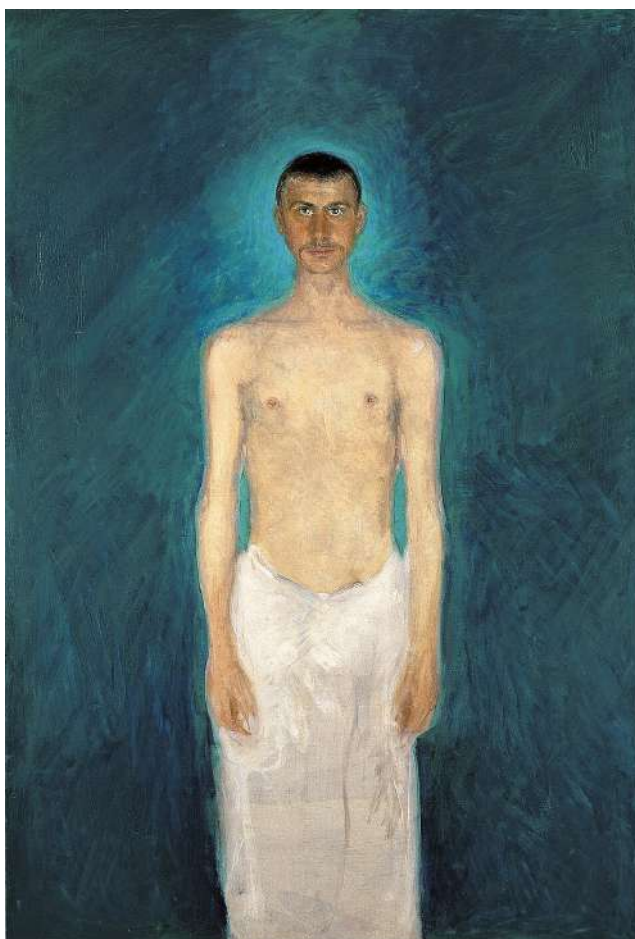
Іл. 3.14. Кокошка О. Двоє оголених. Коханці. 1913. Полотно, олія. 163,2 × 97,5 см. Музей образотворчих мистецтв (MFA), Бостон.



Іл. 3.15. Кокошка О. Другий віяло для Альми. 1912. Гуаш, папір на кістці. Музей мистецтв та ремесел, Гамбург.



Іл. 3.16. Кокошка О. Автопортрет з лялькою. Бл. 1922. Полотно, олія. 85 × 120 см. Національна галерея, Державні музеї Берліна.



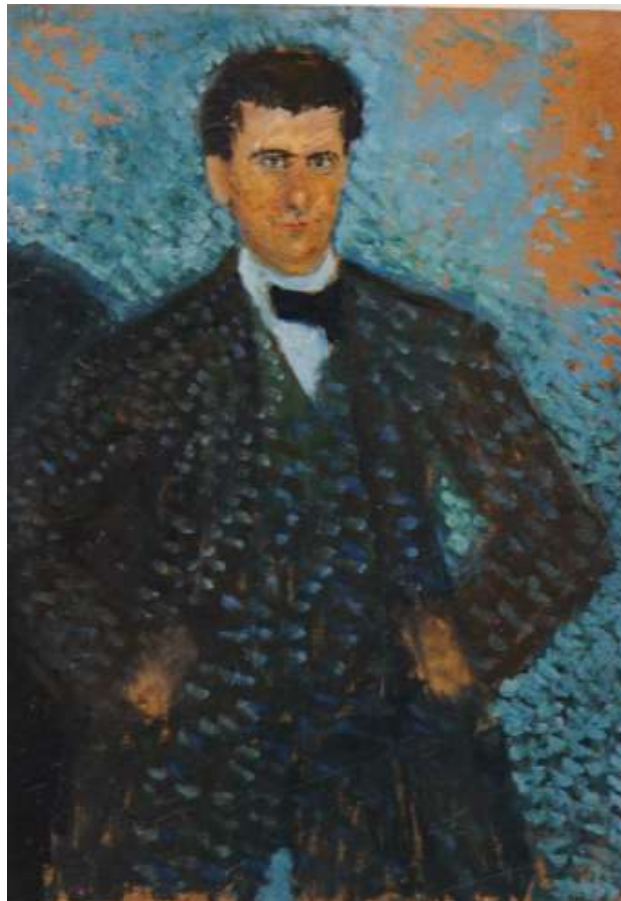
Іл. 3.17. Герстль Р. Автопортрет напівголимим. 1902–1904. Полотно, олія. 159 × 109 см. Музей Леопольда, Відень.



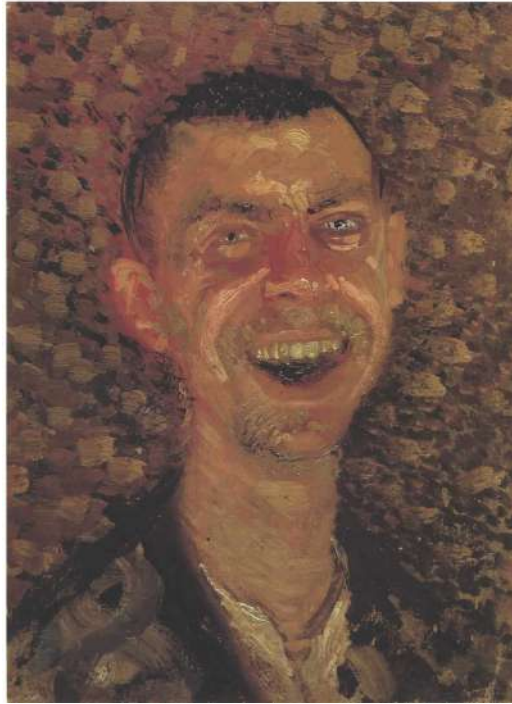
Іл. 3.18. Герстль Р. Автопортрет з палітрою. Зима 1906/07. Полотно, олія. 186,5 × 59 см. Музей міста Відень, Відень.



Іл. 3.19. Герстль Р. Автопортрет. Фрагмент. Зима 1906 — весна 1908. Полотно, олія. 42 × 39,5 см. Музей Леопольда, Відень.



Іл. 3.20. Герстль Р. Автопортрет на синьо-зеленому тлі. 1906/07. Картон, олія. 100 × 72 см. Тірольський крайовий музей Фердінандеум, Інсбрук.



Іл. 3.21. Герстль Р. Автопортрет, сміючись. Літо/осінь 1907. Полотно на картоні, олія. 39 × 30,4 см. Австрійська галерея Бельведер, Відень.



Іл. 3.22. Аахен Г. фон. Автопортрет з келихом вина (Сміючийся чоловік з келихом вина). Бл. 1595. Полотно, олія. 50,5 × 40,5 см. Картинна галерея, Державні музеї Берліна, Берлін.



Іл. 3.23. Дюкре Ж. Автопортрет в образі пересмішника. 1793. Полотно, олія.
Музей Піккардія, Ам'єн.



Іл. 3.24. Герстль Р. Фрагмент усміхненого автопортрета на повний зріст.
1904/1905. Полотно, олія. 170 × 74 см. Приватна колекція.



Іл. 3.25. Герстль Р. Автопортрет як оголений. 12 вересня 1908. Полотно, олія.
139,3 × 100 см. Музей Леопольда, Відень



Іл. 3.26. Дюрер А. Автопортрет оголеним. Бл. 1503–1505. Перо, пензель, чорне чорнило, білила на зеленому ґрунтованому папері. Фонд класики Веймара, Веймар.



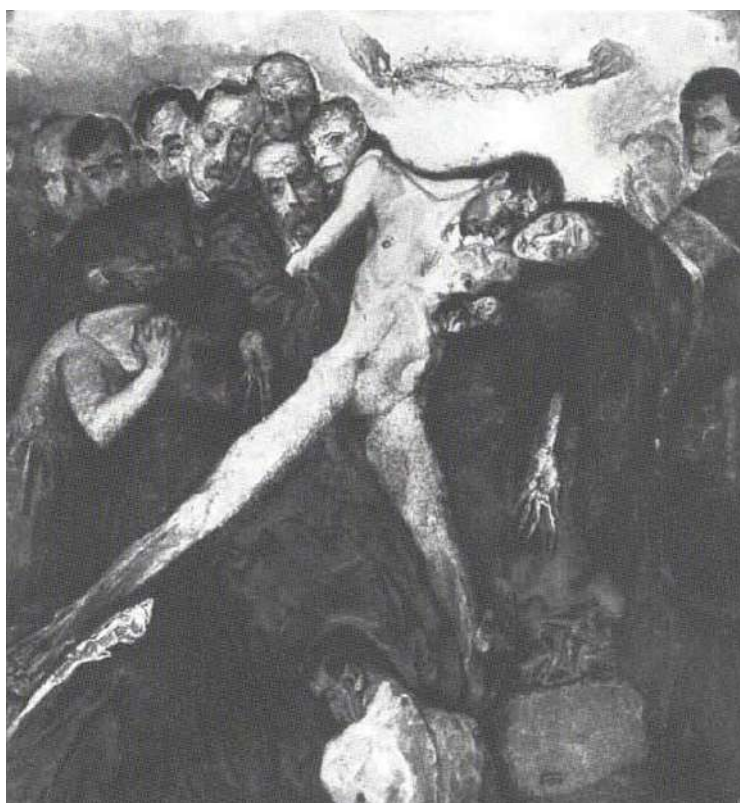
Іл. 3.27. Оппенгеймер М. Плакат до першої персональної виставки в Moderne Galerie (галерея Танхаузер, Мюнхен). «Той, що стікає кров'ю». 1911. Літографія. Музей міста Відень, Відень.



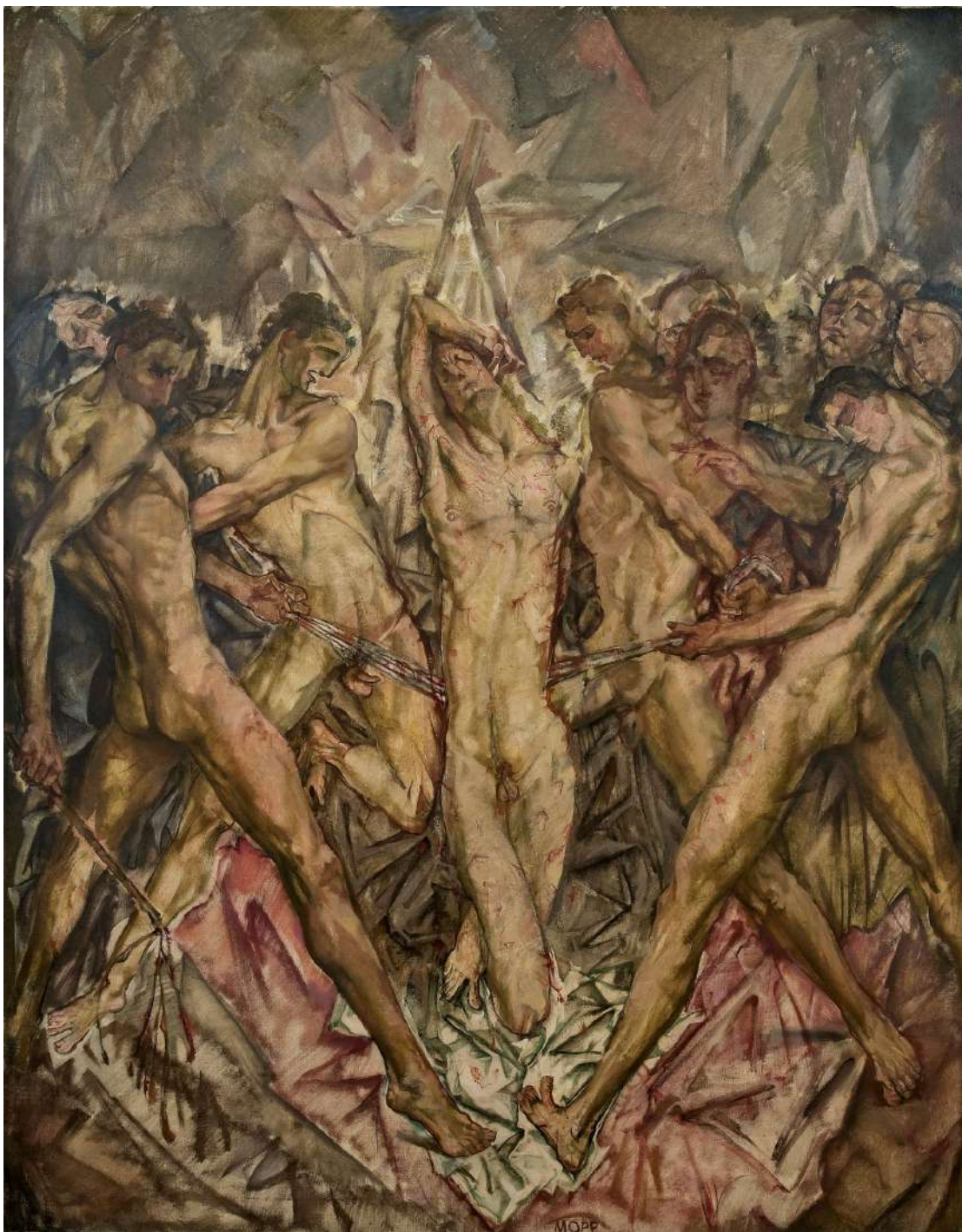
Іл. 3.28. Дюрер А. Автопортрет як Муж Скорботи. 1522. Олівець на папері. 40,8 × 29 см. Кунстхале, Бремен.



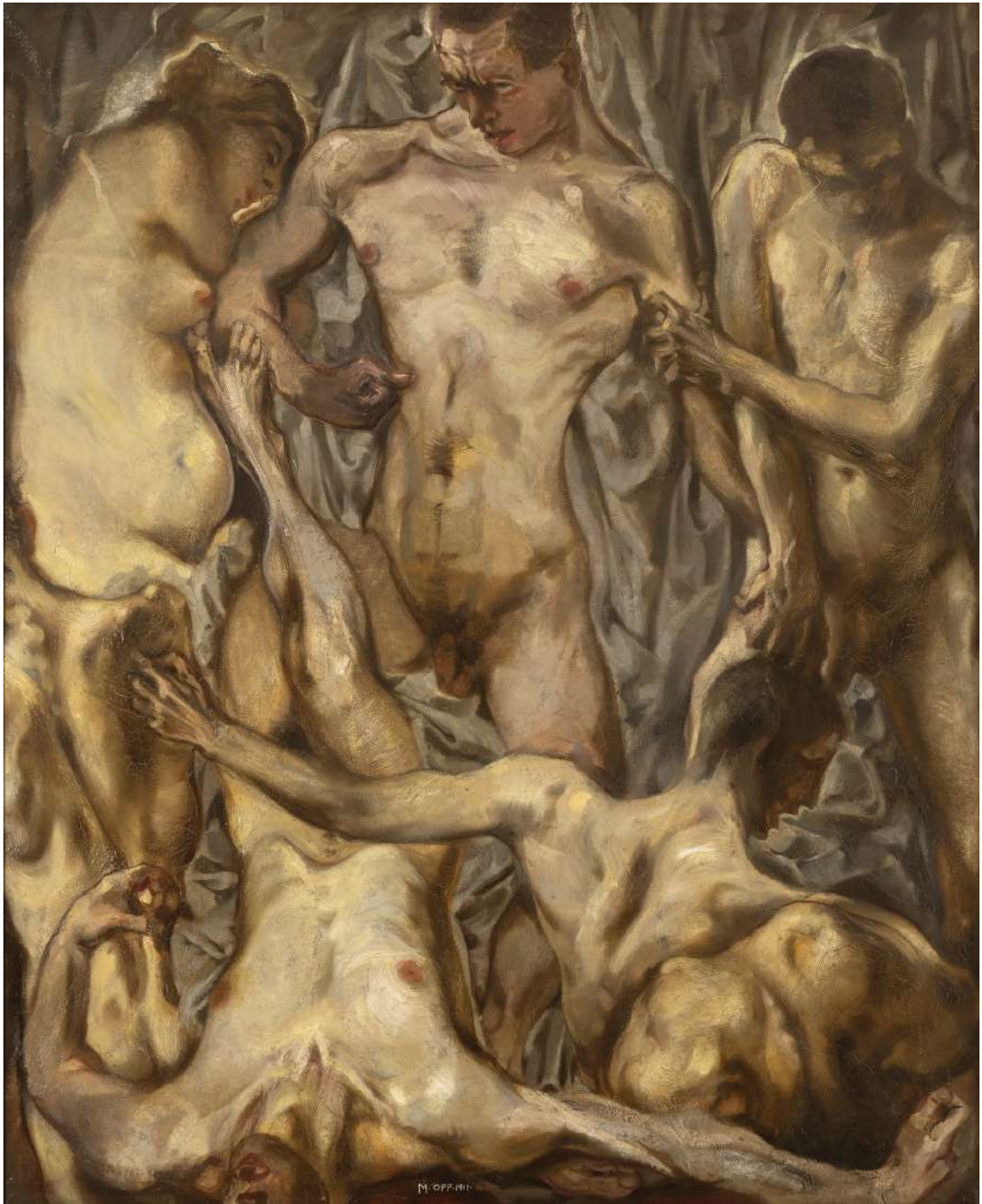
Іл. 3.29. Оппенгеймер М. Автопортрет. 1911. Полотно, олія. 63 × 51,3 см. Музей Леопольда, Відень.



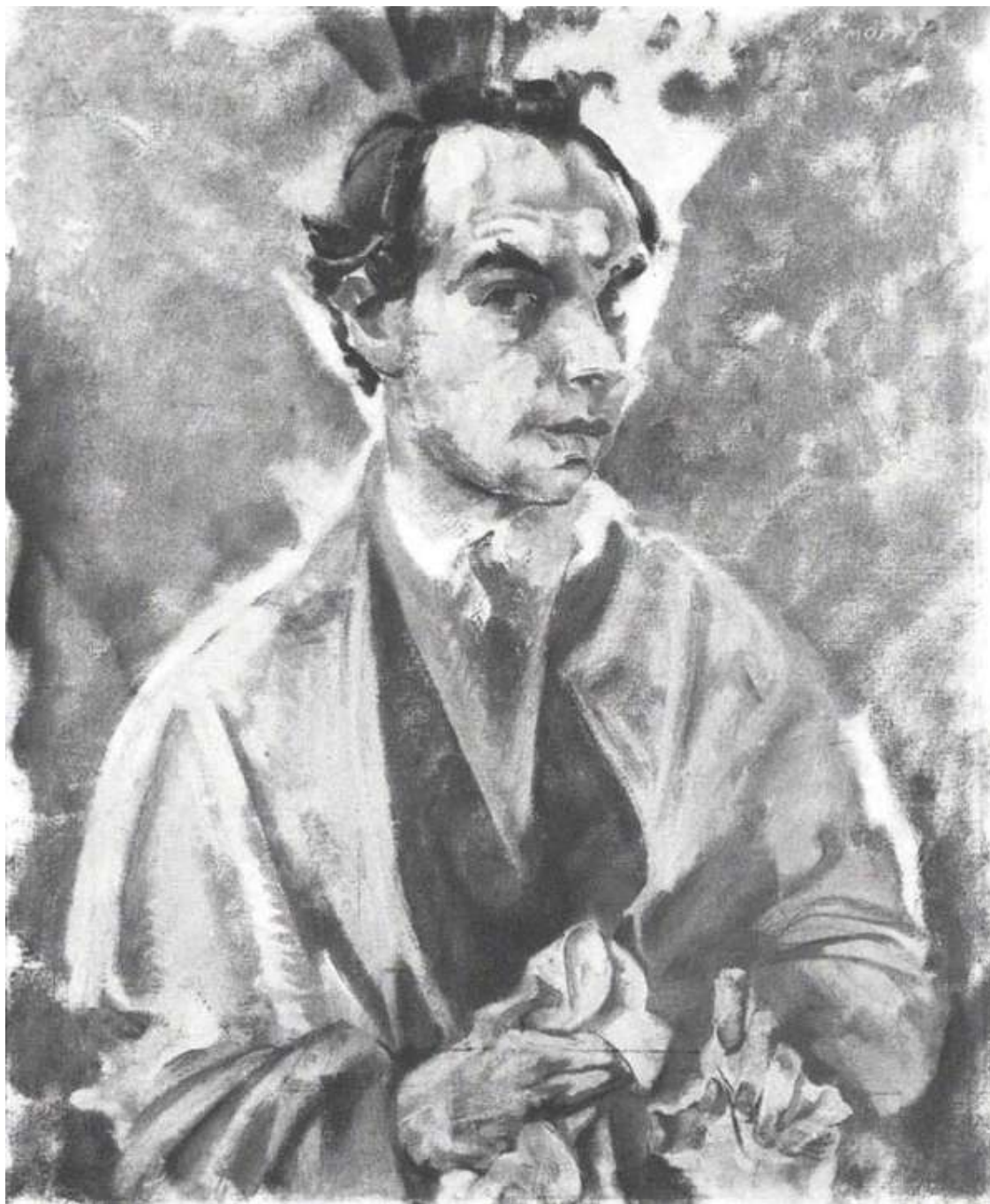
Іл. 3.30. Оппенгеймер М. Зняття з хреста. 1910. Полотно, олія.
Місцезнаходження невідоме (раніше — колекція д-ра Оскара Райхеля, Відень).



Іл. 3.31. Оппенгеймер М. Бичування. 1913. Полотно, олія. Приватна колекція.



Іл. 3.32. Оппенгеймер М. Самсон. 1911. Полотно, олія. Приватна колекція.



Іл. 3.33. Оппенгеймер М. Автопортрет. 1924. Полотно, олія. Національна галерея, Прага.

Додаток Б. Апробація результатів дослідження

Результати дослідження було апробовано на науково-практичній конференції «Сучасні художні практики: традиції, новації, перспективи» (23 квітня 2026 р.) з публікацією тез на тему «Автопортрет як засіб візуальної комунікації: стратегії самоідентифікації у творчості Оскара Кокошки». Підтверджувальні матеріали (програма конференції, сертифікат участі, тези) розміщено за посиланням:

https://drive.google.com/drive/folders/1b_bele8ndruWp6I7f3G4XBteM8Ahizbi

