

ОПОНЕНТСЬКИЙ ВІДГУК

**на дисертаційне дослідження Гаврош Оксани Іванівни
на тему: «Побутовий живопис Закарпаття 1945-1991 років:
еволюція жанру, тематика, персоналії»,**

подану на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.05 – образотворче мистецтво

Аналіз доступної наукової думки у царині мистецтвознавства свідчить, що вивчення мистецьких явищ, які розвивалися в жорстких умовах диктатур, викликає особливе зацікавлення в нас час, адже висвітлює низку цивілізаційних та культурологічних проблем, які, серед іншого, розкривають проблему особистої свободи митця. Також в умовах глобалізації актуальним є вивчення та популяризація здобутків самотніх регіональних мистецьких шкіл, що дозволяє значно розширити діапазон уявлень про еволюцію образотворчого мистецтва у світі.

Актуальність здійсненого Оксаною Іванівною Гаврош дослідження побутового живопису Закарпаття у післявоєнний період не викликає сумніву, бо дозволяє переоцінити художньо-естетичні цінності цілого пласту культури, сформованого у самотньому та колоритному регіональному осередку нашої держави. Важливо, що дисертація декларується складовою фундаментального дослідження «Особливості розвитку закарпатської художньої школи в контексті політичних та культурних змін в Україні та центральній Європі ХХ ст.» (номер державної реєстрації: 0113U002540, протокол № 1193 від 25.10.2012 р.), що здійснюється в Закарпатському художньому інституті.

Структура й обсяг роботи визначені її метою та завданнями. Структура дисертації класична і складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаної літератури та додатків. Обсяг основної частини 172 сторінки, список використаних джерел складає 307 позицій, додаток А містить 157 ілюстрацій.

Структура роботи відповідає поставленій меті розкрити специфіку та дати комплексну мистецтвознавчу характеристику етапів розвитку побутового живопису Закарпаття радянської доби. Для досягнення цієї мети автор намагається окреслити ідейно-тематичні особливості побутового жанру в мистецтві Закарпаття; проаналізувати характер розкриття духовно-ціннісних орієнтирів через формально-образні риси закарпатського побутового живопису на різних етапах його розвитку; прослідкувати зміни принципів формотворення у живописі художників, які зверталися до побутового жанру; окреслити стилістичні особливості жанрового живопису на прикладі творчості

окремих живописців; розкрити механізм взаємодії між традиціями закарпатського побутового живопису та доктриною соціалістичного реалізму; показати значення нонконформістського підходу в розвитку цього жанру на Закарпатті.

Виходячи із специфіки об'єкта та предмета дослідження, основним методом обрано мистецтвознавчий аналіз, якому передують історико-культурний та порівняльний методи. Знайомство з текстом полегшує допоміжний науковий апарат та перелік прийнятих скорочень.

Перший розділ дисертаційної роботи Оксана Іванівна Гаврош присвячує аналізу історіографії, джерел та методології дослідження.

Очевидно, слушним слід вважати те, що цю аналітичну роботу авторка розпочинає із праць Євгена Недзельського, опублікованих під псевдонімом А. Изворина (1942 та 1943). Вже тут йдеться про індивідуальну манеру закарпатських митців, яким притаманні вишуканий колоризм, експресія, навмисне спрощення та лаконізм вислову. Продовжуючи історіографію аналізом публікації чеського культуролога Ярослава Затлоукала (1936) та угорського мистецтвознавця Ернеста Каллаї (1940), думками Федора Манайла (1936) та Адальберта Ерделі (1941) пошукувача наукового ступеня виразно декларує домінуючий у своєму дослідженні хронологічний підхід до аналізу історіографії, який дозволяє показати історію вивчення питання. Згідно із вимогами ВАК України О.І. Гаврош намагається критично висвітлювати роботи попередників та вказувати на ті питання, що є актуальними, або залишаються не висвітленими. У даній частині роботи спостерігаємо вільне оперування джерельним матеріалом, насичену доказову базу, зрозумілу логіку викладу.

Слід відзначити, що дослідниця не полишає поза власною увагою як фахові, так і суспільно-політичні періодичні видання означеного часу, в яких виявляє непоодинокі згадки про творчість закарпатських митців. Окремим цінним джерелом інформації стають персональні рекламно-інформативні видання популярного характеру, що їх поширювали самі митці, а також каталоги групових виставок.

Попри відповідально проведenu роботу із впорядкування та аналізу наукового доробку попередників, в окремих аспектах робота ця потребувала би вдосконалення.

На наш погляд аналіз літератури, здійснений пошукувачем у першому розділі, можна було би покращити, виразніше згрупувавши його за напрямками та проблематикою. Ймовірно, доцільно було би додатково звертатися до праць узагальнюючого та загальнотеоретичного характеру, що дозволило би чіткіше

виявляти локальні особливості художніх явищ, що притаманні саме побутовому живопису Закарпаття. Для кращого усвідомлення мистецьких проблем та розширенню власних горизонтів доцільно було би додатково звернути увагу на спеціальні праці з філософії та проблематики мистецтва доби тоталітаризму, підготовані дослідниками, вихованими за межами радянської чи пост-радянської мистецтвознавчої школи.

Джерельну базу власного дослідження автор розкриває у **підрозділі 1.2.** Основними джерелами для вивчення розвитку графічного мистецтва Закарпаття стали: твори із колекції Закарпатського обласного художнього музею ім. Й. Бокшая, Закарпатського краєзнавчого музею, Меморіального будинку-музею народного художника України Федора Манайла; приватних збірок, каталоги персональних та групових виставок. Важливим для О.І. Гаврош став емпіричний метод дослідження. Цінну частину джерельної бази наукового дослідження склали матеріали та інформація, що були отримані під час безпосередніх зустрічей з митцями та родинами художників. Для дослідження залучено матеріали державних і відомчих архівів, а також приватних архівів художників Й. Чернія, Л. Пушкаша та родини І. Чендея. Важливо, що значна частина архівних джерел з ЦДАЛМУ та ДАЗО була опрацьована вперше (с.31-34).

Розпочатий у Вступі аналіз методики дослідження О.І. Гаврош продовжила у **підрозділі 1.3.** Вибір власної методики дослідження автор обґрунтовує потребою вивчити проблему з різних позицій. Зокрема, авторка декларує свій, надзвичайно складний комплексний образно-аналітичний метод дослідження, який доповнюється методом історизму, хронологічним, ідеографічним та біографічним методами, перехресним аналізом джерел, типологічним та герменевтичним методами, синтезом взаємодоповнюючих відомостей, а навіть семантично-лексичним аналізом окремих свідчень (с.10, с.34-38). *Очевидно, що вказані методи дослідження авторкою застосовані не рівномірно, в окремих випадках розуміються нею неоднозначно, або ж залишаються лише декларацією.*

Виходячи із логіки викладу матеріалу, пошукувача наукового ступеня в **другому розділі** розгортає загальний культурний контекст формування жанрового живопису Закарпаття, звертаючи першочергово увагу на явища, які спостерігалися у першій половині ХХ ст. У **підрозділі 2.1.** дослідниця намагається вловити домінуючі тенденції, що визначали формування традицій закарпатської школи живопису 1919–1945 рр.. Аналізуючи це явище, дисертантка слушно зауважує, що культурне життя Закарпаття на початку ХХ століття розвивалося в неоднозначних обставинах, що з одного боку вирізнялося

формуванням нових духовних запитів суспільства, урізноманітненням форм і засобів мистецької комунікації, а з іншого – лишалося практично цілком патріархальним, нові тенденції якого лиш визрівали в Ужгороді і Мукачеві (с.40). О.І. Гаврош вказує на початки творчого об'єднання художників, ініціатором якого у 20-х рр. стають А. Ерделі та Й. Бокшай. Серед першої групи їх талановитих учнів із «Публічної школи рисунку» згадує Андрія Коцку, Ернеста Контратовича, Адальберта Борецького, Андрія Добоша, Золтана Шолтеса та Василя Дван-Шарпотоки (с.43). Цілком закономірною є увага дослідниці до діяльності «Товариства діячів образотворчого мистецтва на Підкарпатській Русі», що організувалось за зразком празького об'єднання «Манес» у 1931 р. з метою розвитку професійного мистецтва. Одним із позитивних факторів, що значною мірою в той час формував особливості регіонального малярства, дослідниця небезпідставно вважає регулярні зв'язки місцевих митців із модерним мистецтвом Західної Європи (с.45-48)

Аналізуючи у **підрозділі 2.2.** витоки та специфіку побутового жанру на Закарпатті, О.І. Гаврош повертається у часі до творчості Йосипа Змія-Микловського, який у першій третині ХІХ ст. створив кілька жанрових портретів та тематичних композицій. Розгортаючи загальний мистецький контекст подій наприкінці ХІХ ст., авторка акцентує орієнтацію місцевих художників на процеси, які відбувалися в угорському мистецтві, зокрема на діяльність майстрів угорського реалістичного мистецтва, які певною мірою були пов'язані із Закарпаттям: Мігай Мункачі, Імре Ревес, Гнат Рошкович та Дюла Іяс, Тихамер Маргітай, Юлій Ізай, Шімон Голоші (с.48). Серед учнів визначних майстрів угорського реалістичного живопису дослідниця наголошує імена відомих закарпатських художників – К. Ізаї, Ю. Вірага, Й. Бокшай, А. Ерделі, Е. Грабовського, які продовжували як тематичні, так і технічні уподобання своїх наставників. Попри певну нековирність застосованого терміну, ми особливо звернемо увагу на спостереження дослідниці, щодо популярного в той час прийому розгортати історичну тему засобами особливої «релігійно-реалістичної образної системи» (с.50) та прояви імпресіонізму, які, через пленерну традицію, стали антитезою до академічних традицій, домінуючих в угорському живописі наприкінці ХІХ ст. (с.54). Здійснюючи ретроспективний погляд на розвиток побутового живопису Закарпаття у першій половині ХХ ст., дослідниця наприкінці другого розділу виводить чітко окреслені напрями цього жанру: а) етнографічний, до якого відносить сцени народного життя, вирішені у декоративній манері в синтезі із реалістичною (Й. Бокшай, А. Борецький) або експресіоністичною подачею художніх образів (Ф. Манайло, Е. Контратович); б) соціальний, до якого відносить злюбенні

реалістичні ілюстрації міжвоєнного життя, основними засобами формотворення яких стають принципи експресіонізму в поєднанні із фольклором (Ф. Манайло, Е. Контратович); в) світський, до якого відносить виконані в реалістичній (Ю. Віраг, Й. Бокшай) або модерністичній манері (А. Ерделі, Ф. Манайло, А. Коцка) жанрові портрети чи побутові сцени (с.67-68).

Третій розділ дисертаційного дослідження розкриває особливості розвитку жанрового живопису Закарпаття у перші радянські десятиліття (1945–1972). Для розуміння цілісності процесів, що відбувалися у закарпатському живописі означеного періоду, дослідниця у **підрозділі 3.1.** встановлює його культурно-історичний та ідейно-естетичний контекст. Так, дослідниця стверджує, що «на фоні українського мистецтва, що було ідеологічно програмним, де та чи інша подія або художній твір присвячувалися історичній даті, мистецтво Закарпаття поступово вписувалося у всі норми та вимоги соціалістичного життя» (с.74). Також вона слушно вказує, що помітними подіями, які декларували особливий характер закарпатської школи живопису на фоні українського радянського мистецтва, стали презентації закарпатських митців на виставках у Києві та Москві у 1950-1956 р. (с.78-83). Очевидно, суспільно-культурні процеси, активізовані у період політичної відлиги, дійсно дозволили закарпатським художникам використати досвід довоєнних традицій малярської школи.

Аналізуючи особливості еволюції закарпатського малярства того часу, дослідниця виокремлює низку митців, які займали активну позицію в переоцінці духовно-моральних цінностей, серед яких В. Звенигородський, Ю. Герц, М. Сапатюк, А. Шепа, П. Ітяксов, П. Бедзір, Є. Кремницька, М. Біланіна, Н. Толстая, М. Медвецький, М. Ілку (с.85).

Цікаві та влучні спостереження знаходимо у **підрозділі 3.2.** дисертаційної роботи, де дослідниця намагається виявити відображення парадигми соцреалізму в жанровому живописі.

Для розкриття своїх міркувань у тому контексті дослідниця аналізує творчість Ю. Вірага (с.91-92), Ф. Манайла та Е. Контратовича (с.93-96), А. Коцки (96-98), А. Борецького та Г. Глюка (с.98-101). Як підсумовує дослідниця, «непримиренна боротьба із формалізмом у перші повоєнні роки призвели до певних втрат художньої якості у творах більшості митців. Як правило, це проявлялося у не притаманній для традицій закарпатського малярства натуралістичній манері подачі змістового матеріалу або у надмірній декоративності. Проте звернення до тем народного життя стало міцним підґрунтям для художників Закарпаття у тихому протистоянні

незаперечному пріоритету російської культури, що в подальші часи призвело до суцільної уніфікації українського живопису» (с.101).

Серед художньо-образних прийомів, дослідниця, зокрема відзначає як характерну інспірацію професійного малярства з народного мистецтва – фризову композицію, що її активно застосовував у власних творах Е. Контратович (с.95).

Одним із цікавіших, із огляду на мету дослідження, стає підхід авторки до стратегії розгляду традиції та національної самоідентифікації в побутовому живописі Закарпаття 1960–поч. 1970-х рр., який представлено у **підрозділі 3.3.** Як вказує О.І. Гаврош, у порівнянні з напрямом, який склався у київській академічній реалістичній школі, досвід закарпатських колег виглядав заманливим і новим. В тому дослідниця погоджується з думками Ольги Петрової, яка наголошувала вплив закарпатських митців на творчість В. Зарецького, В. Задорожного, Т. Яблонської, А. Горської, Л. Семикіної, які у 1960-х рр. піднімали пласти народного декоративізму і звертали увагу глядача на прадавню творчість безіменних народних майстрів (с.104).

Аналізуючи жанровий живопис Закарпаття означеного періоду, О.І. Гаврош виділяє три лінії прояву його зв'язків із народним мистецтвом (с.104). Перша виявляється у творах, які, не маючи фольклорної знаковості, пов'язані із традицією опосередковано. Фольклорні елементи в них є характеристикою другого плану. Такий підхід притаманний творчості Г. Глюка та А. Борецького. Друга лінія – спосіб втілення етнографізму через «цитату», коли об'єктом зображення виступає фольклорний знак, що реалізується на рівні творчого перевтілення. Використання архетипів у такому випадку стає одним із способів комунікації художника із народною традицією в цілому. Ці ознаки дослідниця спостерігає у творах І. Ілька, В. Сабова, Е. Контратовича, П. Балли, В. Микити. Зближення з декоративною основою народного мистецтва авторка відзначає в полотнах Л. Пушкаша, А. Шепи, Ю. Герца, В. Сабова. Третю лінію пошукувача наукового ступеня співвідносить із прагненням художників до філософського узагальнення твору. Таке міфологічне стилізування дослідниця помічає у творах Ф. Манайла, В. Микити, І. Ілька, В. Сабова, Ю. Герца (с.109).

Четвертий розділ дисертаційної роботи дослідниця присвячує аналізу еволюції побутового живопису Закарпаття у 1972–1991 рр.

Підрозділ **4.1.** розкриває регіональне розуміння проблеми змісту і форми у побутовому живописі Закарпаття означеного періоду. Розгортаючи свої міркування, О.І. Гаврош слушно цитує визначення поняття «тематична картина», як воно трактувалося в міфологемах мистецтва соціалістичного реалізму (с.119). Проаналізувавши помітніші твори місцевих художників О.І. Гаврош приходить до

закономірного висновку, що «жанрова картина в традиціях 1930–1950-х рр. відійшла на периферію, а її регресивний клон – тематична картина стала ідеологічним анахронізмом та була «втрачена» назавжди» (с.129). Творчі пошуки молодих закарпатських художників, серед яких виділялися імена В. Приходька, А. Бачинської, Й. Райнінгера (Чернія), А. Саллера, В. Базана, Н. Пономаренко, відходили від догматичного розуміння засад реалізму, водночас по-новому зверталися до традицій закарпатського і світового мистецтва (с.128)

Працюючи з польовим матеріалом, дослідниця помічає ріст зацікавлення історично-побутового жанру на Закарпатті. Жанрову структуру та художньо-стильові особливості історично-побутового живопису проаналізовано у **підрозділі 4.2.** У цій частині роботи дослідниця вказує, що ідеологічне навантаження у малярстві нерідко деформувало трактування історичних колізій, зумовлювало гіпертрофованій пафос, нехтування істиною призводило до художніх втрат, порушення історичної правди вело до втрати образної достовірності, зниження естетичного і морального впливу твору (с.134). *Звернемо увагу, що ці, та деякі інші критичні міркування, не повною мірою знайшли своє відображення у авторефераті.* Водночас, дослідниця слушно вказує, що «не зважаючи на сюжетну обмеженість, головним героєм у творах залишається верховинський люд, що захоплює своєю «впізнаваністю», зв'язком з характерним закарпатським пейзажем чи відтворенням побуту. Ознаки часу бачимо лише у атрибутах радянської влади – червоних прапорах або одиничних постатях військових» (с.136).

Підрозділ 4.3. дослідниця присвячує аналізу стилістичних тенденцій закарпатського побутового живопису у 1972–1991 рр. Тут О.І. Гаврош аналізує твори Ф. Манайла, Є. Кремницької, П. Бедзіра, Ф. Семана, Й. Чернія, Е. Медвецької та В. Приходька, які вирізнялись власною технікою створення композицій, пошуками нових методів формотворення. *Повністю погоджуючися із викладеними у підрозділі міркуваннями та аргументами, зауважимо, що назва цієї структурної одиниці не в повній мірі відображає її наповнення, адже у підрозділі передусім йдеться про альтернативні шляхи розвитку жанрового живопису Закарпаття.*

Висновки до четвертого розділу повною мірою базуються на аргументах, здобутих емпіричним шляхом. Тому слід погодитися із констатованим О.І. Гаврош фактом, що «фактор офіційного замовлення, що визначав розвиток жанру і теми в останні два десятиліття перед незалежністю України, остаточно нівелював призначення жанрового живопису, що відтворював особливості життя та побуту людини» (с.165).

Висновки дослідження (с.167-172) є логічними, вичерпними, відповідаючими завданням і основним положенням дисертації.

Особливої уваги заслуговує підготований та поданий у додатках альбом ілюстрацій. Ця складова частина роботи особливих зауважень не викликає, адже дає повне уявлення про зміст дисертаційної роботи та прямо слідує за нею.

Автореферат дисертації вповні відображає її основний зміст. Його рубрикація, виклад основної частини роботи і висновків не викликають зауважень. Дисертаційне дослідження належним чином апробовано. Основні положення і висновки дисертації пройшли належну апробацію у доповідях на наукових конференціях, серед яких міжнародні. Власні дослідження та публікації автора викладені у 17 статтях, з них 7 опубліковані в наукових збірниках, затверджених Атестаційною колегією МОН України як фахові для спеціальності 17.00.05. Загальний обсяг публікацій – 8, 1 друк. арк.

Відзначаючи високий професіоналізм дослідниці у написанні дисертаційної роботи, з метою формування наступних наукових завдань наслідимо в окремих місцях розширити її горизонти.

1. *Політична детермінованість художньої системи соцреалізму передбачала розробку відповідних семіотичних кодів та іконографічних формул, за допомогою яких комуністична ідеологія намагалася витворити власну мистецьку картину світу. Водночас, окремі елементи цієї ідеологічної знакової системи були не просто знайомі митцям, а навіть активно експлуатувалися ними, оскільки були суголосними їх особистим естетичним уявленням та переконанням. Ідеологічна дидактика радянського мистецтва визначала принципи узагальнення, ідеалізації персонажів соцреалізму, застосування визначеної колористики, способу та принципу композиції, тощо. Семантика візуальних знаків – поз, рухів, міміки та жестів легко сприймалася та укорінювалася навіть на ґрунті регіональних мистецьких шкіл, знайомих із актуальними тенденціями світового мистецтва. Дозволимо собі припустити, що знакова система соцреалізму, на рівні архетипу, була підготована християнською дидактикою, і, по суті, була її змістовою інверсією. Саме тому припустимо, що й окремі артефакти закарпатського малярства доцільним було би розглянути під подібним кутом зору, виявляючи приховані джерела їх інспірації.*

2. *Подібним чином можна було би поступити і з характерною для ідеології радянської доби, пропагандою трудового ентузіазму. Ця тема доволі легко лягала на прийнятні українським суспільством ідеї цінності праці.*

Возвеличення «трудових подвигів» робітників, і особливо селян, яке повинно було сповідувати мистецтво радянської доби, символізуючи перемогу нового світоустрою, на регіональному рівні могли трактуватися як притаманна українцям філософська доктрина антеїзму.

3. Безумовним плюсом цієї роботи стало би порівняння виявлених тенденцій із характерними рисами еволюції побутового живопису інших регіональних шкіл, що перебували у зоні впливу радянської ідеології, наприклад, мистецтва республік Середньої Азії, Балтії, чи навіть Куби.

Висловлені зауваження не применшують значення, наукової новизни і вартості дисертації.

Дисертація Гаврош Оксани Іванівни на тему: «Побутовий живопис Закарпаття 1945-1991 років: еволюція жанру, тематика, персоналії», є самостійним фаховим дослідженням актуальної проблеми, результати якого слід визнати важливими для українського мистецтвознавства. Дисертація відповідає п. 13 «Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вчених звань», сучасним вимогам щодо дисертацій кандидатського рівня, а її автор О.І. Гаврош заслуговує присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 – образотворче мистецтво.

15 травня 2017 року

Завідувач кафедру Графічного дизайну і мистецтва книги
Української академії друкарства,
кандидат мистецтвознавства,
доцент Стасенко Володимир Васильович

