

ОПОНЕНТСЬКИЙ ВІДГУК

**на дисертаційне дослідження Шепеть Тетяни Миколаївни
на тему: «Станкова графіка Львова 1990 – 2000 років: національна
специфіка та європейський мистецький контекст»,
подану на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.05 – образотворче мистецтво**

Період понад чверть століття, який минає від часу народження нових культурно-естетичних парадигм, пов'язаних із здобуттям Україною Незалежності, стає достатнім для того, щоби неупереджено і критично розглядати й переосмислювати ці явища. Безсумнівним позитивом слід визнати й те, що попри певну часову віддаленість, яка дозволяє охопити цілісність процесів, значна частина безпосередніх ідеологів, які формували культурно-мистецький простір того часу досі доволі активно й далі формують світоглядну модель українського модерного мистецтва. Попри те, використання дещо ідеалізованого та міфологізованого історичного досвіду очевидців та учасників культурно-мистецького процесу потребує новітнього ефективного інструментарію, який дозволить верифікувати отримані дані та об'єктивно реконструювати минулі події.

Слід ствердити, що актуальність проведеного Тетяною Миколаївною дослідження не викликає сумніву.

Певна цінність дослідження полягає і в практичній площині, зокрема, в можливостях критичного запровадження до сучасної художньої практики прийомів візуального образотворення, що їх ефективно використовували майстри графічного мистецтва Львова кінця ХХ століття.

Як позитивний фактор оцінимо те, що до аналізу визначеної мистецтвознавчої проблеми береться особа, яка доволі добре знайома із первісним матеріалом, органічно почувається в ньому, оскільки бачить його з середини як мистець-практик. У теоретичній площині як позитив відзначимо, що дисертація Шепеть Тетяни Миколаївни декларується складовою системного дослідження вітчизняного образотворчого мистецтва, що здійснюється у Львівській національній академії мистецтв на тему: «Неокласична візуальна культура в українському мистецтві ХХ-ХХІ ст.», а отже повинна дати певні комплексні результати у майбутньому.

Структура дисертації складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури та додатків. Обсяг основної частини 175

сторінок, список використаних джерел складає 240 позицій. У додатках подано ілюстративний ряд (195 позицій), інтерв'ю з митцями, інформацію про власні публікації та особливості апробації роботи.

Структура роботи у загальному відповідає поставленій меті, яка декларується комплексним висвітленням процесів формування львівського графічного середовища, а також аналізом художньо-стильових ознак станкової графіки останнього десятиліття ХХ ст. у контексті національного розвитку та європейських впливів.

Для досягнення цієї мети авторка намагається виявити історичні передумови розвитку львівської графіки; охарактеризувати розвиток естампів означеного періоду; з'ясувати роль і місце графічного мистецтва в загальному процесі розвитку образотворчого мистецтва у Львові та Україні загалом.

У роботі авторка ставить доволі зрозумілі та досяжні завдання, серед яких акцентуємо на двох: «окреслити роль європейських чинників на львівську графіку» означеного періоду, а також «провести мистецтвознавчий аналіз композиційних структур, мотивів, тематики, колористики як єдиного комплексу формальних засобів у графічних аркушах станкової графіки» (С. 23).

Вважаємо, що вступну частину роботи дуже доречно було би доповнити коротким термінологічним словником, або ж описати що на увазі має авторка під термінами «станкова графіка», «естампна графіка», «книжкова графіка». Такі застереження зняли би численні запитання, які виникають під час аналізу її роботи, зокрема, на сторінках 5, 24, 53- 55, 92-94.

Маючи на меті розширити горизонти майбутнього дослідження авторки звернемо увагу на наступне: заявлений у темі дисертації «європейський мистецький контекст» певного явища повинен нею розумітися значно глибше за не тотожний цьому поняттю «європейський вплив на львівську графіку». У нашому розуміння «європейський мистецький контекст» визначає місце явища у світовій культурі, і не виключає, а навпаки навіть передбачає впливи на нього культурно-мистецьких досвідів інших (не європейських) цивілізаційних центрів.

Для якісного підґрунтя власного дисертаційного дослідження, **перший розділ** своєї роботи Т.М.Шепеть присвячує аналізу історіографії проблеми, методики та джерел дослідження.

Аналіз історіографії авторка розпочинає з дисертаційного дослідження М.Ваврух, яка, ймовірно, слугує здобувачці наукового ступеня камертоном власної роботи.

Розвиваючи власні думки, дослідниця ділить літературні джерела на чотири групи, до яких відносить 1) публікації соціокультурного спрямування, 2) видання у яких львівська графіка згадується у контексті мистецтва колишнього СРСР, 3) видання з історії та технології станкової графіки, 4) наукові видання українських дослідників останніх двох десятиліть.

За умов браку фахових наукових розвідок, у яких синтезовано розглядався би розвиток львівської графіки визначеного періоду (і що, безсумнівно є додатковим свідченням актуальності цього дисертаційного дослідження), авторка намагається первісну опору для своїх міркувань знайти у курсах та нарисах української історії: від найдавніших часів до ХХ ст., історії формування української державності та політичній історії ХХ ст.. Дещо цікавіші та цінніші для розуміння передумов розвитку новітньої станкової графіки періоду Незалежності авторка знаходить у праці В.Бадяка «У лещатах сталінщини...». Водночас, передусім слід звернути увагу на згадані Т. Шепеть глибокі аналітичні дослідження Ореста Голубця та Романа Яціва, орієнтир на які став для молодшої дослідниці джерелом як фактичного матеріалу, так і численних наукових ідей. Визнаємо, що Т.М.Шепеть, згідно із вимогами ВАК України, у цій частині власної праці намагається максимально критично висвітлювати роботи попередників та вказувати на ті питання, що є актуальними або залишаються не висвітленими.

З огляду на малу віддаленість до предмету дослідження, цілком зрозумілим та слухним є шукати фактичний матеріал у джерельних виданнях – каталогах виставок, персональних каталогах художників. Як бачимо з роботи, авторка впевнено йде таким шляхом, аналізуючи каталоги Євгена Безніска, Михайла Безпальківа, Богдана Мусієвського, Богдана Сороки, Бориса Дроботюка, Ігоря Боднара, Олега Денисенка, Олександра Коровая, Романа Романишина та інших. *З поля уваги молодшої дослідниці однак випав величезний і надзвичайно цінний пласт джерельного матеріалу – публікації у періодичних виданнях, аналіз та упорядкування яких, попри велику працездатність процесу, міг би стати джерелом справжнього успіху даного дослідження. Також звернемо увагу на певну не інформованість дослідниці з сучасними дисертаційними дослідженнями, які проводяться у інших наукових центрах України, наприклад з дисертацією Богдана Пилипушка, Гліба Вишеславського та інших.*

З огляду на обрану стратегію підбору джерельного матеріалу дослідниця у додатках вирішує не членувати його на частини, розділивши наприклад на

«перелік літератури» та «перелік джерел», а подає все у вигляді цілісного «списку використаних джерел» - (С. 176-192).

Як позитивну якість проведеного дослідження вважаємо роботу в бібліотеках та музеях Польщі. Слушним визнаємо спостереження авторки, що «музеї Львова не закупували естампну графіку 1990-2000-х років» (с.46), що не дозволило формувати повноцінні колекції, *однак ствердимо, що певний масив артефактів все ж накопичувався у державних музейних й бібліотечних установах завдяки благочинності самих митців, або ж опинявся там у складі сформованих вже збірок після смерті колекціонерів.*

Виходячи із специфіки об'єкта та предмета дослідження, основним методом обрано мистецтвознавчий аналіз, якому передують історико-культурний та порівняльний методи. Цікаві міркування стосовно використання як методологічного підходу принципу тезауруса, що активно використовується в теоріях інформації та комунікації. Враховуючи специфіку зазначеного періоду, у дослідженні використовуються методи, якими послуговуються суміжні гуманітарні науки, зокрема літературознавство, філософія, історія, що дає підстави відзначити міждисциплінарний характер роботи. Знайомство з текстом полегшує допоміжний науковий апарат та перелік прийнятих скорочень. *Попри те зазначимо, що при формуванні «переліку умовних позначень» уважнішим слід бути з офіційними назвами установ. Зокрема, Український поліграфічний інститут ім. І.Федорова названо «Львівським поліграфічним», що виразно міняє статус навчального закладу. (С.20, 52). До речі зазначимо, що УПІ ім. І.Федорова був не створеним у Львові у 50-тих рр., як це вказує авторка, а був переведеним до Львова з Харкова. (С.52).*

Виходячи із логіки викладу матеріалу, **другий розділ дисертації** Т.Шепеть присвячує аналізу передумов розвитку графічного мистецтва у Львові кінця ХХ століття. (С. 52 - 78).

Цілком логічно та вмотивовано **підрозділ 2.1.** розкриває особливості історичного розвитку графіки у Львові.

У цій частині дослідження авторка крупними мазками намагається змалювати етапи розвитку львівської графіки повоєнного часу. Загальні тенденції розвитку станкової графіки підмічено вірно, хоча спостерігаємо і певні недогляди.

Одним із складним завданням наукової роботи синтетичного типу, якою безсумнівно є дисертація Т.М.Шепеть, є упорядкування фактологічного матеріалу у виразні схеми та дотримання логіки викладу. *Лаконічність*

тексту підрозділу 2.1. приводить до деякої дезорганізації читача та хибного розуміння ним тексту. Зокрема, надто близькими та послідовними видаються інформаційні мости, прокладені для львівського мистецького середовища часописом «Мистецтво – L'art», подіями світової війни та виставками Пабло Пікассо у Москві (1956). (С.52) Важко сприймати реферативного характеру тексти, у яких у межах одного абзацу образотворче мистецтво формується під впливом науково технічної революції, що впливає на вибір тематики, що простежується у ілюстраціях, тут же функції станкової та книжкової графіки уподібнюються, розміри міняються, водночас мистецтво книжкової графіки відокремлюється від станкової, міняється графічна мова, техніка та стилістика (С.55; і подібні підходи: С. 64).

Цілком слушними є зауваження молоді дослідниці з приводу популярності у певні періоди тих чи інших графічних технік. Додаткові міркування доцільно було би навести з приводу «відновлення у графіці особливої образно-пластичної умовності», яке «призводить до переваги естампної графіки над не естампною» (С. 53, 54). Ймовірно, у тому контексті логічним було би звертатися до аналізу технічного прогресу у галузі, а також економічних чинників – якості паперу, вартості виготовлення кліше тощо.

Розкриваючи особливості історичного розвитку графіки у Львові, як передумови розвитку графічного мистецтва у Львові кінця ХХ ст., дослідниця помічає захоплення митцями історичною та етнографічною тематикою, зокрема, наводить тут досвід киян Георгія Якутовича, Григорія Гаврилка, Сергія Якутовича (1952-2017), які, за її спостереженням чинили сильний вплив на митців України, і, зокрема, на львівських графіків. Вона слушно стверджує, що народну тематику у власних творах використовували О.Дуфанець, М.Курилич, І.Катрушенко, Б.Сорока, Л.Левицький, Я.Музика, І.Остафійчук, Є.Безніско, З.Куликовець, Г.Левицька, М.Яців, Б.Дроботюк (С.56-57).

Серйозну мистецтвознавчу проблему Т.Шепеть ставить у власних роздумах, аналізуючи творчість Мирона Яціва, адже *переосмислення національних традицій зовсім не означає наслідування народного мистецтва* (С.58). Як влучно вказує дослідниця, «основою усіх творів Мирона Яціва стала бездоганно продумана композиція та лаконічність (С. 58).

Розкриваючи передумови розвитку львівської графіки напередодні здобуття Незалежності, Т.М.Шепеть стисло характеризує творчість

помітніших митців – Ірини Соболевої, Мирона Яціва, Івана Крислача, Зеновія Кецала, Олексія Дуфанця, Генрієтти Левицької, Маріона Ілку, Євгена Безніска, Зеновія Куликовця. Оригінально завершуючи цей підрозділ, дослідниця, спираючися на цитату Юрія Бірульова, твердить, що «мистецтво графіки львівських авторів кінця ХХ століття стало складовою частиною образотворчого мистецтва України» (С.65).

Для розуміння особливостей художньо-пластичної мови творів станкової графіки Львова останнього десятиліття ХХ ст.. дослідниця цілком оправдано у **підрозділі 2.2.** розкриває різні аспекти проблеми подолання наслідків ідеології соцреалізму та формування нових мистецьких осередків. Саме тут дослідниця робить спробу виявити певну етапність у формуванні мистецьких осередків (угруповань) у Львові. Незважаючи на те, що Львів щільніше долучився до ідеологічно регламентованого радянського мистецтва щойно у другій половині ХХ ст., за точку відліку дослідниця бере Постанову ЦК ВКП (б) від 23 квітня 1932 року про «Перебудову літературно-художніх організацій». Розгортаючи власну думку та аргументуючи її, дослідниця згадує програмну діяльність Спілки художників, мистецьких організацій, які діяли у Західній Україні початку 30-х рр. (С. 67), вказує на масові репресії в Україні 1930-1950-х рр., у роки яких зародилося нове покоління «культурних діячів», згадує ув'язнення численних представників творчої інтелігенції та підходить до формування «закритих форм протесту та відвертого бунтарства», які виявилися у творчості львівських митців Олександра Аксініна, Карла Звіринського, Ярослава Музики, Богдана Сороки та багатьох інших. У зв'язку із великою насиченістю фактичних подій та зібраного іншими дослідниками джерельного матеріалу, Т.Шепеть доводиться згадувати тут і діяльність літографічної майстерні, яка вчинила значний вплив на особливості станкової графіки Львова, знаковість та значення залучення до мистецької практики забутих або й не відомих досі досвідів художників-емігрантів, зокрема Едварда Козака, Святослава Гординського, Якова Гніздовського; формування нових незалежних мистецьких угруповань наприкінці 90-х. *Велика поліфонія фактів та подій змушують дослідницю раз у раз виходити за хронологічні рамки, значно заступаючи за межу 1990-го року, яка визначена нею точкою відліку власної роботи.*

Третій розділ власної роботи Т.М.Шепеть присвячує аналізу образно-пластичної мови львівської графіки 1990-2000-х років. Як слушно зауважує

дослідниця, «львівська графіка періоду 1990-2000-х років – багатовекторне явище в тематично-жанровому діапазоні» (С.79).

Для того, щоби упорядкувати картатий матеріал, пошукувачка наукового ступеня пропонує певну систему класифікації. Одним з перших критеріїв для неї стає поділ на графіку «естетську», або «елітарну» та масову (С.80). Наступними критеріями класифікації виступає групування творів за 1) розміром, 2) тематикою, 3) жанром. Розкриваючи загальну жанрову структуру мистецтва дослідниця намагається максимально проілюструвати власні спостереження прикладами з творчості львівських, або ж зарубіжних митців. (С.80-83).

Таким чином у **підрозділі 3.1.** вона виходить на аналіз формально-образної специфіки графічних аркушів традиційно-побутової та історичної тематики. Тут послідовно у коротких, хоча доволі насичених назвами творів фрагментах, наводиться посилання на творчість Бориса Дроботюка, Михайла Безпальків, Івана Остафійчука, Богдана Сороки, Миколи Опанащука, Ольги Опанащук, Дмитра Парути, Любові Лебідь-Коровай. Звернемо увагу на влучність формулювання назви підрозділу, адже у цій частині роботи йдеться не лише про естампну графіку, але й про витинанки Любов Процик, Ярослави Мотики, Олени Турянської.

Підрозділ 3.2 чітко звернено до аналізу тематичних експериментів естампної графіки тогочасного Львова у постмодерному контексті. Як вказує авторка, для львівської графіки того періоду характерними стали такі риси постмодерну як: суб'єктивізація світу, звернення до архаїки та міфів, кодування змісту в символах, цитатність філософії та релігії, відтворення абсурду та карнавалу, некласичне трактування класичних традицій (С.96).

До митців, які творчими ідеями зацікавлюють дослідницю потрапляють В.Дем'янишин, О.Денисенко, В.Забейда, Я.Качмар, О.Коровай, М.Красник, Б.Мусієвський, В.Онусайтіс, М.Опанащук, Б.Пікулицький, В.Пінігін, І.Подольчак, Р.Романишин, Б.Сорока, С.Храпов та інші. Як вважає дослідниця, «митці перестали репрезентувати національну школу графіки, а все більше створювали праці у світовому контексті» (С.99).

Доволі складні з формальної точки зору проблеми виникають через запропонований у підрозділі аналіз творчості Олександра Аксініна, який загинув у 1985 році, Юрія Чаришнікова, який у 1991 році емігрував у США, Володимира Забейди, що емігрував до Канади. Таким чином ставиться концептуальне питання щодо комплексу визначень «графіка Львова»,

«львівська графіка», «графіка львівської школи» і т.п. Таким же чином формується прецедент залучення (чи виключення) певних персоналій до аналізу.

Цілком влучним та зрозумілим стає аналіз творчості Володимира Пінігіна, Ярослава Качмара, Ігора Біликівського, Богдана Пікулицького, Валерія Демянишина, Олександра Коровая, Сергія Храпова, Сергія Іванова, Олега Денисенка та інших. Як можемо зрозуміти, фактором включення доробку художника до аналізу була передусім його виставкова активність, хоча характерна для радянського та пострадянського культурного простору внутрішня еміграція із публічного життя низку колоритних митців виводила. *Можливо, деяку увагу доцільно було би присвятити творчості Софії Караффи-Корбут, Михайла Барабаша, Йосипа Кузишина, Володимира Овчиннікова, Володимира та Людмили Лободи, інших мени публічних осіб.*

Загальні міркування попередньої частини роботи дослідниця розгортає у **підрозділі 3.2.1** «Львівська графіка в міжкультурному діалозі 1990-2000-х років: національний і європейський контекст». Ця частина роботи рухається симетрично з попереднім розділом, однак подає розширенішу інформацію про конкретні твори митців, їх змістове та технічне наповнення. Цю частину дисертаційного дослідження слід було би визнати найкращою.

Дещо слабшим видається нам **підрозділ 3.2.2.**, у якому йдеться про інтеграцію європейських впливів у графічне мистецтво України 2000-х років. Серед позитивних аспектів звернемо на цілком логічне опертя роботи на аналіз впливів на львівську графіку експресіонізму, авангардизму та модернізму. Уваги заслуговують згадки мистецьких досвідів Енді Ворхола, Віктора Вазарелі, Мауріца Корнеліса Ешера, Марселя Дюшана, Альбіна Бруновського. *Інші наведені приклади взаємозв'язків між творчими концепціями митців не завжди виглядають системними, переконливими, а в окремих місцях навіть порушують як хронологічні, так і географічні межі.*

Наукову роботу якісно доповнюють **додатки**.

Доволі цікава та інформативна підбірка ілюстрацій, представлена у **додатку «А»** дозволяє на візуальних зразках реконструювати хід авторської думки дослідниці. *В деякій частині цей додаток потребує доопрацювання. Як впливає з самого джерельного матеріалу, каталог, що представляє тиражовану графіку містить доволі відомі, а іноді й «хрестоматійні» артефакти. За введення до обігу якихось нових чи маловідомих творів на цьому доцільно було би наголосити. До технічних недоопрацювань віднесемо*

деяку недбалість в описах робіт, які доцільно було би уніфікувати, доповнивши належними характеристиками.

Уваги заслуговує додаток «Б» (С. 309-332), що представляє розшифрування інтерв'ю з кількома художниками.

Автореферат дисертації вповні відображає її основний зміст. Його рубрикація, виклад основної частини роботи і висновків не викликають зауважень. Основні положення і висновки дисертації пройшли апробацію у доповідях на 22-ох наукових конференціях. Результати дисертаційних досліджень опубліковано в одинадцяти наукових статтях.

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

Дисертація **Шепеть Тетяни Миколаївни на тему: «Станкова графіка Львова 1990 – 2000 років: національна специфіка та європейський мистецький контекст»**, 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 Т.М. Шепеть заслуговує присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 – образотворче мистецтво.

18 травня 2019 року

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


