

МИСТЕЦТВО ШІСТДЕСЯТНИКІВ В КОНТЕКСТІ ГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА ЗАКАРПАТТЯ. ДРУГА ПОЛ. 1960-Х – 1970-І РР.

Небесник І. І., аспірант

Львівська національна академія мистецтв

Анотація. Шістдесяті роки залишили у мистецтві Закарпаття помітний відбиток на процесах, що впродовж наступних років формували явище, котре отримало назву в нарисах історії мистецтв України – закарпатська художня школа.

До ключових фігур руху шістдесятників у Закарпатті належать: П. Беззір, Є. Кремницька, Ф. Семан, А. Дунчак. Спорідненою їм була творчість таких персоналій, як Ю. Сташко, М. Митрик, В. Скакандій. Невелика чисельність графіків в кінці 1960-х років у краї знайшла місце для творчості однодумців котрих об'єднало прагнення до творення нового за духом мистецтва; безкомпромісного та щирого.

Ключові слова: графіка Закарпаття, мистецтво шістдесятників, стилістичні особливості закарпатської графіки.

Аннотация. Небесник И.И. Искусство шестидесятников в контексте графического искусства Закарпатья. Вторая пол. 1960-х – 1970-е гг.

Шестидесятые годы оставили в искусстве Закарпатья заметные следы на процессах, которые в течение следующих лет формировали явление, получившее название в очерках истории искусств Украины – закарпатская художественная школа.

К ключевым фигурам движения шестидесятников в Закарпатье принадлежат: П. Бедзир, Е. Кремницкая, Ф. Семан, А. Дунчак. Сродни им было творчество таких персоналий, как Ю. Сташко, М. Митрик, В. Скаандий. Небольшое число графиков в конце 1960-х нашли в крае место для творчества единомышленников, которых объединило стремление к созданию нового по духу искусства; бескомпромиссного и искреннего.

Ключевые слова: графика Закарпатья, искусство шестидесятников, стилистические особенности закарпатской графики.

Summary. Nebesnyk I.I. Art of “the people of 60’s” at the context of graphic art Transkarpation. The second half of 1960 – 1970th.

The sixtieth years have left in art of **Transkarpation** appreciable traces on processes which within the next years formed the phenomenon which has received the name in sketches of a history of arts of Ukraine - the **Transkarpation** art school.

To key figures of movement of “the people of 60’s” in **Transkarpation** belong: P.Bedzir, E.Kremnitskaja, F.Seman, A.Dunchak. Creativity of such personnels, as to J.Stashko, M.Mitrik, V.Skakandy was similar to them. A small number of diagrams at the end of 1960 have found in territory a place for creativity of adherents which were united with aspiration to creation of new art on spirit; uncompromising and sincere.

Key words: graphic art of **Transkarpation**, art of “the people of 60’s”, stylistic features of **Transkarpation** graphic art.

Постановка проблеми. Мистецтво Закарпаття вивчалось вітчизняними мистецтвознавцями, виключно, як школа живопису і хоч мистецька традиція краю давно розширила свій діапазон через графічне мистецтво, скульптуру, дизайн та декоративно-прикладне мистецтво – досі немає ґрунтовної роботи, котра б висвітлила ці аспекти у більш скрупульозних деталях.

Мета статті – поставити питання стилістичних особливостей руху шістдесятників в контексті розвитку графічного мистецтва Закарпаття.

Результати досліджень. Постать П. Бедзіра (1926–2002) уособлює зародження руху шістдесятників серед митців Закарпаття. Окрім того, що митець не припиняв експериментувати із новітніми формами, постійно вів пошук філософського підґрунтя власних концепцій, Бедзір заснував свого роду приватну академію мистецтв, де проповідував вільне мистецтво [1, 14]. У 1960-х роках результати експериментів митця були близькі ідеям ташизму, а оп-арт став відправною точкою у винайденні власних творчих формул.

Мова йде про графіка філософа, харизматичну особистість в культурному житті Ужгорода – Павла Бедзіра. Абсолютна більшість публікацій про нього в обласній пресі розпочиналася словами – художник, мислитель, йог... Відгомін творчості П. Бедзіра простежується в творчості вже зрілих на сьогодні митців Закарпаття. До тих хто вважає себе учнями майстра належать Павло Ковач, Габріел Булеца, Мар’ян Олексяк, Михайло Сирохман та інші. Вплив Бедзіра мав широкий діапазон і не обмежувався тільки митцями, серед людей, що приходили послухати, подискутувати чи повчитися були і письменники, і поети, і зовсім прості люди для яких він був наставником і товаришем [1, 14].

Митець народився і виріс в сім'ї православного священика в с. Калини Тячівського району Закарпатської області. Під час навчання у Мукачівській торгівельній академії ходив на студії до майстерні художника-графіка Вільмоша Береца, після чого займався малюнком дуже інтенсивно. Вивчав угорську мову щоб мати доступ до філософських та мистецтвознавчих книг, що не були доступні україномовному та російськомовному читачеві. Окрім того, ймовірно, були й книги слов'янськими мовами – чеською, хорватською, польською [4,14]. Володіючи угорською мовою перед Бездіром та його оточенням відкрилася можливість досліджувати спадок європейського авангарду та долучатися до процесів нового світового мистецтва, зокрема, закарпатські митці багато почерпнули від П. Пікассо, А. Матісса, Ф. Леже, В. Вазареллі, системність мислення котрих помітно відклалася на їхній творчості.

У 1946 році, відразу після відкриття Бездір поступив в Ужгородське художньо-промислове училище, де його зарахували на 4 курс. За його словами він отримав можливість близько познайомитися із творчістю видатних майстрів А. Ерделі, Й. Бокшая, Ф. Манайла, Е. Контратовича та ін.

Творчість П. Бездіра і його дружини Єлизавети Кремницької привернули до себе увагу відразу в перші повоєнні роки. На думку мистецтвознавця Г. Островського, їхні монотипії – пейзажі Карпат і Ужгорода що з'являлися на обласних виставках, були одними із найцікавіших експонатів графічних відділів. “За кожним аркушем відчувалася висока культура авторів, сувора художня дисципліна, свідоме застосування законів композиції і рисунку. І водночас ці роботи не втрачали своєї свіжості і принадної безпосередності” [5,124].

У виставкових залах Ужгорода починаючи від становлення творчої системи (поч. 1960-х років) П. Бездір виставляв роботи тільки близькі до фігуративного трактування, хоча фігуратив у його творчості, на відміну від Є. Кремницької становив тільки проміжковий етап.

Протягом 2005 – 2008 рр. ініціативою учнів П.Бездіра в Ужгороді було організовано серію виставок робіт виконаних протягом 1968 – 1969 років. Постаць Павла Бездіра неординарна в усіх відношеннях відкрила глядачеві яскраву сторону творчості. Експоновані на цих виставках твори – аркуші з блокнотів та альбомів, чекали свого втілення у великих графічних композиціях. Після смерті митця в його квартирі та майстерні майже не залишилося завершених робіт, все, що вдалося зберегти – це сотні ескізів в блокнотах та альбомах, кілька десятків монотипій зроблених на зламі 1960-х – 1970 років і велику кількість незавершених графічних картонів [7,14]. Назва виставки мала дещо іронічну назву – “Перша виставка Оп-Арту”. Експозиція була наповнена десятками творів, що дійсно співзвучні з розробками оп-артистів – маленькі геометричні фігури лягають на великий об'єм, кодуючи сюжет та образ в ритмічному калейдоскопі оптичних ілюзій. Так в одній із робіт «Композиція» (1969) митець вплітає пляму сильно схематизованого силуету у ритміку округлих плям-атомів, котрі розчиняють образ людини у собі.

Ще однією роботою, що характеризує етап подібних шукань – є «Горизонт» (1969), контрастні співвідношення червоного і білого після тривалого споглядання дозволяють розгледіти ознаки пейзажу, що відображається у річці із нюансним потемненням у нижній половині абстракції. Насправді, ця графічна робота, як і десятки інших, виконаних автором на зламі 1960 – 1970 років, не несуть ознак предметності. Хоча кожна із цих формул має свій довгий передуючий їй та супроводжуючий шлях натуралістичного ескізування. Прагнучи відтворити свій досвід у медитаціях, котрі П. Бедзір практикував щоденно, митець відтворював на папері своє розуміння ідеалу і все частіше звертався до композицій із достеменно відсутнім образом. Використовуючи основні засоби формотворення митець знаходив шляхи котрими не вдавалося ходити багатьом його сучасникам, він вважав, що абстрактне мистецтво є найбільш наближеним до сакральних та незбагнених істин.

Найтриваліша серія робіт під загальною назвою “Із життя дерев” – символ Бедзіра, котрий в повній мірі ідентифікує його, як визначну постать закарпатської художньої сцени. У графічних аркушах, присвячених світові дерев, художник у філософсько-метафоричній формі прагнув відтворити різноманітні сторони людського буття, відтворюючи в образах сум, радість, спокій та байдужість, меланхолію та буйство через величезну палітру монохромних нюансів улюбленої графічної техніки – гравюри на асфальтовій основі. Бедзір виконав сотні графічних картонів граверуючи тоновану чорну поверхню через яку у динамічних штрихах проявлялося біло-охристе тло заґрунтованого картону. Ці роботи ніколи не несли змісту звичного пейзажу, це був завжди пошук духовного зв’язку з вищим світом, швидше концептуальні роботи з відчутним прагненням досягнення абсолюту. Бедзір завжди прагнув віднайти цілісну систему творчості, де б у повній гармонії перебували світоглядна філософія і її матеріальне втілення в образах на площині паперу. Про них мистецтвознавець Олена Приходько писала, що “пластично-технічні ознаки обраної митцем системи зображальності та сюжетно-тематичні пристрасті автора вирізняються послідовною стабільністю”. Як Джексон Поллок нескінченно накрапаючи свої шедеври, чи швидше, це метод даоських монахів – малюючи водою по розпеченому камінню – митця цікавить в першу чергу процес творення. Поверхня його робіт більше нагадує схему мозкових звивин, незчисленні капіляри покривають площину знаходячи все нові шляхи.

Багато працюючи над різноманітними графічними техніками Бедзір говорив: “У мистецтві художник повинен бути стурбований технологією. Думки ж оформлюються через неї. Досконала художня форма з’являється тоді, коли технологічно підготовлена людина стає енергією. Від точки, лінії, площини народжується в цілому глобальне бачення людини. Тоді в неї з’являється розуміння свого ясного призначення, синтетичності суцього, адже людина об’єднує в собі всю земну еволюцію. Тому наука й релігія мають зупинитися на цілісному осмисленні ідей минулого. Тоді народиться нова епоха в розумінні всього”. [4,14]

1950 року Є. Кремницька (1925 – 1978) закінчує Ужгородське художньо-промислове училище, опинившись у ряді перших випускників закладу. Навчаючись на відділі художнього розпису молода художниця знайомиться із принципами живопису та малюнку під керівництвом А. Ерделі, Й. Бокшая та Ф. Манайла. 1952 року, бере шлюб із П. Бедзіром. Цей союз залишив по собі великий мистецький спадок, цінний не тільки для Закарпаття, а й для історії мистецтв України в цілому. З огляду на те, що у шлюбах художників часто проявляється одна домінуюча сторона – у цьому випадку це була швидше співпраця та взаємне доповнення, хоч із великою часткою суперництва та непорозумінь [6,9].

Таким чином Є. Кремницька одразу занурилася в інтелектуальну атмосферу імпрез товариства, найбільш радикально налаштованого експериментатора П. Бедзіра. Звичайно у 1960 – '70-х рр. не могло йти мови про жодні прояви західних впливів у мистецтві, єдиний «ізм» котрий мав право на існування – соцреалізм.

Починаючи із 1958 року Є. Кремницька робила багато невдалих спроб вступити до Спілки художників, до кінця життя художниці так нічого і не змінилося, вона прожила недовге життя, трагічно загинувши 1978 року, її творчість тільки сьогодні починає проходити реабілітацію через статті вітчизняних мистецтвознавців таких, як О. Петрова, І. Горбачова, Д. Горбачов, О. Папета, О. Приходько та ін. Майстер пензля – автор сотень живописних полотен, та великої кількості (тільки близько 500 робіт дійшло до сьогодні) виконаних у графічних техніках, творчий спадок Є. Кремницької досі не було розглянуто у належному обсязі у контексті графічного мистецтва Закарпаття. Хоча вплив художниці легше простежується на теренах Закарпаття, все ж слава мистецького подружжя за свідченням мистецтвознавця Д. Горбачова мала ширший розголос: «Вряди-годи її твори з'явилися у Києві разом із картинами Павла Бедзіра. Та більше розповідалося легендарних оповідок про дивовижну художницю андеграунду з Ужгорода...» [2,5]

Манера мисткині розвивалася паралельно із творчістю П. Бедзіра тільки в декотрих аспектах, особливо що стосується шукань у абстрактних формах. Та якщо П. Бедзір схилився до ірраціональних трактувань ташизму і до безкомпромісних абстракцій оп-арту, то Є. Кремницькій ближче по духу виявився досвід Ф. Леже. Відкрита кольорова палітра, узагальнені монолітні форми сприймаються монументально, навіть на малому форматі кишенькового записника. Якщо у Бедзіра тяжіння до абстрактного викликане його містичними переживаннями та в результаті його східно-філософських практик, то у Кремницької – це швидше спосіб пізнання реальності, натхненний народним мистецтвом та іконою, знову трансформований до пласти сучасного, її часу, розуміння прекрасного. Звісно, зрозумілою є деяка схожість у шуканнях двох митців, адже в них не було окремої майстерні і всі новини, що приходили в мистецьких часописах із заходу та текстова частина котра їх супроводжувала одразу піддавалася аналізу підключаючи до дискусії



*П. Бедзір. Композиція (ескіз)
1969, кульк. ручка, папір*



*П. Бедзір. Із життя дерев 1971,
гравюра на асфальтовій основі*



П. Бедзір. Горизонт 1969, кульк. ручка, папір

товариство П. Бедзіра. Через це, на декотрих графічних творах складно ідентифікувати авторство.

Що стосується фігуративних циклів, то тут не складає труднощів розгледіти у кубістичних, важких монументальних формах руку Є. Кремницької. Ця манера закріпилася за авторкою і в живописі, тільки активний колір відкритих площин, розвернутих у фас всіма предметами до глядача, набирає домінантної ролі у творенні образної мови твору. Навіть по відношенню до творчості П. Пікассо, яким подружжя захоплювалося, були чіткі розмежування в уподобаннях пластичних знахідок генія. Якщо Бедзіра більше цікавив пізній період Пікассо 1960-х років, то Кремницьку захоплювали знахідки «африканського» та раннього кубістичного періодів.



*С. Кремницька. Автопортрет.
Трансформація 1968, туш, плакатні
пера, папір*



*С. Кремницька. Композиція (ескіз)
1970, кульк. ручка, папір*



С. Кремницька. Подруги 1969, кульк. ручка, папір

Складно піддаються хронології графічні твори С. Кремницької, оскільки підписувалися нею роботи у виняткових випадках. Ще одним моментом, що ускладнило можливість систематизувати творчість художниці – повторюваність тематичних циклів, така ж властивість характерна і для Бедзіра, хоча його твори ідентифікуються значно легше. Отже, аналізуючи оглянутий матеріал важко оперувати точними датами, та все ж, через трагічну долю художниці можемо оперувати межами 1960 – 1978 роками. У першому повному виданні «С. Кремницька» (2006) наповненому чисельною кількістю ілюстрацій, опубліковано низку графічних творів із назвами, де не викликає

сумнівів той факт, що всі ці назви умовні і єдиним чином прив'язані до живописних серій Кремницької або служили підготовчим матеріалом. Тому, щоб уникнути непорозумінь, ми вважаємо, що необхідно дотримуватись вже зафіксованих назв графічних творів.

Будучи відкритою до різних напрямків світового модернізму Є. Кремницька залишилася митцем із сильно відчутним корінням фігуративіста, що легко простежується через низку замальовок, автопортретів, натюрмортів та цілої галереї портретів чоловіка – Павла Бездіра. Серед сотень графічних замальовок варто виокремити наступні: «Дві жіночі фігури», «Діти», «Чоловіча фігура», «Фігура сидячої жінки», «Жінка, чоловік і дитина», «Фігура біля стола», «Голова чоловіка» та «Чоловіча голова», в котрих сильно проглядають риси портретованого супутника художниці. Через пластику тіл, загострену передачу межі світла і тіні, культуру штриха проникає асоціація із найвідомішою графічною серією офортів 1930-х років П. Пікассо та кульмінацією цього періоду у творчості майстра – «Мінотавромахія» (1935) [9,30]. Короткий штрих, поєднання конструктивно-кубістичного трактування із бароковою пластикою динамічних силуетів також дають підстави до подібних висновків. Часто обличчя та фігури портретованих натурників деформовані складними ракурсами, гротескними підсиленнями характеру чи підкорені процесу творення настрою графічної роботи. Таке відношення до природи споріднює Кремницьку із практикою таких експресіоністів, як Г. Гросс, Е. Кірхнер, О. Дікс. Перефразовуючи вислів К. Малевича мистецтвознавець І. Горбачова зазначає: «Казимир Малевич казав, що кожному художникові треба знайти свій «ізм», який стимулює його творчість. У Лізи Кремницької їх було два: експресіонізм та абстракціонізм. [3,4]»

Заслуговує уваги сюжет під назвою «Скелет і дерево», де авторка розвиває беззрівську тему «Життя дерев». Продовжуючи ідею того, що дерева всім своїм існуванням нагадують про сильно сповільнене життя людини, Кремницька додає скелет людини котрий хоч і знаходиться серед коріння, у нижній частині композиції та все ж рівнозначний по смислово навантаженню із динамічним гіллям, що домінує за розмірами на площині аркуша. Скелет не викликає гнітючого настрою, навпаки – ніби жартома сповіщає про одвічний цикл народження і смерті. Це не єдиний твір де тематика співпадає із напрацюваннями П. Бездіра але така, на перший погляд, незначна деталь, як скелет виказує приналежність авторки до іншого коріння. Залишаючись експериментатором та авангардистом Є. Кремницька не вважала себе громадянином світу і часто концентрувала увагу в своїй творчості на приналежності до карпатської землі, що об'єднує її із такими іменами шістдесятників, як Задорожний, Литовченко, Яблонська.

Починаючи із другої половини 1960-х років Кремницька знаходить художній метод в основі котрого лежить трансформація форми. Ставши зрілим митцем художниця залишає елемент трансформації визначним у творенні образу [6,10]. Розглядаючи графічні автопортрети на одному аркуші

трапляються здвоєні або й строєні голови – де кожна з них, ускладнюється формальним узагальненням або образною деформацією. На одному із автопортретів (кінець 1960-х – поч. 1970-х рр.), виконаних тушшю плакатним та тонким перами, композиція розкладена на дві умовні частини, де в нижній – зображена голова ще з промодельованими частинами обличчя, а інша вже залишила тільки силует, котрий більше нагадує абстрактну посудину наповнену бурхливими текстурами, апелюючи до фантазії глядача.

Контакт із народним у творчості Кремницької проявлявся швидше не через форму, а через духовне наповнення та сюжет. Малюнок виконаний пером і тушшю «Пара на волі» (приблизно 1970р.) стилістично відносить нас у епоху Павла Філонова, як у подібному сюжеті російського футуриста тільки сама розповідь підводить до народної тематики, а форма відповідає новітнім знахідкам європейського мистецтва 1960-х рр.

Ще однією складовою творчого доробку художниці були геометричні абстрактні структури-композиції, жодна з яких не була експонованою при житті, хоча деякі знаходили певне практичне застосування – як фонове доповнення для монументальних творів; розписів та мозаїчних панно. Серед абстрактних композицій траплялися співзвучні розробкам Бедзіра, та більшість складала роботи іншого характеру. Якщо абстрактні композиції Бедзіра були більш орієнтовані на оп-арт угорця Віктора Вазареллі, то твори Кремницької схилилися до абстрактних структур Фернана Леже, Хуана Міро, П. Пікассо – не виключаючи ряду асоціацій та символів.

Однодумцем та колегою подружжя Бедзіра та Кремницької, був художник-графік Михайло Митрик (1933—1999), уродженець села Арданово на Іршавщині. По закінченню художньої школи в Києві робив декілька невдалих спроб поступити в інститут, поки своєю настирливістю не переконав викладачів і не був зарахований 1961 р. на навчання на художньо-педагогічній факультет Київського державного художнього інституту. Вчителями з фаху були В. Касіян та М. Глущенко. Протягом навчання зав'язалася дружба із А. Горською, В. Зарецьким, Л. Семикіною. М. Митрик мав широку низку зацікавлень у образотворчому мистецтві, та все ж, під впливом В. Скакандія та П. Бедзіра (митець особисто підкреслював важливість впливу закарпатських митців на власну творчість) зацікавився техніками графічного мистецтва, згодом почав займатися книжковою ілюстрацією та промисловою графікою.

Повернувшись додому, Митрик брав активну участь у виставках. Першою експонованою роботою молодого митця був графічний аркуш «Присяга опришка» 1967 р. Як зазначає письменник Петро Ходанич, цей лінорит не тільки зображає клятву народного месника перед побратимами, а й своєрідно символізує початок творчого шляху самого художника [8,12].

Виставлені того ж року графічні роботи М. Митрика привернули увагу столичної критики свіжістю, а часопис «Вітчизна» надрукував його «Хату в горах». Експресивні, динамічні, професійно досконалі графічні аркуші молодого тоді майстра «Вівчар», «Танець», «Дівчина з глечиком»,



*М. Митрик. Композиція (ескіз) 1972,
кульк. ручка, папір*



М. Митрик. Танець 1967, лінорит

«Верховинське село» засвідчили про прихід у мистецтво краю художника особливого обдарування, чия творчість базується на глибоко національних культурних традиціях і високій мистецькій школі [8,12].

1968, р. М. Митрика запросили працювати у видавництво «Карпати», де він виконав оформлення роману Р. Федоріва «Жбан вина», книжок О. Маркуша «Юліна», І. Долгоша «Митрові гуслі», С. Пушика «Писаний камінь», ілюстрації до збірника творів югославських письменників «Там, на Дунаї», збірки «Вибране» Л. Мартовича і багатьох інших. В той же час, 1968 р. відбулася перша виставка п'ятьох ужгородських графіків, серед яких були Василь Скакандій, Павло Бездір, Юлій Сташко і Михайло Митрик. Виставка засвідчила, що графіка починає розвиватися на Закарпатті як самостійний вид мистецтва. Здобув визнання не тільки графічними роботами, а й живописними та монументальними творами, серед яких збереглися донині «Гуцульський танок» (1977) у Міжгір'ї, «Весна» (1977) в Ужгородському національному університеті, композиція на фасаді видавництва «Патент» та інші.

Сувор манера Михайла Митрика, чіткість і виразність ритмічної схеми його ілюстрацій не залишає сумнівів у вичерпності створених ним образів до творів закарпатських письменників. Стилiстично графіка Митрика близька до українського іконопису і в той самий час знаходиться в контексті української

радянської графіки 1970-х рр. Митцеві вдалося знайти характерну мову, що дозволила відкинути зайві деталі, вільно втілюючи і інтерпретуючи задум автора літературного твору. Вільно володіючи засобами образотворчості, художник вписував складні багатофігурні постановки у прості геометричні форми. Наприклад, у лінориті «Танок»(1972) автор komponує танцюючих верховинців у геометричне коло, зберігаючи при цьому виразними силуети танцівників «закарпатського канкану». Книжкова графіка М. Митрика, В. Скаандія та В. Петрецького віддзеркалює ситуацію в закарпатській книзі з кінця 1960-х і аж до 1980-х рр.

Зовсім іншою стороною творчості Митрика є портретний жанр. Портрети митця розкуті, це завжди простір для експерименту – тут присутня напружена лінія та характерний ритмічний штрих. Втім, незвичні трактування та стилізація ликов, гротескні пропорції, легкість ліній та штрихів що дає кулькова ручка або туш і перо, відкривають невивчену сторінку творчості.

В сотнях графічних портретів, виконаних протягом 1970-х – 1990-х рр., відчутна свобода думки, якої бракує в декотрих офіційних роботах майстра. У легких замальовках завжди відчутніше нестримне самовираження, пошук незвіданого, індивідуальний підхід до портретованих. Більшість робіт, котрі вдалося переглянути, виконані на невеликих клаптиках паперу або ж на сторінках кишенькових блокнотів – автор не надавав їм значення завершених, самодостатніх творів, та це не дає нам підстав проігнорувати такий вагомий доробок митця.

Також у творчості М. Митрика має місце графіка малої форми, це як фігуральні, так і безпредметні композиції, виконані в такий спосіб, як і портрети. Принцип павугини, в яку вплітаються прості геометричні форми чудернацькі фігурки, а то й цілі сюжети, є дуже спорідненим із творчістю Павла Бездіра, котрий мав великий вплив на формування манери Митрика.

Ференц Семан (1937 – 2004) – ще один представник руху шестидесятників серед митців у Закарпатті. Фігура Ф. Семана окута великою кількістю легенд, це пов'язано у першу чергу із екстравагантним характером митця, його бунтівною реакцією на заборони режиму, часто у збиток спокійному існуванню. Творча самосвідомість митця сформувалася на поч. 1960-х років. Спадок митця багатий не тільки великою кількістю живописних полотен, а й цілим рядом графічних колажів, акварелей та безліччю аркушів виконаних у змішаних графічних техніках. Хоч графіка не займала великих відрізків у творчості живописця, все ж до нас дійшло достатньо матеріалу аби робити висновки про становлення стилю і манери Ф. Семана у царині графіки.

Звичайно, домінантою у житті митця був живопис. Малярство – було його сенсом до існування та підтримкою, яскраво описана лінія творчості на тлі життєвих подій вперше була викладеною у статті мистецтвознавця О. Петрової до каталогу складеного із колекцій приватних збірок 2005 року.

Будучи вигнанцем на своїй рідній землі Ф. Семан прожив надзвичайно складне життя, однак, настільки ж і повне. З одного боку – це не давало

можливості митцеві реалізуватися через послідовну виставкову діяльність, адже всі зали рідного Ужгорода були зачиненими для митця аж до кінця 1980-х., хіба що за кількома рідкісними випадками, тай ті не принесли слави, а тільки поглибили рану митця, котра так і не змогла загоїтись.

Ференц Семан народився в Ужгороді. 1953 – 1958 р. навчався в Ужгородському художньому училищі, однак двері професійних „вищів” виявилися для нього зачиненими: за молодим художником міцно закріпилась репутація „ненадійного”, „прислужника чужої ідеології”.

Після відповіді на лист-прохання від Ф. Семана до секретаріату М. Хрущова, про можливість навчатися у вищому навчальному закладі де йому надали дозвіл але за межами республіки, Семану пощастило стати вільним слухачем Талінського художнього інституту, а в 1968 році відкрити персональну виставку своїх творів. Дарма, що за два дні вона була закрита. На вернісажі все ж встигли побувати прихильники його таланту. Виставка стала знаковою, резонансною подією в художніх колах міста.

В роботах художника прочитується відгомін творчості Матіса, Пікассо, Ван Гога, німецьких експресіоністів Е. Нольде, Е. Кірхнера, Ф. Марка, також відчутний вплив сюрреалістів та дадаїстів у колажах та графіці [10].

Цікавим є портрет Леніна (1970) намальований на тлі фото-колажу складеного із портретів самого автора і розмальованого акварельними та гуашевими фарбами зверху. Робота сповнена іронії, самоіронії та провокуючого нарцисизму ніби на зло режиму, котрий заставляв автора тримати власні твори на горищі. Цей твір абсолютно відповідає тому, що діялося у Європі на початку другої пол. XX ст. Віденські акціоністи очолювані Гюнтером Брюсом експериментували із фотографією, визначаючи та декламуючи серіями інсталяцій її нові значення, Йозеф Бойс разом із групою Флюксус – зверталися до практики дадаїстів, що знову ж підтверджує спорідненість шукань митця із мистецтвом Європи та світу, хоча творчість Ф. Семана була далекою від практик постмодерністів. Психоделічний стрій твору виказує глядачеві ірраціональний спосіб творення Ф. Семана, що об’єднує його практику із ідеями сюрреалістів. Зображення самого Леніна виконане абсолютно спонтанно, в дечому наївно, що не одразу дає зрозуміти контекст колажу. Та вдивившись у силует голови та портретні деталі «комуністичного лику» одразу напливає хвиля тривоги, котра тримає в напрузі поки погляд не переключається від споглядання твору. Такий настрої тримається ще завдяки «диким» співвідношенням кольорів, де землянисто-коричневий ніби протестує своєю присутністю проти появи кадмієво-зелених. Активними вибухами з’являються оранжеві акварельні лесування.

Картини Семана – автобіографічні відзеркалення життя художника, багатой уяви і фантазії Ечі (псевдонім художника) немає меж. Його креативність, як зазначає мистецтвознавець – яскрава суміш тем і жанрів, настроїв і емоцій, стилів і образних трактувань. Художник сміливо вдається до живописних гіпербол і експресивних деформацій, образних узагальнень і

граничних стилізацій, композиційних зміщень і активних колірних дисонансів. У такий спосіб автор збуджує, хвилює уяву, закликає глядача до співпереживання, співтворення картинного образу.

На особливу увагу заслуговують акварелі Семана останніх років. Це переважно зображення квітів „по мокрому”. В цих великоформатних аркушах автор вочевидь відступає від свого скептично-іронічного погляду на світ, від занадто виявленої деформації і стилізації предметних зображень. У серії квітів пластика форм, художній відбір та фрагментація композицій мають спільні риси із здобутками живописця 1920-х Джорджіі о'Кіф, та все ж є багато підстав вважати, що така манера виросла на іншому ґрунті – шукань автора другої пол. 1960-х рр. Акварелі цієї серії вирізняються складним співвідношенням прозорих барв – співставлення і контрасти фіолетових, рожевих, блакитних, пурпурово-червоних, що робить ці твори особливо загадковими. Вони ніби відтворюють „стенограму душі” митця – натхненної та емоційної.

Висновки. Отже у дослідженні творчості шістдесятників у контексті графічного мистецтва Закарпаття можемо зробити наступні висновки:

1) Творчість графіків-шістдесятників – не йшла осторонь процесів, що сформували стилістичні особливості закарпатської графіки, а брала активну участь у розвитку та становленні їх етапів.

2) До найвагоміших графіків краю відносимо П. Бездіра, котрий зробив внесок у популяризацію графічного мистецтва.

3) Графічне мистецтво Закарпаття на зламі 1960-х – 1970 рр. вже відійшло від традицій живописних формул і виробило власні – образотворчі системи: свою тематику і стилістику.

Література:

1. Гаврош О. Дев'ять днів, як з нами нема Павла Бездіра// Старий Замок.– 2002–18 лип.
2. Горбачов Д. Ще одна видатна художниця. Є. Кремницька.– 2006 РІА «Триумф».– 96с.
3. Горбачова І. У своїй творчості вона сягнула абсолютної майстерності. Є. Кремницька.– 2006 РІА «Триумф».– 96с.
4. Зубач В. Яблуко філософії на голові планети, або людина – це звучить гірко// Срібна Земля. Фест. – 2001 1-7 лют. №5(250)
5. Островський Г. Образотворче мистецтво Закарпаття. — К., 1974. — 198 с.
6. Папета Е. «Є. Кремницька» 2006 РІА «Триумф».– 96с.: іл. Авт. составитель Елена Папета.
7. Сирохман М. Міф про Бездіра. Рік перший// Ужгород.– 2003. – 19 липня.
8. Ходанич. П. Майстер// Срібна Земля.– 1999.– № 15. – 24 квітня.
9. Ingo F. Walther\ Pablo Picasso \Benedikt Tashen p.95
10. Інтерв'ю Шумиловича Б.Ф. Семан.– документальний фільм. Закарпатська ОДТРК

Надійшла до редакції 17.04.2009