

Луценко І.В.

викладач, Закарпатський художній інститут,
м. Мукачево

РЕЛІГІЙНЕ МАЛЯРСТВО ЯК ІДЕЙНО-ТВОРЧА ОСНОВА РОЗВИТКУ ЖИВОПІСУ ЗАКАРПАТТЯ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Анотація. Розглядаються вектори розвитку творчо-методичних засад сакрального малярства Закарпаття XVIII – XIX століть. Простежується їх зв'язок в часі становлення регіональної школи живопису першої половини XX століття з огляду ідейно-творчих засад.

Ключові слова: живопис, релігійне малярство, народний майстер.

Аннотация. Луценко И. В. Религиозная живопись как идейно-творческая основа развития живописи Закарпаття первой половины XX столетия. Рассматриваются векторы развития творческо-методических основ сакрального искусства Закарпаття XVIII – XIX веков. Рассматривается их связь во время становления региональной школы живописи первой половины XX века с позиции идейно-творческих начал.

Ключевые слова: живопись, религиозная живопись, народный мастер.

Summary. Lutsenko I.V. Religious painting as ideal creative basis for developing painting in Zakarpattia in the first half of XX century. The vectors for developing creative and methodological fundamentals of religious art in XVIII – XIX centuries in Zakarpattia are examined. Its relations during establishing of regional school of painting in XX century are reviewed from the point of ideal and creative basis.

Keywords: painting, religious painting, folk master.

Постановка проблеми, аналіз останніх досліджень. Розгляд поставленої проблеми торкається завдань дослідження та систематизації загальноукраїнських мистецьких процесів першої половини XX століття, етногенези явищ української культури. Приділяється увага аналізу зв'язків професійного мистецтва з народними творчо-методичними засадами, їх абсорбція та трансформація у багатогранне середовище мистецтва XX століття. Поставлене завдання розглядається на прикладі живопису Закарпаття. Більш ранні дослідження попередників у даному напрямі висвітлювалися в широкому загально-мистецькому аспекті, не розглядаючи складові та не виділяючи основоположних принципів вивчення вузько поставленої задачі. Окремі напрацювання були висвітлені в працях В.Залозецького, А.Ізворина (Є.Нідзельський), Ф.Манайла, Г.Островського, В.Мартиненко, які є базовими щодо висвітлення зв'язків народного сакрального живопису, його художньо-методичних принципів, які простежуються у творах закарпатських художників першої половини XX століття.

Митці, що були в авангарді формування професійного живопису Закарпаття, доволі часто зверталися до народного сакрального мистецтва. У творчих майстернях завжди можна було побачити ікони, хрести, елементи іконостасів та предметів церковної літургії минулих століть. Захоплення було пов'язане з народним мистецтвом та предметами побуту. Це було характерним для А.Ерделі, Ф.Манайла, А.Кашшай, В.Микити, Ю.Герца, Е.Контратовича, що є свідченням існування традиції, яка була закладена набагато раніше та міцно тримається в часі. Як писав Й.Бокшай: «Однією з передумов виникнення на Закарпатті образотворчого мистецтва було народне мистецтво...»[1,3-4]. Закарпатські митці у різний час усвідомлюють необхідність у такій джерельній базі, формуючи загальні та індивідуальні риси закарпатського живопису XX століття. Прикладом може служити музей Ф. Манайла. Предмети побуту та ікони для художника не були самоціллю чи прикрасою в інтер'єрі, митець творював роботи, беручи їх за основу у власній творчості[12,57]. Наприклад, живописний твір «Старовинні скарби» (1930-і рр.) Ф.Манайло виконує, відтворюючи манеру старого народного майстра. Композиція насичена елементами церковної атрибутики. Кольорові поєднання у своїй більшості виважені з домінуванням монохромної гами та застосуванням доповнюючих кольорових плям, які своїм характером вносять присутність народної автентики.

Підкресленою увагою з боку закарпатських митців у першій третині XX століття є тема «Закарпатської мадонни». Пошук образу мадонни зустрічаємо у творчості Е.Контратовича. Автор здійснює цілий ряд творчих інтерпретацій в серії творів «Верховинська мадонна» (1939 р.), «Мати з дитиною» (1939 р.), «Весна. Мати з дитиною» (1968 р.) Обрана тема простежується протягом всього періоду творчості митця, частково змінюються композиційні варіації та атрибуція. Подібні ідейні напрацювання можна спостерігати у А.Борецького, «Рахівська мадонна»(1930-і рр.), Ф.Манайла. «Мати з дитиною»

Надійшла до редакції 04.12.2012

(1941 р.). Й.Бокшай своєрідно підходить до подібної теми, не міняючи набутої академічної манери, вносить русинські типажі та образи в сакральні твори «Успіня Богородиці» (1930-і рр.). Пошук тематичних варіацій відбувається в руслі християнсько-моралістичних ціннісних поглядів. У кожному випадку форма пошуку мистецького ключа та творчого методу є різною, що говорить про іманентність мислення митців. Цікавим є те, що автори звертаються до «вічної» теми – материнства, використовуючи індивідуальний творчий метод. Мати Берегиня, мати Богородиця, рідна мати – епічні образи, проникнуті духом загальнохристиянської моралі, були коренем слов'янської ментальності.

Мета статті є – виявлення особливостей творчो-методичних засад іконопису Закарпаття XVIII – XIX ст., їх роль у становленні традицій регіонального живопису першої половини XX ст.

Результати дослідження. Звернення митців до подібної теми в XX столітті – це ствердження християнських моральних чеснот засобом мистецтва як один із способів вираження власної етногенези. Подібне зустрічається в народному іконопису Закарпаття минулих століть. Збереглися з XVI – XVII ст. такі цікаві пам'ятки, як «Похвала Богородиці», «Богоматір» с. Ізки та с. Ужок, ікона «Св. Параскеви з житієм» с. Стеблівка. Народні майстри, відтворюючи оригінали візанто-руської традиції, спрощуючи ці зразки, створюють образи, які несуть самобутній почерк народного майстра. Лик Богородиці, створений як обличчя жінки, яким його бачить автор.[3,282]. В цей же період досить часто зустрічається образи «Св. Катерини». Е.Контратович, створюючи тематичні композиції «Закарпатські мадонни», навіть називає її «Закарпатською Катериною»[6,20] або можливо це асоціація з «Катериною» Т.Г.Шевченка, що відбулася відтворенням у картині «В'язання снопів»(1940 р.), яка була наступним продовженням розпочатої теми.

Народні іконописці створювали образи, що скоріше формально були пов'язаними за своїм призначенням. Художнє бачення світу та живописні прийоми відбувалися інколи за межами релігійного світогляду[3,283]. Принципи декоративної узагальненості, поєднання форми та змісту, притаманний народному живопису, добре були засвоєні закарпатськими митцями, що стояли у витоків створення регіональної професійної школи образотворчого мистецтва в першій половині XX ст..

Якщо брати до уваги ранні живописні твори на релігійну тематику на Закарпатті, то їх авторами здебільшого були й місцеві творці. Слід згадати про Стефана «маляра Теремельського» («Ілля з Хуста») представник іконописної школи в Хусті (близько 1737 р.) [13]. Творчість цього майстра припадає на кінець XVIII – початок XIX ст.. Ним створені розписи в с.Олександрівка (церква святої Параскеви 1779 р.). Архаїчні візантійські канони поєднувалися в його досить еклектичних розписах з елементами бароко, рококо й класицизму, сприйнятих митцем скоріше поверхнево, а не як певні усвідомлені художні системи[4,134]. Чимало художників з інших регіонів тут жили і працювали, зокрема Іван Щирецький із

Перемишля, відомий авторськими іконами з села Сухого (Великоберезнянський р-н) в Закарпатті «Св. Антоній та Феодосій Печерські» (1678р.)[9,21] та «Відсічення голови Івана» і «Авраам офіру Господові приносить» (1680р.)[10,129]. Вагомий внесок у розвиток народного іконопису (примітивного) на Закарпатті зробили майстри з Галичини: Іван Вишенський («Розп'яття» с. Сухий, датована 1678р.), Яцько та Іван Маляр з Вишні, Стефан Вишенський з містечка Судова Вишня. Ілля Бродлакович (Вишенський), який у свій час переїхав з Вишні до м.Мукачева, працював при греко-католицькій єпархії та створив іконописні твори в церквах сіл Шелестово та Руське [5,390]. Майстри іконописної школи з с.Судової Вишні виконували, головним чином, замовлення різних сільських парафій на шляху з Самбора до Закарпаття[3,42]. Безперечно, вишкіл іконописців, та фахове зростання формувалося за регіональними межами, їх творча міграція сприяла збагаченню та розширенню живописних традицій Закарпаття.

Народний іконопис в регіоні відзначається певними стилістичними ознаками, однією з них є спрощена іконографічна основа, експресивність образів, чітко виражена, а інколи домінуюча контурна лінія, обмежена палітра кольорів [8,119]. Дослідження цього напрямку живопису припадає на початок XX ст. (Залозецький В., Саханьєв В., Изворин А.). Актуальність аналізу народного іконопису як складової українського мистецтва стосується також контексту дослідження професійного образотворчого мистецтва періоду початку XX ст., зокрема живопису. Тут домінуючими та стрижневими були інтуїтивно-узагальнені засади формотворення. В таких випадках форма уявленого чи побаченого втілювалась засобом творчого відображення, що і формувало власний метод тотожний до народного іконопису. Відомо, що «примітивне» чи «наївне» мистецтво непрофесійних майстрів в багатьох випадках стимулювало художників-живописців епохи модерну та постмодерну. Тому доцільним буде проводити паралелі з творчо-методичними принципами живопису Закарпаття початку XX століття та народним сакральним мистецтвом. Саме новітні напрями у творчих пошуках сповідувала когорта закарпатських митців, яким належало бути у витоків професійного мистецтва Закарпаття. Звертаючись до сакральної творчості Й.Бокшай, у багатьох творах простежується намагання створити типажі, які є максимально наближені до образів русинів-українців. «Христос серед дітей»(1935р.) (Знаходиться у Кафедральному соборі м.Ужгород), «Причча про багатого юнака» (1936р). «Тайна вечеря» (1937 р.) (Знаходиться у монастирі на Чернечій горі м.Мукачево). Його творчий метод ніби запозичений у народних митців, які до сакрального живопису вносили реальні персонажі в сценах «страшних судів». Художник свідомо поєднує народні мотиви (елементи вишивки чи народного одягу) та типажі біблійних сюжетів з технікою професійного академічного вишколу. У цьому змісті, можна стверджувати, що автор свідомо застосовує такий прийом у жанрі побутової картини,

намагаючись максимально наблизити до сакрального живопису народний образ.

Варто відмітити, що місцеві іконописці більш раннього періоду, як правило, ніде не здобували освіти, набуваючи досвіду, створюючи твори на основі копіювання побачених взірців. Тому переважна більшість ікон, безсумнівно, писана живописцями-самоуками. Релігійні сюжети трактувалися в жанровому і побутовому плані[7,9]. Індивідуальне бачення світу, манера та техніка виконання свідчили про певний народний романтизм, який майже переріс у побутову картину, примітивний пейзаж з іконографічним характером і навіть портрет. В основі специфіки народного іконопису лежить асиміляція християнських понять з язичницькими. Функції давніх божеств язичників переходять до християнських святих. У фольклорі сонце, місяць, вітер замінюються Богом, Христом, Богородицею, апостолами, святими мучениками. Виникає оригінальна інтерпретація християнських образів у народній творчості. Саме цей світогляд, далекий від канонічного церковного християнства, був характерним для українського селянства майже до ХХ ст.[3,279]. Інтерпретації з образами в закарпатських церквах, а також і саме народне мистецтво в цілому можна назвати унікальним своєю неповторністю. Це пов'язано з певною консервативністю регіону, у якому вдавалось іноді уникати важких військових та політичних катаклізмів. В той же час зміцніла християнська позиція. Можна говорити навіть про високий рівень християнської моралі митців, що були фундаторами та продовжувачами традицій професійного мистецтва в Закарпатті – Й.Бокшая, А.Ерделі, Ф. Манайла, З.Шолтеса, А.Коцки, Е.Контратовича та ін..

Щодо композиційного вирішення сакральних творів, слід відзначити, що в основі мистецтва періоду модерну лежать певні закономірності (як найбільш характерні), якими користувалися автори народного іконопису, тобто площинність, узагальненість, образність та інше. Адаже суть народного іконописного малярства полягала у спрощенні теми, інколи її розповідній формі, позбавленій теологічних тонкощів художнього висловлення. При цьому закономірно узагальнюється манера зображення, трактування архітектурних пейзажних мотивів, іконографічних типів. Силуети й пропорції фігур, фізіологічні риси, пластика одягу також помітно трансформуються – постаті стають присадкуватими, зі збільшеними головами, широкими плечима, короткими ногами, спрощується і схематизується обличчя. Для прикладу можна навести твори XVI – XVII століть з сіл Ізки та Ужок «Похвала Богородиці», ікона «Святої Параскеви» с. Стеблівка, зображення «Адама та Єви» з сіл Присліп, Подобовець, Ізки [3,279-282]. Багато таких ознак «народного творчого методу» присутні у мистецьких доробках Ф.Манайла, А.Ерделі, Е.Контратовича. Серед таких творів Ф.Манайла є «Дід-бджоляр» (1934р), «Іванко сміливий» (1941р.), «Народні сценки з побуту угорців» (1976р.), Е.Контратовича «Дід каліка» (1937р.), «Похорони бідняка» (1939р.), «Робота в полі» (1974р.). Окремою ознакою цих робіт є співчуття та солідарність з людьми, які оточували художників під

час пленерних студій. Створюючи твір засобом узагальнень, автор висвітлює суть проблеми, яку він хоче винести на суд глядача. В такій ситуації можна провести паралелі, де народні майстри формою осуду в своїх творах обирали теми «страшних судів», чим висловлювали власне ставлення до тих чи інших подій у суспільстві. На підтвердження вищезгаданого можна навести слова провідних дослідників: «Особливо поширеним був народний іконопис на Закарпатті. Умови тамтешнього життя сприяли розвитку та поширенню саме народних засад культури»[3,280] Причини таких умов були пов'язані з геополітичним становищем Закарпаття. За характеристикою І.Я.Франка, ця територія «найменше винародована і найконсервативніша в прихованості свого типу, своєї мови, звичаїв і способу життя. Історично ця територія найменше шарпана чужими наїздами, найзатишніша – хвилі історичних катастроф, що потрясли інші частини нашої вітчизни, сюди доходили в ослабленій формі... Освіта в тих сторонах здавна була мінімальна, держалася в селі звичайно в якійсь попівській родині. Це мало той добрий бік, що релігійна пропаганда не гарячила тут нікого. На прості обставини життя вистачала проста етика, для догматичних тонкощів не було зрозуміння» [11,370]. Такий консерватизм, що був побудований в силу географічних та геополітичних обставин, тільки сприяв підсиленню індивідуальних якостей в народному малярстві на території Закарпаття. Народні майстри не копіювали іконографічні взірці, а на свій манер своєрідно вносили інтерпретацію народної художньої стилістики. Подібно до митців епохи Відродження, канонічний сюжет вони подають як картину, використовуючи площину, лінію та колір як виражальні засоби. Зображення сюжетів та образів доповнювалися елементами з реального побуту людей. Така тенденція значною мірою збагачувала народний живопис, наближаючи до життя. Намагаючись повторити барокові та візантійські взірці ікон, в несвідомій інтерпретації народного майстра твори набувають нового змісту, відзначені щирістю та простотою трактування. Безпосередність їх вирішення в підході до тематики та композиційних рішень вибудовують паросток побутового жанру примітивного живопису в ключі релігійних концепцій; з'являються перші прояви побутового жанру в живопису Закарпаття в контексті народного іконопису. Характерні риси художнього примітиву поєднуються з елементами стихійного реалізму та індивідуальним почерком народних малярів. Зображення святих, як правило, вельми традиційні й канонічні, зате в сценах «страшного суду» фантазія й почуття гумору, сарказм наводять на думку, що в цьому контексті слід провести паралелі з народним фольклором та усною народною творчістю[7,10]. Відомо, що найпоширенішою темою більш раннього періоду українського іконопису були «Страшні суди», які займали окреме місце в слов'янській культурі, а іконографічні схеми і композиції склалися ще в той час. В основу їх сюжетів були покладені найбільш канонічні сюжети, в яких відбивалася моралізаторська тенденція і догматизм середньовічного мислення. Проте кризь сувору

дидактичність цих сюжетів нерідко пробивались елементи народного світосприйняття, які набували часом соціального забарвлення[2,17]. Подібні теми присутні в багатьох полотнах представників закарпатської школи живопису в першій половині ХХ ст. Період складних соціальних та політичних подій в історії Закарпаття і в той же час загальносвітової економічної кризи 30-х років, це все, в значній мірі, сприяло вибору тем та висвітленню такого напрямку проблем митцями. Європа стояла на порозі другої світової війни, що простежується в творах Е.Контратовича, Ф.Манайла, А.Ерделі. Автори особливо не вибагливі в пошуку кольорових поєднань, а скоріше ідуть шляхом експресії відтворення основної ідеї твору в своєму задумі, створюючи її узагальнений образ, свідченням чому є живописні полотна «ХХ століття» (1931р.) А.Ерделі, «Безробітній» (1940-ві.рр.) Е.Контратовича, «Скорбота» (1940р.) Ф.Манайла. Специфіка таких тем водночас пов'язана з певними соціально-економічними подіями, світовою економічною депресією, зміна однієї політичної системи іншою – все це сприяло популярності співзвучних до епохи драматичних образів. У такій метаморфозі набувають особливого поширення соціальні теми. Митці оголюють, викривають актуальність проблеми часу, через форму, колір, акцентуючи увагу на фактажі побаченого чи почутого, що стосується території, де вони живуть і працюють. Виноситься глибоко моралістичний зміст цих сюжетів, закликає до діяльного життя та відповідальності за нього.

В окремих випадках такі роботи носять іконографічний характер, віддаляються від реальності, намагаючись створити образ твору завдяки лаконізму художньої мови. Сюжет – цільний та зосереджений на розкритті основного змісту теми та ідеї. Декоративно умовна система трактування та реалістичне бачення світу митцем є тією формою образотворчої мови, що дає можливість провести паралелі з народно-іконописними тенденціями живопису, котрі існували в більш давні часи. Така ж паралель проводиться і між митцями-професіоналами, які відкрили для себе творчий метод, звертаючись до народного мистецтва. Художники Ф.Манайло, А.Ерделі, Е.Контратович у творчому процесі не опираються на зовнішні ефекти, а роблять акцент на внутрішньо-мистецьких якостях творів, що полягають, перш за все, у композиційній виразності, ідейній обгрунтованості. До прикладу можна привести живописні полотна «Агонія» (1940р.), «Хлопчик з ягнятком» (1937р.), «Сліпий» (1939р.) Ф.Манайла, «Натурниця. Пробудження» (1946р.), «Міст у Дьорі» (1943р.), «Конфлікт» (1930-і рр.) А.Ерделі, «Верховинська мадонна» (1939р.), «Над коліскою» (1970-і рр.), «Дід каліка» (1937р.) Е.Контратовича та інші.

Отже, роблячи висновки, можна стверджувати, що живопис Закарпаття початку ХХ століття, набув певних індивідуальних етнонаціональних ознак. Одна із них формувалася в ключі творчого методу народного іконопису. Досягнення виразності творів здебільшого будувалося завдяки декоративному або площинному живописному трактуванню, що відповідно є характерним для народної ікони. Художники А.Ерделі,

Ф.Манайло, Й.Бокшай, Е.Контратович, А.Коцка звертаються до народного мистецтва, та його творця, формуючи тему власних творчих доробків.

Неоднозначним є ствердження в закарпатській традиції живопису його жанрових напрямів. В побутовій картині першої половини ХХ ст. простежуються риси застосування методичних принципів народного малярства. Трактування «страшних судів» своєю розповідною образотворчою мовою з характерними народними типажами, де інколи фіксувалися саркастичні та соціально-проблемні інтонації, знаходить місце у творах соціального звучання Ф.Манайла та Е.Контратовича у 1930-х рр.. Іконографічні інтерпретації так званої «Мадонни» в ХХ столітті несуть у своїй основі народно-християнські малярські традиції минулого. Особливо різнобарвним є пошук тем живописних творів, які тісно пов'язані з народними легендами, казками, побутом, весільними релігійними обрядами, що у своїй основі є народними.

Наступними кроками дослідження стануть розвідки та розширення спроби аналізу творчо-методичних засад, що мали місце в процесі формування живописних традицій Закарпаття першої половини ХХ століття.

Література:

1. Бокшай, Й. Предисловие / Й. Бокшай // Изобразительное искусство Закарпатья. – М. : Сов. художник, 1973. – С. 3-4. – Текст рос., укр., англ., угор. та чес. мовами.
2. Державний музей українського образотворчого мистецтва УРСР : альбом. – К. : Мистецтво, 1981. – 150 с.
3. Жолтовський, П. М. Український живопис XVII-XVIII ст. / Павло Миколайович Жолтовський. – К. : Наук. думка, 1978. – 327 с.
4. Залозецький, В. Малярство Закарпатської України (XIV—XIX ст.) / Володимир Залозецький // Стара Україна : часопис історії і культури. – Львів, 1925. – Ч. VII-X. – С.131-139.
5. Изворинъ, А. Сучаснѣ рускѣ художники / А. Изворинъ // Зоря-Најнал. – 1942. – Р. 2. – Ч. 3-4 – С. 387-415.
6. Мартиненко, В. Ернест Контратович / В. Мартиненко. – К. : Мистецтво, 1973. – 22 с.
7. Островський, Г. Образотворче мистецтво Закарпаття / Г. Островський. – К., 1974. – 198 с.
8. Откович, В. Закарпатська народна ікона XVII-XVIII ст. / Василь Откович // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Спецвипуск II : Ерделівські читання. – Ужгород, 2006. – С. 118-125.
9. Приймич, М. В. Перед лицем твоїм. Закарпатський іконостас / М. В. Приймич. – Ужгород : Карпати-Гражда, 2007. – 224 с. : кольор. іл.
10. Сирохман, М. Церкви України. Закарпаття / Михайло Сирохман. – Львів, 2000. – 879 с. : іл.
11. Франко, І. Я. Карпаторуське письменство XVII-XVIII ст. / І. Я. Франко // Франко, І. Я. Зібрання творів у 50 т. Т. 32 : Літературно-критичні праці (1899-1901) / І. Я. Франко. – К. : Наук. думка, 1981. – С. 207-229.
12. Фолтин, В. Т. Меморіальний музей народного художника УРСР Ф. Ф. Манайла / В. Т. Фолтин, І. Ф. Манайло ; ред. В. М. Вишневецька. – Ужгород : Карпати, 1986. – 64 с.
13. ICONOGRAPHY Sacred Painting In Subcarpathian Rus' = Іконографія. Духовний живопис Підкарпатської Русі [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.carpatho-rusyn.org/spirit/icon.htm>