

ТВОРЧИСТЬ ЙОСИПА БОКШАЯ У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА 1920-30-х РОКІВ НА ЗАКАРПАТТІ

УДК 75.03 (477.87) «19»

Михайло ПРИЙМИЧ,
кандидат мистецтвознавства,
Закарпатський художній інститут
Ужгород, Україна

Анотація. У статті йдеться про особливості розвитку сакрального мистецтва на Закарпатті та роль Йосипа Бокшая в його формуванні на початку ХХ ст. Розглядаються можливі впливи, які спричинили зростання площинності та декоративності візантизуючих мотивів. Робиться припущення, що ці ідеї було прийнято художником під час перебування в російському полоні, зокрема на території України. Аналізуються твори та життєва позиція художника, що опосередковано може свідчити про захоплення українським національним романтизмом.

Ключові слова: живопис, Закарпаття, національна традиція, романтизм.

Розвиток національної самосвідомості українського населення Закарпаття проходив у певній ізольованості. З одного боку культурна окремість українського населення в Угорському королівстві була зумовлена особливостями церковного обряду, з іншого – Карпатами, перепорою з близьким культурним середовищем Галичини. Разом із тим географічна віддаленість від головних культурних центрів зумовила як економічне відставання краю, так і процеси самоусвідомлення. І хоча ідеї романтизму та просвітництва серед руського духовенства Закарпаття стали популярними ще наприкінці ХVІІІ ст., особливо завдяки діяльності єпископа Андрія Бачинського, млявість подальших культурних процесів зумовили незавершеність національної самоідентифікації як селянського загалу, так і освіченої частини населення. Тому тільки у 1920-30-х роках ці процеси остаточно завершилися проголошенням власної державності. Через це ідеї романтизму з особливим ставленням до національної історії, що часто проявилось у її ідеалізації, набули нової актуальності на Закарпатті початку ХХ ст.

Із цієї причини виглядає цікавим феномен національного романтизму у творчості визначного закарпатського живописця Йосипа Бокшая. Творчість цього художника добре відома українському мистецькому загалу, а його полотна сьогодні викликають велику зацікавленість на ринку творів мистецтва та серед дослідників живопису Закарпаття першої половини ХХ ст. Творчість Йосипа Бокшая 1920-1930-х років ще чекає ґрунтовного дослідження, зокрема особливої уваги заслуговує його сакральний живопис, який у Мукачівській єпархії мав довгу традицію, започатковану визначним закарпатським монументалістом Фердинандом Видрою (1815-1879) і розвинуту Ігнатієм Рошковичем (1854-1915) та Юлієм Вірагом (1880-1949) [3]. Значною мірою саме ці визначні художники вплинули на те, що у творчості Бокшая проявлялися впливи барокової ілюзорності та емоційності. Цьому також сприяло захоплення молодого художника монументальним живописом визначного італійського майстра Джовані Батіста Тьєполо [4, 25]. Тож не випадково, створюючи величну композицію в Ужгородському кафедральному соборі «Воздвиження чесного животворящого Хреста» (1938), він орієнтується на зразки італійського барокового живопису.

Поряд із увагою до барокового малярста у творчості Бокшая зауважуємо також пошуки нової мистецької мови, яка була органічно пов'язана зі зростанням уваги інтелігенції краю до історичних, культурних та церковних витоків народу на південних схилах Карпат. Тому у творчості митця поряд із радісною, по-бароковому піднесеною поліхромією помічаємо візантійський декоративізм, на що дослідниками зверталось значно менше уваги. Ці візантизуючі мотиви у церковних творах частково переплетені з елементами сецесійної естетики. Отже, якщо бароко було відоме художнику з дитинства через розписи в закарпатських церквах, то поява візантизуючих мотивів у композиціях майстра залишається не до кінця з'ясованим явищем.

Присутність нових для тогочасного Закарпаття мотивів у творчості Бокшая зауважуємо вже у другій половині 1920-х років. Можна припустити, що східна декоративність стала відомою молодому художнику ще під час навчання у Королівському інституті в Будапешті, адже в цю пору в Австро-Угорській імперії були живими ідеї сецесії. Однак австрійський сецесіон з його еротизмом навряд чи міг послужити поштовхом

для сакральних полотен художника, вихованого в родині священика. Про роль родинного християнського виховання говорить також бажання молодого чоловіка не стільки стверджувати себе, як служити людям, ставши вчителем малювання. Якщо декоративізм сецесійних творів не став поштовхом до візантистики у церковному мистецтві, то, певно, цьому не посприяло вивчення місцевої іконописної традиції, до якої дослідники звернулися значно пізніше.

Через це можемо зробити припущення, що саме перебування в полоні на території сучасної центральної України зумовило захоплення Бокшай візантійською художньою культурою. Адже саме тут він зустрівся з до болю знайомою церковною традицією та мовою населення, що дозволило йому зробити певні висновки щодо власних культурно-духовних витоків. Згадуючи це відкриття, художник говорив, що тут, на Україні, він бачив ті ж свята, що і вдома, господарі говорили майже тією ж мовою, якою говорять гасди на Закарпатті.

Закінчивши навчання у Будапешті, через початок I світової війни у 1914 році Йосип Бокшай стає вояком Австро-Угорської армії. На Східному фронті 25 березня 1915 р. він потрапляє до російського полону. І хоча початково його знайомство зі Сходом, чи то пак Росією, було позначено значним культурним контрастом, адже він інтернований до Туркестану, то через півтора року, коли його перевели на територію сучасної України, художник відкриває для себе на диво близький світ. В Україні він перебуває у помісті Н. Грабовського, в селі Куцеволька тогочасної Катеринославської губернії [2, 25]. Насмілимося сказати, що цей час мав на художника помітний вплив, адже поміщик виявився надзвичайно прихильним до полоненого, надавши йому в розпорядження власну бібліотеку та давши можливість займатися живописом. Цей період потребує ще свого дослідження, але сьогодні можемо припустити, що він стимулював процес самоусвідомлення та вплинув на художньо-естетичні орієнтири. Після повернення в рідний край Бокшай став одним із активних організаторів «Просвіти», а до того належав до діячів «Руської ради». З цієї причини сміємо твердити, що відкриття «рідного світу» на сході мусило позначитися також на творчості майстра. І саме пошуку цих ознак хочемо присвятити це коротеньке дослідження. Адже це може відкрити декотрі нові аспекти формування сакрального мистецтва Закарпаття першої половини XX ст.

Про ідеї, які захоплювали митця після повернення з полону, свідчить його активна культурницька діяльність. Художник став учасником створення товариства «Просвіта» на Закарпатті, установчі збори якого відбулися 29 квітня 1920 року у великій залі Ужанського жупанату. Ідеї національного самосвідомлення населення для художника тісно переплелися з церковною культурою. І це не випадково, адже церква греко-руського обряду в історії формування української культури на Закарпатті відігравала домінуючу роль. У середовищі плавного мовного перетікання українських мовних діалектів, наприклад, у словацькі, головну роль для самоідентифікації населення відігравала церква східного обряду.

Не викликає сумніву, що в тогочасній Україні Йосип Бокшай мав змогу познайомитися з романтичними народовецькими ідеями української інтелігенції, що помітно впливало на свідомість майстра і знайшло своє відображення в композиціях, які витримано в дусі національного романтизму. Серед них можемо назвати твір «Нагірна проповідь», написана у 1926 році, де помічаємо ознаки елегантності та ідеалізації всього, пов'язаного з рідним народом. Поряд із цим у творчості художника зауважуємо несподівану для тогочасного Закарпаття підкреслену увагу до візантійської традиції. Сказати, що це стало наслідком зацікавлення художника іконописною традицією, яка на Закарпатті втратила своє значення уже наприкінці XVIII ст., було б перебільшенням, адже у 1930-х роках тільки розпочинається вивчення цього явища, наприклад, у працях В. Саханєва. А захоплення цими мотивами у Йосипа Бокшая зауважуємо вже в першій його серйозній монументальній роботі – розписах Єпископської каплиці в Ужгороді, робота над якою розпочалася у 1927 році, і далі залишається актуальним при виконанні іконостасу у м. Михайлівці (Словаччина), с. Доробратово (Іршавський р-н Закарпатської обл.), у композиціях «Святі землі Руської» та «Отці Східної церкви» для каплиці семінарії в Ужгороді.

Тож захоплення закарпатського митця візантійськими мотивами змушує шукати джерела такої інспірації. На нашу думку, таким чинником могло стати мистецтво, породжене співпрацею визначного київського дослідника візантійського мистецтва Адріана Прахова та молодих художників Михайла Врубеля та Віктора Васнецова, що проявилось у створенні новаторських композицій у Кирилівській церкві, а згодом – у Во-

лодимирському соборі Києва. Це романтичне захоплення відкриттями візантійського мистецтва в Києві та вивчення культурних пам'яток Греції, Грузії, Венеції повертало у сакральне мистецтво декоративізм кольору, символізм орнаментики, містичність золотого тла, при цьому залишаючи емоційність і глибоку одухотвореність образів. Нові художні форми поступово починають ширитися в Києві, наприклад, церква трапезної Києво-Печерської лаври. Спроби знайти модерне життя для старої візантійської традиції дали унікальний результат і помітно актуалізували давньокиївську традицію і культуру. Тож художні процеси, що розпочалися в Києві протягом 1880-х років, залишалися актуальними як в Україні, так і по всій Російській імперії на початку ХХ ст. І хоча після 1917 року будь-яке сакральне мистецтво на цих теренах втратило своє значення, досягнення визначних живописців не могли просто зникнути.

Закарпаття, тогочасна Підкарпатська Русь, не зазнало таких войовничих ударів по церковній традиції, а, отже, сакральне мистецтво тут не втрачало своєї актуальності. Часто поверхові, нефахові, міщанські переспіви бароко вимагали якихось нововведень, які б відповіли на нові естетичні потреби часу. Це і проявилось у творчості Йосипа Бокшая, який намагається сформувати нові прийоми в сакральному мистецтві краю. У 1927 р. на запрошення єпископа Петра Гебея художник розпочав роботу в новому для себе амплу – живописця-монументаліста. Готуючись до відповідальної справи, він активно працює над ескізами, наприклад, цим роком датується замальовка, що знаходиться в Закарпатському музеї ім. Йосипа Бокшая. Це ескіз трапецієподібної форми «Святий Іван Золотоустий на літургії», композиція стала основою для створення стінопису в єпископській каплиці «Апофеоз літургії св. Івана Золотоустого». Разом із нею художником було створено ескіз до розпису «Св. Миколай Мирлікійський роздає дари». Пошук композицій для каплиці відбувався досить активно і не тільки в межах формальних виражальних принципів, а й в плані ідейної концепції. На це вказує порівняння ескізів «Помноження Христом хлібів» та «Св. Миколай Мирлікійський роздає дари», що демонструють композиційну та ідейну близькість. Навіть начерки орнаменту у верхніх кутах композиції схожі між собою. З певних причин художник відмовляється від сюжету помноження хлібів Христом, що мало відбуватися на тлі закарпатського краєвиду, і розпочинає працювати над

темою роздачі хлібів єпископом Миколаєм у Мирі Лікійській. Про те, що ці ескізи готувалися для розписів у каплиці, свідчать обидві композиції, на яких помічаємо в однакових одягах фігуру на колінах на передньому плані, жіночу постать з піднятими руками, чоловіка, що схилив голову, та жіночу постать, яка тримає посудину з хлібами.

Ескізи витримані в легкій живописній манері, де зауважуємо належну увагу до попередньої традиції сакрального мистецтва на Закарпатті. Підкреслена увага до ілюзорності та просторовості, притаманна бароковій манері, активно використовувалася принаймні з другої половини XIX ст. у розписах храмів. Важливо відзначити, що саме таким мистецтвом захоплюється переважна більшість населення в краї аж до сьогодні. Емоційність, динамізм та чуттєвість барокового живопису стали надзвичайно близькими для населення. Тож, беручись до першої своєї монументальної роботи в каплиці єпископської резиденції в Ужгороді, художник був змушений зважати на смаки населення та кліру. Виконуючи розписи у каплиці, художник намагається поєднати ілюзорні жанрові композиції з декоративними медальйонами та орнаментикою. В орнаменті зауважуємо спроби створити плетиво рослинних мотивів на зразок візантійських. Художник широко використовує золоте тло, на яке лягають хмари, що перегукується, наприклад, із зображенням Богородиці в апсиді собору св. Володимира у Києві.

З цієї причини маємо підстави припустити, що, перебуваючи на території України, художник мав змогу безпосередньо чи опосередковано познайомитися з досягненнями сакрального мистецтва Києва. В цьому пересвідчуємося, порівнявши естетику та принципи формотворення в композиціях Трапезної церкви Києво-Печерської лаври, наприклад, з твором Бокшая «Святі землі Руської», зокрема при порівнянні зображень святих у трапезній та образів св. Антонія і Феодосія Печерських на полотні. А поява зображення Софії Київської чи то храму, що нагадує давньоруські багатокупольні храми на задньому плані композиції «Святі землі Руської» [1], вказує на велику увагу художника до української історії та духовності. Свідченням цього є зображення св. князя Володимира та княгині Ольги, св. Бориса і Гліба, Антонія і Феодосія Печерських та св. Йосафата. І, якщо св. Йосафат на Закарпатті був популярним святым, як, до речі, й св. Антоній та Феодосій

Печерські, то св. Борис і Гліб були майже невідомі широкому загалу. На бокшаївській композиції св. Йосафат наче показує глядачеві на витoki їхньої віри, на князів-засновників християнської держави та монахів-засновників чернечого життя. До певної міри дану композицію можемо вважати програмним твором художника.

Виконання полотен «Вчителі Східної Вселенської церкви» та «Святі землі Руської» (до речі, обидві підписано автором кирилицею і зараз вони знаходяться у Закарпатському художньому музеї) припадає на 1934-35 рр. Витримана декоративність та позолота тла полотна свідчить про намагання автора слідувати традиціям іконопису. Важливо відзначити, що робота над цими творами збігається з часом, коли художник працював над іконостасом для храму монастиря ордену редемптористів у місті Михайлівці (Словаччина), де проект храму розробляв визначний український архітектор Володимир Січинський. Це хрестово-купольний п'ятиверхий храм, що своїми формами нагадує давньокиївську традицію. Є можливим припустити зустрічі Боршая з Січинським у цьому часі, що є досить імовірним. У цю пору архітектор працював над проектом дерев'яної церкви в Нижньому Комарнику. Цікаво, що у творчості обох митців бачимо велику увагу до історії рідного народу.

До цього періоду відноситься ще одна значна робота Бокшай – живопис у церкві святих Кирила і Мефодія в с. Сторожниця, що знаходиться поряд із Ужгородом. Сама церква спроектована архітектором Бейлою Фодором в орієнтальному дусі, де поряд зі спробами використати східні мотиви зауважуємо елементи російського будівництва. Сюди художник виконує кілька робіт, з яких виділяється віттарна картина «Христос-Вчитель з предстоячими Кирилом та Мефодієм». Центр картинного поля займає бордовий трон, на якому сидить Христос, а по дві сторони від нього – постаті св. Кирила та Мефодія. Обидва зображені в єпископських одягах, хоча Кирило не був єпископом. Св. Мефодій у руках тримає дерев'яну церкву з Ужжа, архаїчні форми якої часто штовхали митця на включення її в композиції. Твір художник також підписав кирилицею *Осип Бокшай 1934*. У самому храмі по обидва боки від іконостасу розташовано ще дві роботи: «Марія з дітям» та «Хрещення Господнє». Як у попередній роботі, художник використовує позолоту, попри те, що хмари та голуб у небі трактовано реалістично. Названі образи взяті в архітектонічні рами,

що творять декоровані колони з виразним ранньохристиянським орнаментом, який також виконувався за ескізами художника. Серед різьбярів, які найчастіше виконували роботи за ескізами Бокшая, був Іван Павлишинець.

У цьому ж дусі було виконано живопис та різьблення для іконостасу церкви св. Миколая в с. Доробратово Іршавського району, де церква була добудована в 1946 році. У вівтарі знаходиться велична багатофігурна картина «Розп'яття». Тут же на жертovníку розташована ще одна композиція «Моління про чашу». Окреме місце займають твори верхнього ряду іконостасу: «Зішестя Святого Духа», «Утішення радістю всіх скорбних» та «Різдво Христове». Сама схема та орнаментика іконостасу тут помітно нагадує зразки з Михайловців, на підставі чого можна припустити, що проект іконостасу до Михайловців виконував також Й. Бокшай.

Таким чином, навівши навіть таку незначну кількість творів Йосипа Бокшая, можемо вважати, що у його мистецтві помітно проступають ознаки сакрального живопису Києва кінця ХІХ ст. Формування власної національної ідентичності, що значною мірою було стимульоване перебуванням на території України, для художника було тісно пов'язане з величчю і красою східної церкви. Адже він не випадково у споминах наголошує, що люди там (на Україні) мають такі ж свята, як і ми, і моляться вони так само, як і в нас. Художні досягнення у сакральному мистецтві, які, думаємо, міг бачити художник, зробили на нього значний вплив. Звісно, обличчя майстра у сакральному мистецтві Закарпаття є іншим, ніж у Врубеля, Нестерова чи Васнецова, проте їхні знахідки в орнаментиці та формотворенні прослідковуємо й у живописній та декоративній мові Йосипа Бокшая. З творчості цього художника на Закарпатті розпочиналося формування нової сакральної живописної школи, що спиралася на національні форми.

ЛІТЕРАТУРА

1. Закарпатський художній музей ім. Й. Бокшая / [авт. тексту О. Приходько, Г. Рижова, Л. Біксей] – Ужгород: Шарк, 2004. – (Фотоальбом).
2. *Небесник І. І.* Творчість видатних художників Закарпаття / Іван Іванович Небесник. – Ужгород: Ви-дво В. Падяка, 2005. – 74 с. – (Навчальний посібник).

3. *Приймич М. В.* Перед лицем Твоїм. Закарпатський іконостас / Михайло Васильович Приймич – Ужгород: Карпати-Гражда, 2007. – 222 с. – (Наукове видання).
4. *Чернега-Балла О. М.* Світло віри і добра / Олена Михайлівна Чернега-Балла. – Ужгород: Матица словенська, 1994 р. – 43 с. – (Науково-популярне видання).

JOSYP BOKSHAY CREATIVITY IN CONTEXT OF UKRAINIAN ART 1920-30s IN TRANSCARPATHIA

Michailo PRIMICH,

*Ph.D. in Art Studies, Transcarpathian Art Institute,
Uzhhorod, Ukraine*

Annotations. *The peculiarities of the development of the sacral art in Transcarpathia and a role of Yosyp Bokshay in this process at the beginning of the 20-th century are considered in the article. Possible influences that led to the usage of flatness in painting and to the Byzantine decorativeness are reviewed. An assumption is made that this ideas were apprehended by the artist during his stay in Russian captivity (on the territory of Ukraine). The works and life position of the painter are analyzed to witness, which may indirectly indicate his interest towards Ukrainian national romanticism.*

Key words: *Transcarpathian painting, national tradition, romanticism.*