

ЖАНРОВИЙ ЖИВОПИС ЗАКАРПАТТЯ 1970-х – ПОЧАТКУ 1980-х: ПРОБЛЕМИ ЗМІСТУ І ФОРМИ

УДК 75.041.7(477.87)«1970/1980»

Оксана ГАВРОШ,

*пошукувач кафедри теорії і історії мистецтв ЛНАМ,
старший викладач Закарпатського художнього інституту,
м. Ужгород, Україна*

Анотація. У статті робиться спроба проаналізувати «внутрішній» зміст побутового живопису Закарпаття 1970-х – поч. 1980-х років, що виникає в результаті відбору явищ дійсності у чіткій ієрархічній системі соцреалізму. На основі емпіричного матеріалу досліджується втілення тематичних конструкцій в певних композиційних структурах за допомогою матеріально-виразних засобів.

Ключові слова: соцреалізм, тоталітаризм, тематична картина, ідеологія, зміст, форма.

Початок «тихого тоталітаризму», що поступово опановував на початку 1970-х років усі сфери творчості, історики й мистецтвознавці пов'язують із зняттям з посади секретаря КПУ П. Шелеста у 1972 році. Суспільна атмосфера початку 1970-х чітко відображала психологію можновладців – брежневських ідеологів, які активно намагались поновити модель сталінської тоталітарної системи, пристосовуючи її до вимог соціалістичного реалізму. В системі ієрархічного українського мистецтва у закарпатському живописі це був один з найбільш «законсервованих» періодів.

Поновлення жорсткого контролю за змістовим наповненням художніх творів вплинуло і на формотворчі засади живопису Закарпаття. Побутовий жанр 70-х – поч. 80-х років ХХ ст. – яскравий приклад надання пріоритету змісту щодо до форми. Будь-які відхилення від норм «передового творчого методу» вважались процесом відчуження від канонів соцреалізму. Метою нашого дослідження є аналіз взаємодії та процесів трансформації змісту і форми у побутовому живописі Закарпаття 70-80-х років ХХ ст.

Тоталітарна система, прикриваючись високими ідеалами, будувалась на основі чіткої ієрархії. Розмежування образотворчого мистецтва на «офіційне» та «неофіційне», як загальний стан укра-

їнської культури означеного періоду, відобразилось і на розвитку закарпатського малярства. Основну частину загону закарпатських художників складала група митців, у творчості яких спостерегаємо роздвоєння позицій, що відображала двоїстість художньої свідомості у їхніх творчих пошуках. Як правило, обрана позиція демонструвала чітку модель поведінки: або прихильність до конформізму у вигляді ідейних та моральних поступок ідеологічній системі заради виживання або самоізоляцію, що проявлялась у творчій законсервованості внутрішнього «я». Незначна частина художників обирала шлях «нескорених»: митці відкрито демонстрували опір системі та прояв інакомислення, що спонукало розвиток андеграундного мистецтва та нонконформізму на Закарпатті.

70-ті – початок 80-х рр. ХХ ст. у закарпатському малярстві стали періодом активного розвитку тематичної картини – жанрової трансформації побутового жанру. Тут слід чітко означити термін «тематична картина», що в мистецтві соціалістичного реалізму безпосередньо прив'язувався до конкретної ідеологічної основи та означав виконання творів у виразно окреслених за змістом і формою параметрах. «Тематичність» у такому контексті якнайкраще відповідала проголошеному принципу партійності мистецтва. Від автора, який працював над «темою», вимагали відтворення революційної історії, динаміки соціалістичних перетворень, монументальних образів боротьби і праці, героїчного пафосу, представників певних класів та «новітньої» радянської інтелігенції [1, с. 64].

Варто відзначити, що із середини 1970-х років кількість виставок стрімко зростала. Практично всі вони були приурочені до визначних історичних дат, різноманітних ювілеїв або епохальним подіям у розбудові «світлого майбутнього»: до 100-річчя Леніна, до 25-річчя возз'єднання Закарпаття з УРСР, «СРСР – наша Батьківщина», «Слава праці» тощо. Про масштаби експозицій засвідчує збільшення кількості учасників та представлених ними творів. Так, ретроспективна ювілейна виставка у Києві «25 років Радянського Закарпаття» у 1970 році стала наймасштабнішим представленням закарпатських художників, адже її експозиція складалась з 340 творів від 58 митців [2, с. 7]. В аналізі звітнього періоду (1968-1972 рр.) голова Закарпатської організації СХУ А. Кашшай відзначав перевагу саме тематичних картин, що гідно висвітлювали соціалістичні перемоги Закарпаття. Вже у 1974 році на юві-

лейній ХХ обласній виставці більша частина робіт (323 твори від 102 митців) – це тематичні картини про визволення та соціалістичні перетворення. [3, арк. 16]. У наступному 1975 році в аналізі річної діяльності увагу привертає твердження, що у крайовому малярстві перше місце стала займати саме тематична картина. Ідейне наповнення творів відповідало напрямам ідейно-виховної роботи. При цьому самі художники відзначали суттєве зниження художньої якості творів, що підтверджувала «сирість та невиразність композицій».



В. Микита. Страта виноградівських підпільників у 1944 році, 1972

Аналіз виставкової діяльності 1970-1980-х дозволяє констатувати вкрай консервативний характер художніх виставок, які, здавалось, послуговувались неопередвижницькими постулатами, що є абсолютно не характерним явищем для традицій закарпатської школи малярства. В характері організації виставок чітко прослідковувалась ієрархічна система класифікації мистецтв. Селянсько-традиційний струмінь жанрового живопису 1960-х стрімко витіснявся дедалі сильнішими деструктивними тенденціями офіційного мистецтва. У коловороті настанов та рішень чітко простежувались магістральні лінії, що визначали основні теми, висвітлювані у жанрово-тематичних картинах. У темах художники

відображали досягнення трудівників в різних галузях господарства: будівництво нафтопроводу «Дружба», газопроводу «Братерство», електричної ріки «Мир» тощо. У закарпатському малярстві чітко окреслилось змістове наповнення творів, що виконувались на державне замовлення – міфологізовані радянські сюжети та композиції, створені до визначних дат та ювілеїв. Поступово вони витіснили на другий план розвиток «чистого» побутового живопису, який вже до цього часу мав свої традиції та здобутки.

Так, у закарпатському побутовому живописі з'являється новий тип героя – не селянина, а соцреалістичний образ героя-трудівника, відданого спільній справі. «Типовий герой у типових обставинах» все більше набував суто класицистичного трактування образу, де жести, міміка, вираз обличчя та загальна побудова композиції відображали дух «синтетичного світовідчуття» [5, с. 39]. «Народжувались багатофігурні композиції, де оспівана людина – наш сучасник. Радянська людина показана у багатосторонній діяльності. Твори художників стали більш сучасними за формою виразу та за своїм змістом. З'явилися нові цікаві твори, тематика картин стала більш різноманітною... Той факт, що в нас нема штучного наслідування, бездушного копіювання природи або тільки фіксації події показує, що в нас іде здоровий творчий процес» (із промови очільника живописної секції Г. Глюка) [2, с. 68].

Реалістична манера стала основним художнім засобом, а для посилення зовнішніх ефектів художникам рекомендували застосовувати «монументалізацію» образів. Соцреалістичний канон відкидав будь-які метафізичні якості художнього твору, такі як гротесковість, іронічність, ліризм, трагічність, патетичність, що по суті є виразниками самотності художнього бачення [5, с. 39]. Властивий для періоду «відлиги» декоративізм, що уособлювався із продовженням традицій народного мистецтва у творчості багатьох художників Закарпаття, розчинився у реалістичних «експериментах». Цей фактор був важливим для можливості отримання відповідних замовлень, фінансової підтримки, що нерозривно ув'язувалась із значимістю митця.

По суті ми зіткнулися із проявами радянського традиціоналізму у закарпатському побутовому живописі, логіка якого відображала уявлення, що зміст зразка – явище змінне, минуче, а непроминальну цінність має лише його форма. Відповідно до цього,

творчий пошук попередніх періодів у розвитку побутового жанру у закарпатському живописі підмінюється беззмістовними ритуалами, які відображали не нові знання життя, а бездоганно засвоєні «правила» та «приписи» офіційного мистецтва. Відбувається певна ритуалізація художнього мовлення, механічне відтворення відомих образів і вибір такого життєвого матеріалу, який вже багато разів був осмисленим у образотворчому мистецтві. Нові теми свідомо спрощувалися, схематизувалися і підганялись під відомі зразки атрибутів соцреалізму. Основи офіційного оптимізму визначали пафосний характер побутового живопису. У зображенні буденності життя відкидалась екзистенційна непередбачуваність абсолютних аналогів життєвого світу, що наголошує на строго текстуальній та атрибутивній правдивості закарпатського побутового живопису в 1970-х роках.

Як правило, творчі програми художників були далекими від етнокультурних традицій і мали цільове ідеологічне замовлення. У побудові композиції найефективнішим проявом «партійності і народності мистецтва» була оповідно-плакатна та моралізаторська фабула. На структуру образів реально впливала раціоналізація художньої форми. У поточному мистецькому процесі партійна дійсність відкидала будь-які прояви модерністичних елементів художнього мовлення. У живописі панував реалістичний метод у відтворенні нав'язуваних згори тем. Тривимірне зображення ідеологічних настанов якнайкраще відповідало реалізації завдань тоталітарного суспільства. Натуралістичний спосіб зображення фігури був основним критерієм, що ставилися до жанрових композицій. У образній мові не передбачалося ніяких особливих пошуків, адже основні критерії були вже давно відпрацьованими. Художні композиційні варіації зводилися до створення узагальнених й подеколи надмірно героїзованих образів, що відображало раціональну інтелектуальність майстрів тематичної картини.

Наприкінці 70-х – на поч. 80-х рр. ХХ ст. одним з найскладніших питань в країні, і зокрема в області, продовжувало залишатися продовольче. Пошуки шляхів збільшення виробництва продуктів харчування завершилися розробкою Продовольчої програми СРСР до 1990 року. У фахових мистецьких виданнях було оприлюднено звернення діячів культури до творчої інтелігенції республіки під девізом: «У культуру села – наш особистий внесок».



Е. Медвецька. Формується колгосп, 1974

Керівництвом ЗОСХУ були розроблені завдання для колективу художників з дальшого зміцнення зв'язків художників з трудівниками сіл області. Як правило, митців об'єднували в агітаційно-пропагандистські групи, що були під пильним наглядом відділу пропаганди і агітації Закарпатського обкому КПУ. Саме в ці часи у колективі закарпатських художників в практику увійшли регулярні дні органі-

заційно-політичної роботи (останній четвер кожного місяця, відповідальний – Кондор Ю.).

Одним із основних завдань стало висвітлення праці селян. З цією метою був розроблений план заходів «здійснення більш широкого і дійового впливу художників на відображення засобами образотворчого мистецтва соціально-політичних процесів на селі» [4, с. 5]. Це ще один приклад контролю над художніми процесами та спроба відродження офіційною ідеологією репутації «соціалізму із людським обличчям». Багата семантика неофольклоризму поступово розчинялась у так званій «образотворчій декоративності». Художні твори, що відображали різноманітні процеси на селі, були лише опосередковано пов'язані із традицією. Просторово-предметний зміст творів, з чітко означеними темами витіснив особистісне наповнення художньої структури твору, що є результатом відбору явищ дійсності, їхньої естетично-емоційної оцінки та втілення у певній структурі твору.

Монументальність освоєння урбаністичного побуту – ознака художньої форми і композиції творів цих років. З'являється неокласицистична тема індустріального та урбаністичного пейзажу. Помпезність і вдаване благополуччя, підміна дійсного бажаним, декларативність і визначена заданість образних рішень – все це характеризує жанрові твори цих років (Е. Медвецька «Меблевий цех», 1981; І. Ілько «Лісоруби», 1984; «Змагання лісорубів», 1985; В. Ми-

кита «Збір яблук», 1984; В. Сабов «На святі тваринників», 1985). Патетичні за емоційним і образним ладом твори самотнього колективу митців закарпатської школи живопису були зведені до «спільного знаменника» радянського соціалістичного мистецтва.

Проте місцеві традиції закарпатської школи виявились доволі міцними і проявлялися у «впертих» позиціях митців старшої генерації. Ювілейна виставка до 50-річчя утворення СРСР в Ужгороді засвідчила, що традицій жанрового живопису, сформованих ще у 1930-х рр., послідовно дотримувались Ф. Манайло, А. Коцка, Е. Кондратович, які у композиціях прагли розкрити душу рідного народу. Створювані ними образи сприймалися своєрідними емоційними згустками, а енергія експресивного живопису без перешкод прямувала до глядача. Діяльність цих живописців змістилась у бік розробки пластичної форми. Розуміння художньої майстерності як поєднання змістового наповнення та пошуку відповідної форми стало виразним жестом збереження творчого «я» у межах офіційного тематичного живопису.

Серед представників середнього покоління митців подібним шляхом йшли Е. Медвецька, В. Микита, Ю. Герц, І. Ілько, які у притаманній для них стилізованій манері живопису відтворювали життя простих закарпатців. При цьому декоративізм, що був властивий їхнім роботам, передбачав означення певного підходу до задуму та виконання мистецького твору. Чітко прослідковується прагнення до того, що було заборонене і разом з тим дозволяло художникам залишатися у межах офіційно дозволеного. Усталений для реалістичного живопису тривимірний простір протиставлявся двовимірному, площинному трактуванню фігуративної композиції та певних формальних пошуків. Ця «підміна» обумовила своєрідні несподівані творчі експерименти у живописі, що проявлялися як у композиційних, так і в сміливих колористичних пошуках.

Неофольклоризм 1970-х проявився у творчості закарпатських художників виразними громадянськими інтонаціями. Як правило, у композиціях це відзначалось пафосом у вирішенні сюжетів, використанням давніх символів та загальною монументалізацією архетипів. На відміну від узагальнено-життєподібної мови реалізму, у творах проявлялась типологічна схожість із народним мистецтвом, особливо у розробці узагальнено-умовної художньої форми. Віддалена асоціативність формувала основу об-

разного мислення Е. Медвецької, А. Шепи, Ю. Герца, І. Ілька, що було своєрідним продовженням процесу відродження фольклорних мотивів та їхнього переосмислення у живописі.

Попри «соціально-класове» підґрунття мистецтва 1970-1980-х у багатьох жанрових композиціях знаходимо елементи певних стильових відгалужень, серед яких можливо розрізнити джерельні орієнтири на постімпресіонізм, символізм, експресіонізм та абстракціонізм. У творчості багатьох художників Закарпаття прослідковується ефект «подвійної психології» – так звані творчі акти позаофіційних форм художнього життя (Е. Контратович, А. Коцька, А. Шепи, В. Приходько, В. Микита). Слід зауважити, що паралельно поширювалась традиція «діалогу з класикою». Шедеври минулого були недоторканими об'єктами, що перетворилось на їхнє своєрідне обожнювання. Яскравим прикладом подібної інтенції є творчість П. Балли – художника, який став провідником у закарпатському жанровому живописі ідей революційного класицизму та романтизму.

Водночас у закарпатському малярстві спостерігаємо прояви псевдоромантизму у побутовому живописі. Якщо на етапах формування стилістичних ознак романтизму культивувалась вишукана поетична форма, що поєднувалась із дещо пафосною мовою вислову та була суголосна із щоденністю, то у творах в дусі псевдоромантизму відзначаємо одностороннє захоплення формою, де контакт із реальністю був виключно зовнішнім фактом. Це радше нагадувало ритуал чи канон, де пафос та закличність перетворились у традицію (І. Ілько «Молодята з Теремлянської долини», 1970; А. Коцька «Побратими», 1974; В. Приходько «Два Івана», 1974; В. Сабов «Проводи новобранців», 1974; І. Ілько «Садівнича бригада», 1974; П. Балла «Зустріч в Горянах», 1974; О. Бурлін «Переможець», 1972, тощо).

Монументалізація образів у цих творах сприймається радше як візуальний ритуал, данина вимогам писання живописних творів за певними зразками з використанням матеріалу шаблонного запам'ятовування. Серед багатофігурних композицій зник образ горянина, який з величезною любов'ю було оспівано у жанрових композиціях 1960-х років. Величний ритуал шанування процесу праці витісняє особисте та особистісне освітлення художниками життя конкретної людини, її буденні подробиці життя, що було характерною ознакою традицій побутового живопису на Закарпатті.

Активна боротьба з інакодумством – одна з найхарактерніших ознак періоду 1970-х років: у вимушеному підпіллі опинились продовжувачі неофольклоризму періоду відлиги та представники нонконформізму та андеграунду. Неприйняття декларативності, зовнішньої правдоподібності та догматичного розуміння засад реалізму, звернення до традицій закарпатського і світового мистецтва вирізняло творчі пошуки закарпатських молодих художників нового покоління. Досвід попередників був надійним орієнтиром, але заперечення епігонства та наслідування надавало бажання рухатися вперед. Проте творчі експерименти з формою та кольором не мали різко виходити за означені межі, що суворо критикувалося та позбавляло «членських» привілей. Серед молоді у сер. 1970 – поч. 1980-х виділялися імена В. Приходька, Й. Райнінгера (Чернія), О. Саллера, О. Горала, Н. Пономаренко, В. Базана та ін.

Інноваційні пошуки молодого покоління 1970-х років привертала увагу незвичною стилістикою. Автори непоказних сюжетів звертались до розкриття образу «маленької людини», що у контексті загального ідеологічного пафосу контрастував із бравурністю соціалістичного реалізму. В роботах на буденні теми домінував незвичний ліризм. Заглиблюючись у психологію події, художники особливу увагу приділяли законам розробки пластичного образу, колористичним можливостям малярства та ритміці композиції. Напрямок діяльності змістився у бік камерних сюжетів. Чільне місце у творах О. Горала, Й. Райнінгера, В. Приходька, В. Базана посіла тема людських стосунків, що контрастувала з офіційною тематикою. Раціональність тематичної картини поступилась емоційності, а демонстративно непоказні сюжети – у поетичне дійство.

Для цих творів характерною була поліжанровість – поєднання ознак жанрового живопису та портрету. Нетипові композиційні рішення, різноманіття стилістики та духовна теплота були альтернативою «портретам уславлення», що масово демонструвались на виставках. Як правило, композиції репрезентують тип «маленької людини» – не стахановця та не інтелектуала. «Роздуми» (1982) В. Приходька, «В майстерні» (1987), «Жанна» (1982), «На балконі» (1986) О. Горала, «Хлопчик з собакою» (1981), «Червоний ангел» (1982), «Земля» (1981), «Згачання. Диптих» (1982), «Рибалка» (1982) Й. Райнінгера – реконструюють духовний світ людини, в якому особисте буття фіксується як узагальнене представлення про гармонію та красу.

Більшість молодих художників доби 1970-х – поч. 1980-х були учасниками неформального кола однодумців, яке офіційні структури назвали «кублом авангардистів» в Ужгороді. «Ватажком» неформалів був Павло Бедзір. Разом із дружиною Лізою Кремницькою та соратником Ференцом Семаном вони швидко стали «альтернативним духовним центром» в Ужгороді. Радикальні позиції митців полягали у критичному ставленні до норм, надання пріоритету власному погляду на протигагу загальноприйнятому. Моральні позиції Бедзіра, Кремницької та Семана з сучасного погляду можна сміливо означити як прояв нонконформізму (або андеграунду) у закарпатському живописі. Не заангажована соцреалістичною проблематикою творчість художників була альтернативною до офіційної. Системності офіційного мистецтва була протиставлена хаотичність, незавершеність та спонтанність, що підтверджує стилістика творів, орієнтована на течії, що в СРСР заборонялися (абстракціонізм, сюрреалізм, примітивізм, оп-арт, ташизм). Талановиті роботи митців не одержували офіційного визнання та підтримки. Поодинокі окремі полотна Бедзіра та Кремницької потрапляли на офіційні виставки, чого не скажеш про картини Семана, для експонування яких художні зали Ужгорода були закритими до кінця 1980-х.

Творення інакшої реальності, а не її копіювання – основа творчого методу Є. Кремницької, Ф. Семана та П. Бедзіра. Нова стилістика формувалася під впливом національного мистецтва, захоплення яким відлунювало ще з часів «шістдесятництва». Прилучення до абстрактного відбулось не випадково, а через еволюцію усвідомлення традицій народного малярства. Зацікавлення традицією народного примітиву демонструють жанрові та фігуративні композиції Кремницької та Семана, в яких новаторські формальні пошуки були пов'язані із структурою форми та проблемами кольору і разом з тим зберігалась предметна та об'єктивна реальність. Їхні пошуки нового були скеровані у напрямі віднайдення основ творчості, поновлення втраченого естетично-філософського підґрунтя («Квартет», 1969, «Гуцульська мадонна», 1973, «Гуцульська сім'я», 1969, «Куток кав'ярні», 1975, «Материнство», 1969 – Ф. Семана; «В роздягальні», «Перегони», «Весілля», «Молоді на корові», «Селянки та корова» – Є. Кремницької). Для творів цих художників властиві концентрована змістовність та образний символізм, що сконденсовані завдяки умовності міс-

ця розгортання сюжету, часу та пластичних типів. Зовнішня спрощеність форм та у багатьох випадках підкреслена декоративність продиктовані прагненням реконструювати духовний світ народної традиції в узагальненому образі. Є. Кремницька та Ф. Семан прагли придати формі максимальну експресію, сумістити пластичне та емоційне завдання, писати фактурно, максимально використовуючи живописні прийоми у проробці форм.

Із середини 1980-х сюжет і тема значно модифікувались та залишились у творчості небагатьох художників. Жанрова картина в традиціях 1930-50-х років відійшла на периферію, а її регресивний клон – тематична картина стала ідеологічним анахронізмом та була «втрачена» назавжди. Серед сюжетно-жанрових картин все частіше звучить релігійна та календарно-обрядова тематика (Т. Данилич та Ю. Герц). Цікавими живописними надбаннями стали міфологічно-філософські та романтично-поетичні композиції, в яких акценти зроблено на прихованих смислах завдяки сюжету, композиції, кольору (О. Гораль, Й. Черній, В. Базан, П. Ковач, І. Молнар, І. Панейко). Академічно-класицистичний неоімпресіонізм та реалізм соцреалістичного мистецтва поступилися більш складним, мішаним й авторським методам та технікам. Виразна фактура сюжетно-символічних творів дивувала новими смислами та асоціаціями. Девальвація офіційної ідеології поступово розчиняла сконструйований метод соцреалізму, що без будь-яких пояснень був зрозумілим кожному.

У цей час змінюється ставлення художника до власної творчості й зацікавлення власним внутрішнім світом. Фактор антропоцентризму мистецтва середини 1980-х безсумнівно вплинув на розвиток жанрового живопису. Переналаштування на нові вимоги часу по суті призвело до занепаду цього жанру не тільки у карпатському живописі, але й українському загалом. Фактор офіційного замовлення, що визначав розвиток жанру і теми у останні два десятиліття перед прийняттям незалежності остаточно нівелював призначення жанрового живопису, що відтворював особливості життя та побуту людини. Поодинокі прояви жанрово-побутового живопису бачимо у творчості тих митців, у яких звернення до народних традицій стало творчим методом, сформувавши характерні художні прийоми та засоби, що вирізняє їхній авторський стиль й по сьогодні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Голубець О. Питання термінології в сучасній мистецькій освіті // Мистецька школа в системі національної освіти України: Навчально-методичний посібник. – Львів: Вид-во «Брати Сиротинські і К⁰», 1999, – С. 53-70.
2. ДАЗО – ФР-1544. – Оп. 1. – Спр. 230. – Арк. 7.
3. ДАЗО – ФР-1544. – Оп. 1. – Спр. 247. – Арк. 16.
4. ДАЗО – ФР-1544. – Оп. 1. – Спр. 329. – Арк. 5.
5. Личковах В. Неокласицизм та утопізм соцреалізму: міфи про міф // Соціалістичний реалізм та українська культура: Матеріали наукової конференції (3 березня 1999 р., Київ: Національний художній музей). – К., 1999. – С. 36-41.

**TRANSCARPATHIA GENRE PAINTING OF 1970s AND BEGINNING OF 1980s:
PROBLEMS OF CONTENT AND FORM**

Oksana HAVROSH,

*Senior lecturer, Transcarpathian Art Institute,
Uzhgorod, Ukraine*

Annotation. *Author makes an attempt to analyze the «inner» sence of the genre painting of Transcarpathia in 1970s and beginning of 1980s., which appears as a result of the selection of reality phenomena in the precise hierarchical system of social realism. The realization of the subject constructions with the help of expressive means is investigated on the base of empiric material.*

Key words: *socialist realism, totalitarism, subject painting, ideology, content, form.*