

ТРАДИЦІЇ ЕТНОРОМАНТИЗМУ В ЖИВОПИСІ ЗАКАРПАТТЯ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

УДК 75.03(477.87)«19»

Ігор ЛУЦЕНКО,

*здобувач Львівської національної академії мистецтв,
викладач Закарпатського художнього інституту,
м. Мукачево, Україна*

***Анотація.** У статті ставиться завдання виявити засадні принципи творчого методу мистецького осередку Закарпаття першої половини ХХ століття. На прикладі персоналій та аналізу їх творчих доробків проводиться спроба означити риси етноромантизму в живописі, які стали домінуючими у формуванні засадних принципів регіональної мистецької школи.*

***Ключові слова:** митець, живопис, етноромантизм, мистецький простір.*

Творче середовище полікультурного простору Закарпаття у межах 1920-40-х рр. виокремлюється в особливу мистецько-культурну традицію, яка має риси етноромантичного характеру. Таку модель стимулювали соціально-політичні умови, середовище мистецького простору, що визрівало на підвалинах угорської мистецької освіти. Згодом ситуація складається у руслі формування власної мистецької традиції, що на сьогодні вкладається у поняття Закарпатської школи живопису. Особливістю становлення цього явища значною мірою сприяли дві ситуації, що склалися. Перша – політичні зміни, де Угорська Русь набуває статусу автономії та відповідно називається Підкарпатська Русь, що відбулося в значній мірі декларативно, тобто Сан-Жерменська угода від 10 вересня 1919 р., за умов якої територію краю було передано під протекторат Чехо-Словаччини [1, с. 131]. Саме в цей час культурно-мистецький простір Чехо-Словаччії знаходиться на висоті національного відродження. Така ситуація сприяє пошвавленню паломництва на Підкарпатську Русь з пізнавальною метою. Зацікавлення матеріальною культурою краю з боку чехословацької інтелігенції формує образ та статус унікальності місцевого народного мистецтва. Характерною подією часу є видання книги В. Маковського «Народне мистецтво Підкарпатської Русі» у 1924 р. та ви-

ставки крайового народного мистецтва у Празі (предметів побуту вишивки, одягу, декоративно-прикладного мистецтва). Такі тенденції сприяють розвитку та формуванню культурно-мистецького осередку в краї.

Друга ситуація, яка сприяла такому виокремленню, – це визріле мистецьке середовище з художників місцевого походження, тобто А. Ерделі, Й. Бокшай, Е. Грабовського, Ю. Вірага, Д. Іяса-Яцика, Д. Ізаї та інших митців, що працювали в містах Мукачеві, Берегові, Ужгороді, Виноградіві та Хусті. Паралельно відбувається активізація виставкового руху, який охоплює міста Прагу, Брно, Братиславу, Кошице, Будапешт, Мюнхен. У цьому процесі беруть участь значна частина художників, що проживали в Закарпатті. Окрім групових виставок, відбуваються персональні виставки, наприклад, у Д. Іяса-Яцика – персональна виставка у 1925 р. в м. Братислава [10, 33], Й. Бокшай у 1926 р. виставляється в Празі [8, 42], А. Ерделі у 1923 р. – в Мюнхені, виставкова зала «Скляний палац» [9, с. 21]. Такі можливості дозволяли митцям не тільки активно працювати, але і розкривати свій творчий потенціал з огляду на події в європейському мистецькому просторі з його широкими стильовими ознаками.

Формування традицій місцевої школи живопису полягає в тому, що мистецтво 1920-х рр. несло у собі відбиток деякої благодушності та романтичного початку – «відкриття» Підкарпатської Русі. Потрясіння світової економічної кризи 1929-1930 рр. тільки згуртувало молоде покоління художників, які «...досконало знали народ і жили з ним одним життям... та власними практичними засобами, а в значній мірі, досвідом підняли молоде образотворче мистецтво краю на такий рівень, що дозволило визріти в самостійну школу живопису з етнонаціональними ознаками», – стверджував мистецтвознавець Г. Островський [10, 65]. Перше покоління митців краю наслідувало принципи мистецько-освітніх здобутків угорських піонерів «нового» мистецтва М. Мункачі, І. Ревеса, Ш. Голлоші, які виховали когорту видатних митців, а останній став найавторитетнішим наставником значної кількості митців майже в цілому світі. Можна вважати, що подібні принципи впровадження мистецьких цінностей сповідували А. Ерделі та Й. Бокшай. Ці два художники визріли у своїй творчості до практичного втілення живописних елегій на підґрунті етнічних мотивів Підкарпатської Русі.

Характерною особливістю ранніх творів Й. Бокшая є поступове наповнення національним ліризмом: «Сільська сцена», «Жнива на полонині», «Гуцульське весілля». У період 1920-30-х рр. митця зацікавлюють теми життя і побуту гуцулів та верховинців, про що свідчать твори не тільки цього періоду, але і продовження цього напрямку в 1940-60-х рр. [14]. Митця захоплюють як самі герої полотен, так і особливості колориту національного вбрання. Він не зосереджується на етнографічній описовості, а намагається створити узагальнений образ типажів засобом колористичних комбінацій площини та вібрації барв. Твори Й. Бокшая характерні використанням засобів імпресіонізму: в них відтворено та репродуковано логіку художника та уважну спостережливість глядача [3, с. 172]. Особливого розмаху втілення народних русинських типажів, а також атрибутів національного костюму гуцулів та верховинців простежується також і в сакральних живописних творах. Художник наближається формально до стильових ознак пізнього бароко, захоплюючись творчістю Джованні Батіста Тьєполо та Фріца фон Уде, але в той же час не залишається епігоном, створюючи якісно новий мистецький продукт, який можна характеризувати як етноромантизм живопису Закарпаття. Така тенденція доволі чітко простежується у полотні «Нагірна проповідь» («Христос серед народу») (1926), де оточуючий краєвид є типово закарпатським, селяни також намальовані автором з типовими слов'янськими та зокрема русинськими рисами обличчя. У полотні «Притча про багатого юнака» (1936) автор в образі Христа втілює символ сакральної традиції – божественність та непорушність святині, в той же час у образі багатого юнака висвітлено характерний місцевий типаж юнака.

Захоплення етнографічними традиціями та народним мистецтвом разом із головним героєм – місцевим етносом стає значним джерелом творчості й у А. Ерделі. Враховуючи сучасний експресіоністичний живописний підхід художника, він знаходить засоби та методи відтворення етнічних тем, які абсолютно вкладаються у його образотворчі принципи. Для А. Ерделі важливими були не форми сучасного мистецтва, а швидше постулати, які він зміг використати у власній живописній манері, не відмовляючись від власних переконань, залишатись підкарпатським художником [11, с. 9]. У митця з'являються твори, які близькі до жанрової кар-

тини: «Святковий день. На Русаля» (1933), «Біля річки» (30-ті рр.). Він створює значну кількість портретів у народному костюмі «Дівчина в червоній хустині» (30-ті рр.), «Верховинка» (1947), «Молодиця» (40-ві рр.). У цих полотнах виразно простежується сформований, власний творчий метод. А. Ерделі демонструє в сучасному ключі традиційну символіку народного костюму, не опускаючись до етнографізму та деталізації. Важливе те, що ці принципи стають аксіомою в мистецько-педагогічній діяльності. Очевидність цього твердження можна простежити у творах живопису молодого покоління закарпатських художників – А. Коцки, Е. Кондратовича, А. Борецького та інших. А. Ерделі був переконаний в необхідності формування індивідуальної, регіональної мистецької школи, яка повинна розвиватись на власних традиціях. «Мистецтво майже всіх країн має своїх направляючих, котрі ведуть за собою нову генерацію», – стверджував митець [3, с. 169]. В цьому випадку А. Ерделі абсолютно впевнений у власній місії щодо створення мистецької школи та необхідності формування творчого осередку однодумців. Концептуальними принципами, які б змогли дати можливість об'єднатися митцям, стали особливості народної поліетнічної культури Закарпаття, ландшафтна специфіка та її кольорові дефініції. Про це згадується у звіті «Доклад о діяльності Унгарского кор. греко-кат. лицея п'явцо-учит. семинаріѣ за 1938/39 школьный рок. Подає д-р Ернест Дунда, доч. директор», в якому автор продовжує та висвітлює основоположні принципи об'єднання митців, створене в 1931 р. «Товариство діячів образотворчого мистецтва Підкарпатської Русі», одним із домінуючих принципів якого стало згуртування творчої молоді, участь у виставках. Кінцевою метою об'єднання було створення мистецького центру та сприяння покращенню умов для творчої роботи [13]. Такі декларативні наміри, що прозвучали від представника державного освітнього закладу, в якому працювали А. Ерделі та Й. Бокшай, свідчили про широку підтримку не тільки митців, але і культурного життя регіону в цілому. Очевидно, така підтримка та сприяння розвитку мистецької освіти на Підкарпатській Русі дозволяли у 1927 р. відкрити недільно-суботню «Публічну школу рисунку», яка працювала на базі згаданої семінарії під керівництвом А. Ерделі та Й. Бокшай. Слід зазначити про високий методично-педагогічний рівень школи, де студенти вивчали не тільки

спеціальні предмети – рисунок, живопис, композицію, але також і допоміжні дисципліни – перспективу, історію мистецтв, пластичну анатомію [12]. Така тенденція підходів до мистецько-освітнього процесу свідчить про ґрунтовні наміри щодо створення умов навчання, які відповідали принципам європейської мистецької освіти на прикладі Будапешта, Мюнхена, Праги та Парижа.

Перша плеяда учнів власними здобутками засвідчила рівень викладацької роботи А. Ерделі та Й. Бокшая. Уже на перших спільних виставках можна було простежити творчі досягнення молодих учнів школи А. Коцки, А. Борецького, Е. Контратовича, А. Добоша. У 1935 р. А. Коцка в Ужгороді відкриває свою першу персональну виставку, яка викликала захоплення не тільки в глядачів, але і позитивні відгуки його вчителів. Художник до цієї виставки готувався, перебуваючи на посаді сільського вчителя в с. Тихе на Верховині [4, с. 273]. Уже в 1939 р. А. Коцка разом зі своїми колегами та вчителями приймає участь у всеугорському пленері та згодом – виставці в м. Кошіце. Згадуючи у своїй публікації в газеті «Русская правда» про пленер, який передував самій виставці, де учасниками були багато іменитих угорських митців, художник пише: «Наш край дає багато матеріалу для творчості... якщо би нам (Підкарпатським художникам. – Авт.) вдалося відтворити не тільки зовнішньо, але і душу Верховини, то виникне своєрідне підкарпатське мистецтво» [7]. Думку А. Коцки згодом підтверджує та доповнює угорський мистецький критик Ернест Каллаі. Оглянувши виставку в м. Ужгороді, він наголошує на своєрідності молодого закарпатського мистецтва та влучно констатує його концептуальну сутність, вважаючи, що підкарпатські митці використовують у власній творчості здобутки «образотворчої свободи» європейського мистецтва з метою заглиблення в сутність природи та людини карпатського краю [5, с. 36]. Звісно, такі факти в критиці відомого угорського мистецтвознавця, а також творчі напрацювання мистецького осередку підкарпатських митців означають індивідуальні засадні принципи «нового» живопису Закарпаття, що виражені особливістю етноромантичного творчого методу. Про такі напрацювання свідчить значна кількість живописних творів, виконаних А. Коцкою, А. Борецьким, Е. Контратовичем, А. Добошом, В. Дван-Шарпотокі, а також їх наставниками А. Ерделі та Й. Бокшаєм.

У 1937 р. під протекторатом президента Чехо-Словаччини Едварда Бенеша відбулася виставка в Празі «Slovénsko a Podkarpat-ska Rus», особливою рисою якої була присутність молодого покоління митців, а також вчителів. Художники запропонували переважно живописні полотна, в яких втілено характерні ознаки етнічної культури та краєвиду підкарпатського регіону [6]. Високий рівень проведення виставки засвідчує патронатство вищої особи краю. Відомий чеський критик д-р В. Вагнер пише вступне слово до упорядкованого для виставки каталогу. Тут мистецтвознавець зазначає, що живопис Підкарпатської Русі виокремлюється у власне мистецьке явище, яке шукає притаманну тільки йому духовну виразність [2]. Особливість висвітлення етнічної теми торкається майже усього загалу явищ, що пов'язані з народно-мистецькими традиціями Закарпаття. Художники втілюють ідеї майже у всіх жанрових напрямках, використовуючи різні технічні засоби. А. Ерделі намагається створити експресивний образ самого твору, використовуючи для цього портрет із середовища підкарпатського села та народний костюм, пейзаж та атрибути побуту, що простежується у творах: «Гуцул із люлькою» (середина 30-х рр.), «Ясіня» (40-ві рр.), «Дівчата на річці» (40-ві рр.) та ін. Творчо-методичні прийоми Й. Бокшая демонструють його прихильність до імпресіоністичних впроваджень національної теми гуцулів та верховинців. Художник вбачає навіть у самому народному костюмі прояви імпресіонізму, які митець таким способом і відтворює, зберігаючи достовірність завдяки реалістичній манері виконання: «Гуцульське весілля» (30-ті рр.), «Колядники» (30-ті рр.), «Збір яблук» (1925), «Дівчата на полонині» (1937). Та особливої динаміки розвитку тема знаходить у 1940-50-х рр.: «Гуцулка» (1926), «Бокораші» (1960) [14]. Тема народного мистецтва та легенд абсолютно вляглася в творчості Ф. Манайла та навіть більше того: вона захоплює автора чи не найглибше. Художник у формі експресіонізму та символізму намагається побудувати схеми живописного відтворення народної усної творчості у формі казки чи бувальщини. Значне місце у творчості Ф. Манайла займають народні та релігійні свята, які автор висвітлює, намагаючись відтворити не тільки манеру виконання народного майстра, але і передати народно-філософський зміст у творі «Помиванки» (1940), «Комора. Сіни» (1937), що також продовжується в більш пізніх напрацюваннях автора «Зустріч молодих» (1976), «Мисливець» (1976).

Окрім згаданих художників, народну тему Підкарпаття підхоплюють угорські, чеські та словацькі майстри, які входили до товариства підкарпатських митців або час від часу приймали участь у виставках разом із закарпатськими художниками. З особливим захопленням в цьому напрямку працює Д. Ендреді, про якого позитивно відгукуються критики. Художник, угорець за походженням, народився в м. Мукачеві (1910), після закінчення Будапештської академії мистецтв повертається до Закарпаття та активно долучається до роботи товариства підкарпатських митців. Хоча і не довгий час митець тут працює, але переймається, як пише дослідник мистецтва А. Ізворин, «підкарпатською темою». У його творах звучить тема русинського села, героями творів стають лісоруби, жінки на полі, що пораються з сіном. Роботи виконані та витримані у візантійсько-іконній манері двовимірності, оминаючи зовнішню етнографічність у відтворенні народного костюму [4, с. 277]. Д. Ендреді є в числі учасників вищезгаданої всеугорської виставки 1939 р., на якій представляє твір «Русинський селянин». Більшість творів митця того періоду на сьогодні є невідомі, можливо, знаходяться в угорських збірках, оскільки до середини 1940-х рр. художник виїхав до Угорщини.

Значний внесок у розвиток та популяризацію підкарпатського живопису в першій половині ХХ ст. зробили педагоги, культурні діячі та художники Чехословаччини в період 1919-1939 рр. Визначити роль певних професійних преференцій складно, оскільки у багатьох випадках персоналії вдало абсорбували у собі багато задатків, зокрема малярство, прикладом був Ладіслав Кайгл. Особистість, яка поєднувала в собі педагога, організатора хору «Сметана» в Мукачеві, а також художника. До таких персоналій можна віднести Заїчека Я., Лудву М., Бедржіха О., Томашека Й., Єлена О., переважна частина котрих була й першими учасниками товариства підкарпатських митців (1931). Захоплення народною темою простежується у живописі та графіці чеських митців В. Фіали та Л. Куби. Водночас складно порівняти ці дві особистості у змісті застосування творчо-методичних засобів, але кожен із них знайшов для свого мистецтва необхідну творчу базу в народно-мистецьких проявах матеріальної культури гуцулів та верховинців.

Узагальнюючи викладене, можна стверджувати, що образотворче мистецтво Закарпаття, зокрема живопис, пройшло період

становлення на порубіжжі століть та сформувалося в першій половині ХХ ст. як таке, що здобуло внутрішні та зовнішні риси національно-романтичного характеру на поприщі полікультурного середовища Закарпаття. Його внутрішній зміст базувався на народно-мистецьких традиціях, які почерпнули у власній творчості художники краю. Зовнішні риси, здобуті творчо-методичним засобом образотворчої поетики етнокультурних мотивів краю, спостерігаються у живописних творах митців. Якщо розглядати таку константу в європейському та українському вимірах, то подібне явище відбулося із деяким відставанням відносно здобутків України того часу та Угорщини, під протекторатом останньої довгий час перебувало Закарпаття. Але такі обставини не применшують значимості такого мистецько-культурного процесу в європейському та українському контексті. Слід стверджувати, що феномен закарпатської школи живопису характерно виокремив власне стилістично-образне уявлення регіональної, характерної колористики.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Віднянський С.* Закарпаття у складі Чехо-Словацької республіки: переломний етап у національно-культурному й етнополітичному розвитку русинів-українців // *Культура Українських Карпат.* – Ужгород: Гражда, 1994. – С. 130-140.
2. *Wagner V.* Вступна стаття. Каталог // *Slovénsko a Podkarpatska Rus / Jejich lid a kraj ve výtvarném umění od 29. ledna do 23. února.* – Praha 1, 1937. – S. 19.
3. *Ерделій Б.* Унгварськѣ художнѣ тижнѣ // *Зоря-Најнал.* – 1941. – Р. 1. – Ч. 1-2. – С. 168-176.
4. *Изворин А.* Сучасні руські художники // *Зоря-Најнал.* – 1943 – Р. 3. – Ч. 1-4. – С. 258- 284.
5. *Каллаи Э.* Искусство и художники Карпатского края // *Огоньки.* – Ужгород, 1940. – Дек. – С. 35-39.
6. Каталог // *Slovtnsko a Podkarpatska Rus / Jejich lid a kraj ve výtvarném umění. od 29. ledna do 23. února.* – Praha 1. – 1937. – S. 19.
7. *Коцка А.* Къ выставкѣ картинѣ «Общества угрорусскихъ художниковъ». // *Русская правда.* – 1939. – № 44.
8. *Курильцева В.* Бокшай Иосиф Иосифович. – М.: Советский художник, 1962. – 60 с.
9. *Небесник І. І.* Адальберт Ерделі. – Львів: МС, 2007. – 296 с.
10. *Островський Г.* Образотворче мистецтво Закарпаття. – К., 1974. – 198 с.
11. *Павлов В.* Адальберт Ерделі. – К.: Мистецтво, 1972. – 57 с.

12. *Садвари В.* Живописець чистої води // Прапор перемоги. – 1981. – 23 травня.
13. *Фекета І.* Адальберт Ерделі у пам'яті учнів // Новини Закарпаття. – 1996. – 25 травня.
14. *Чернега-Балла О.* Краса відкрита всім // Закарпатська правда. – 1978. – 16 вересня.

TRADITIONS OF NEOROMANTICISM IN TRANSCARPATHIAN PAINTING OF THE FIRST HALF OF THE 20th CENTURY

Ihor LUTSENKO,

*instructor of Transcarpathian Art Institute,
Mukachevo, Ukraine*

Annotation: *Raised in the article is the task to elicit the base principles of the creative method of the art community of Transcarpathia in the first half of the 20th century. On examples of individuals and analysis of their art an attempt is made to define the features of ethnic romanticism in painting, which have become dominant in the formation of the principles of regional art school.*

Key words: *artist, painting, ethnic romanticism, art space.*