

УДК 75.036.2 (477.87/439) "19"

ЛУЦЕНКО І. В.,кандидат мистецтвознавства,
викладач Закарпатського
художнього інституту,
м. Мукачево, Україна**ПЛЕНЕРНІ СТУДІЇ ШИМОНА ГОЛЛОШІ
У ТЯЧЕВІ: ЇХ МІСЦЕ І РОЛЬ У ФОРМУВАННІ
ТРАДИЦІЙ ЗАКАРПАТСЬКОГО ЖИВОПИСУ
В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ.**

Луценко І. В. Пленерні студії Шимона Голлоші у Тячеві: їх місце і роль у формуванні традицій закарпатського живопису в першій половині ХХ ст. У статті розглядаються питання творчо-методичної специфіки пленерного живопису Шимона Голлоші в колонії м. Тячів. Робиться спроба визначити його роль в живописі Закарпаття першої половини ХХ ст.

Ключові слова: живопис, творчий метод, композиція, колористика.

Луценко И. В. Пленерные студии Шимона Голлоши в Тячеве: их место и роль в формировании традиций закарпатской живописи в первой половине ХХ в. В статье рассматриваются вопросы творческо-методической специфики пленерной живописи Шимона Голлоши в колонии г. Тячев. Автор пытается определить роль художника в живописи Закарпатья первой половины ХХ в.

Ключевые слова: живопись, творческий метод, композиция, колористика.

Lutsenko I. B. Shimon Golloshi's open-air studios in Tyachev: Location and their role in formation Transcarpathian painting traditions in the first half of twentieth century. In the article the questions of creatively-methodical specific of Shimon Golloshi's painting are examined in Tyachiv colony. An attempt to define his role in Transcarpathian painting of the first half of XX century is done.

Keywords: painting, creative method, composition, colouring.

© Луценко І. В., 2015

Постановка проблеми. Сьогодні актуальним залишається питання визначення концептуальної позиції мистецьких подій першої половини ХХ ст. в живописному осередку Австро-Угорської імперії, зокрема, на території Закарпаття. Мистецька колонія в м. Тячеві (1902–1918), створена угорським художником-педагогом Ш. Голлоші, була одним із перших організованих мистецьких центрів у регіоні, в середовищі якого практикувала значна кількість митців з різних країн. Домінуючим методичним принципом колонії залишався пленерний вишкіл. Наступним етапом активізації мистецького середовища в зазначеному регіоні були 1920-1940-х рр., коли відбувся значний поштовх у становленні регіональної мистецької школи на чолі з Адальбертом Ерделі та Йосипом Бокшаєм, які у свій час навчалися в Будапештській академії мистецтв. Особливості творчо-методичних принципів, на які спиралися митці у своїй педагогічній і мистецькій практиці, були подібними до практики Бейли Івані-Грюнвальда, Кароя Ференці та Шимона Голлоші (у двох перших студіював А. Ерделі).

Розглядаючи творчість Ш. Голлоші в м. Тячеві, слід окреслити спільні педагогічно-мистецькі принципи цих явищ, що відбувалися в різних часових відрізках, проте мали спільні риси традицій угорської пленерної школи кінця ХІХ – початку ХХ ст. Одним із домінуючих методів творчого вдосконалення були саме пленерні студії, які слід розглядати як явище загальноєвропейських здобутків.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. Дослідження зазначеної проблеми проводилося локально, в межах окремих фрагментів мистецьких регіональних осередків. Окремо досліджувались специфіка творчих персоналій та їх здобутки, розглядалися мистецькі події та явища. Актуальним завданням залишаються способи комплексного вивчення поставлених завдань. Творчість Ш. Голлоші найбільш активно опрацьовували такі мистецтвознавці: Люка Карой (Lyka Károly), Неймет Лайош (Németh Lajos) [7], Сабо Юлія (Szabó Julia), Рейті Іштван (Réti István), Сийлиші Тібор (Szöllösy Tibor) [10], Л. Альошіна, А. Тіхоміров [5], Г. Островський [3], В. Павлов. З позиції історико-культурологічного аспекту перебування Ш. Голлоші в м. Тячів, висвітлено в публікаціях Т. Сийлиші, а також частково в спогадах Б. Терновца. У цій статті вперше проводиться спроба узагальнити явище особливості формування живопису та мистецьких персоналій, що склалися регіонально в зазначений період.

Метою статті є виявлення особливостей творчо-методичної специфіки живопису Ш. Голлоші в мистецькій колонії м. Тячів та спроба окреслити роль цього мистецького явища в розвитку регіонального живопису в першій половині ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Найбільша активність європейських мистецьких колоній та авторських творчих шкіл припала на другу половину ХІХ ст. тривала до середини ХХ ст. Цей період вирізнявся суб'єктивізацією творчого процесу. Ідеї романтизму наповнили мистецький простір, що став більш соціальним, а мистецтво – вузько елітарним. Революційні ідеї барбизонців, а згодом й імпресіоністів, вибудували нові підходи у виборі зображальних та методичних засобів, формуючи плат-

форму подальших подій та змін у культурному просторі Європи [2: 5].

Мистецькі колонії знайшли свою нішу на зміну ортодоксальним академічним постулатам. У доволі короткі терміни тенденції до створення таких шкіл-колоній набували значного мистецького резонансу, а згодом стали заміною академічної освіти в європейському просторі. Такі приватні студії поширилися в мистецьких центрах Європи з другої половини XIX ст.: у Парижі – академія Жуліана та Каллароссі, в Мюнхені – школа Антона Ашбе та Шимона Голлоші. Згодом подібні школи відкриваються провінційних містечках, зокрема, в Угорщині – Нодьбань, Кечкемет, Солнок, Годоло, а також створена Ш. Голлоші мистецька колонія в м. Тячеві. Принципи приватної школи у кінці 1920-х рр. використали й А. Ерделі та Й. Бокшай в м. Ужгороді [4: 3].

З 1902 р. Шимон Голлоші разом зі своїми учнями приїздить на літні пленерні студії до м. Тячева, що очевидно було викликано розірванням стосунків художника з мистецькою колонією в Нодьбані, яку він заснував у 1896 р. Непорозуміння між Голлоші та деякими учасниками Нодьбанської колонії, зокрема Кароєм Ференці, Іштваном Рейті, визначили шлях митця, який реалізувався у Тячеві.

Причини відходу Ш. Голлоші з Нодьбанської колонії достеменно не відомі, хоча деякі факти свідчать про ідейні розходження, в тому числі між Ш. Голлоші та його учнем І. Рейті. Свідчення цьому – в листі Ш. Голлоші до І. Рейті: «...зараз людський фактор нам важливіше в живописі. Відчувати, а не живописати...» [9: 180]. Учень у минулому, а згодом – товариш та сподвижник, І. Рейті став супротивником Ш. Голлоші, що підтверджує необ'єктивна оцінка творчості художника. Проте Рейті визнає, що його вчитель у свій час був одним із трьох найкращих в Угорщині [5: 117].

Принципові розбіжності, що спонукали до створення тячівської мистецької колонії, визначили творчо-методичні засади живопису, яких дотримувався Ш. Голлоші. Місцеві краєвиди та провінційні характерні типажі найбільш приваблювали митця. У цей період автор динамічно працює в жанрі пейзажу. В закарпатській провінції митець цілком ізольований від мистецького життя Угорщини. Не беручи активної участі у виставках, працюючи в середовищі, відмінному від ситуації Нодьбані та Мюнхена, він оточив себе новими учнями з різних країн [5: 136].

Значна кількість творів періоду перебування в м. Тячів втрачена. Збережені твори знаходяться здебільшого в музеях Угорщини, Румунії та приватних збірках. Наявний для аналізу матеріал дозволяє виявити їхні художньо-стилістичні якості. Беручи до уваги композиційні та колористичні рішення, простежуємо як митець ускладнює власні завдання, що властиво для багатьох пейзажів – краєвидів околиць Тячева та його архітектури.

Твори цього періоду ілюструють стилістичні зміни в манері письма художника. Голлоші звертався до натуралістичного трактування пейзажу, застосовуючи засоби імпресіоністичної побудови колірних співвідношень. Активний, динамічний мазок «тячівських» пейзажів демонструє ще більшу експресію у порівнянні із творами попередніх періодів: «В корчмі» (1888 р.), «Танцюючі» (1895),

«Залицяльники» (1880-ті рр.), що витримані в урівноважених кольорах без зайвої експресії фактур.

Композиційна будова пейзажів свідчить про поміркованість та міцне узгодження форми, площини і кольору. «Двір з возом», 1912 р. – пейзаж з фрагментарно побудованими елементами. Композиція твору вибудовується по діагоналі, що посилює динаміку твору. Таке композиційне завдання було розв'язане автором завдяки колірному збалансуванню вібрації небесного тла та падаючої тіні на будинку, завдяки блакитно-фіолетовим колірним градаціям. Динаміка тональних контрастів на зображеному візку збалансована активністю падаючої тіні та світла на будинок.

Розв'язання складних образотворчих завдань, підтверджує талант віртуозного практика-живописця Ш. Голлоші. У цьому переконує пейзаж «Осінні настрої» (1916), в композиції якого фронтальне розміщення трьох планів умовно розділяє площину твору та завдяки домінанті – контражурному зображенню дерева – композиційно об'єднує твір. У колірному вирішенні передують пошуки нюансів доповнюючих вальорів. Значна кількість сріблясто-зелених відтінків та м'якість поставленого мазка забезпечують лірично-меланхолійний настрої твору, що відповідає його назві.

Звертаючись до одного мотиву декілька разів, Ш. Голлоші певною мірою наслідує принципи Клода Моне. Характерним для художника є доопрацювання твору на пленері в декілька етапів, на відміну від імпресіоністів, які намагались завершити твір під дією перших вражень. Перед тим, як розпочати писати твір, художник довгий час спостерігав об'єкт [7: 121]. Спостережливість митця – це спосіб міркування над композиційними прийомами, які повинні бути застосовані у творі. Особливістю композиційної структури у цих творах стала збалансованість та цілісна монументальність.

Художник доволі часто звертався до побудови композиції в пейзажі, де переважаючою частиною полотна є небесна панорама. У той же час він вирішував питання глибини просторової площини. Такий прийом побудови композиції художник втілював у багатофігурних композиціях «Марш Ракоці», де застосував пленерний прийом передачі простору.

І хоч пейзаж домінував, у Тячеві художник продовжував роботу над «Маршем Ракоці» [10: 5]. Значна частина ескізів до цього твору є самодостатніми як у композиційному, так і в колористичному планах. У Тячеві Голлоші шукав образи та типажі слов'ян, які відображені в численних варіантах цього твору. «Зараз я думаю тільки про Тячів. До цих пір я малював тут здебільшого пейзажі, це потрібно мені для вивчення кольору. Але основне багатство знаходиться у людях, які проживають тут», – зазначив в листі до учня художник [7: 106].

На початку 1910-х децю видозмінилась художня мова Ш. Голлоші: у композиціях з'явилась монументальна спрощеність та важкувата площинність [7: 122]. Як правило, художник зосереджувався на передачі внутрішнього стану природи. При цьому об'єднуючим засобом композиційного середовища залишаються кольорові вальори та динамічний експресивний мазок. Підтвердження цим нововве-

денням знаходимо у пейзажах, численних автопортретах та ескізах до твору «Марш Ракоці».

Специфіку природи Ш. Голлоші ідентифікував за такими поняттями: зміст життя, «природа, що творить», та людського суб'єктивного «природа створена». У Тячівській колонії художник демонструє прояви постекспресіонізму: між роботою над краєвидами та фігуративними композиціями [6: 123]. Формою нового естетичного мірила у творчості Ш. Голлоші став попередній досвід, набутий в Мюнхені. Переважна кількість творів цього періоду представлена в колекціях угорських та румунських музеїв, хоч значна кількість – з різних причин втрачена.

Наперекір існуючій практиці, художник доволі рідко виставляв власні твори, хоч брав участь у групових виставках у Нодьбані (Баїа Марє) у 1897, 1899, 1900, 1907 та 1901 році, а також 1912 р. (на річницю колонії). У 1922 році три його роботи були представлені на Венеціанському бієнале [6: 123], що засвідчило здобутки митця.

Діяльність Тячівської мистецької колонії та принципи, застосовані у «Публічній школі рисунку» А. Ерделі та Й. Бокшай, дозволяють співставити та порівняти способи вирішення їхніх мистецько-освітніх концепцій. Як приклад, слід навести вислів А. Ерделі: «...малим хочу сказати багато», який він декларував, як власний принцип на проблеми вирішення творчого процесу [11: 235]. Навчаючись у Будапешті, засновник закарпатської школи живопису був учнем Бейли Івані Грюнвальда та Кароя Ференці, які свого часу були однодумцями та товаришами Ш. Голлоші, що, на нашу думку, не могло не відбитися на творчому мисленні художника. Слід відзначити, що колонія, яка існувала в м. Тячеві до 1918 року, відіграла важливу роль у розвитку пленерного живопису. Регіональне мистецьке явище у 1920-30-х рр. стало прикладом для розвитку цього жанру в мистецтві Закарпаття на подальші десятиліття. Свідченням чого є цитата: «...в кінці XIX – на початку XX століть в малярстві багатьох країн відбувся процес творення і зміцнення своїх національних художніх шкіл, що протиставляли себе салонному мистецтву. Приклад Нодьбанської школи був перед нашими очима» [1: 3]. Відома постать художника-педагога в європейських мистецьких колах дозволила багатьом митцям брати до уваги його творчі методи, як у мистецько-освітньому процесі, так і в побудові та пошуку власних шляхів творчої самореалізації.

У першій половині XX століття в мистецькому житті краю помітну роль почали відігравати автори, які мали місце походження. Більшість з них навчались у Будапешті, а деякі – у Мюнхені. Їхніми наставниками були відомі угорські педагоги-митці, серед яких Імре Ревес, Шимон Голлоші, Карой Ференці, Бийла Івані Грюнвальд, під впливом яких відбулося становлення образотворчого мистецтва Закарпаття першої половини XX ст. У Мюнхені навчався уродженець м. Хуста – Дюла Віраг, наставником якого був Ш. Голлоші, в Будапештському Королівському художньому інституті – Кароль Ізаї, Еміліан Грабовський, Йосип Бокшай, Адальберт Ерделі. Останній, будучи студентом четвертого курсу, працював у Кечкеметській художній колонії поруч з Б. Івані Грюнвальдом, а в Нодьбанській колонії у 1918 р. практикував Е. Грабовський [3: 53]. Цій генерації митців належало бути

на початках становлення регіональної мистецької школи.

Проте слід відзначити, що першочергова заслуга, як ідейна, так і генеруюча належала значною мірою А. Ерделі та Й. Бокшай. Під керівництвом цих митців, з'являється перша когорта митців, які згодом окреслювали рамки індивідуальної творчої методи в руслі традицій народного мистецтва, беручи за основу ідейні, колористичні та образні аспекти. У цьому випадку слід провести паралелі щодо ідейно-творчих напрацювань Ш. Голлоші в мистецькій колонії м. Тячів, де митець також звертається до особливостей колориту місцевого ландшафту, народних типажів, вносячи ліризм та власну безпосередність у середовище картини [8: 341].

Висновки та перспективи. Ш. Голлоші, працюючи в Тячеві, відкрив пленер як один із засобів творчого вдосконалення. Дослідження кольору в природі стало способом втілення пленерних принципів у інші форми живописних пошуків. Творчий метод художника виокремився у способи когнітивного пізнання природи в пленері. Поряд з такими пленерними студіями митець апелює до пошуку місцевих типажів, які втілює в багатофігурних композиціях. Мистецько-освітній метод Ш. Голлоші, у 1920-1940-х рр. перейняли і втілили на практиці А. Ерделі та Й. Бокшай, організовуючи мистецькі студії, які згодом сформували регіональне мистецьке явище – закарпатську школу живопису. Пленер та його змістовна частина – пейзаж – став основою творчих експериментів, у середовищі якого знаходять місце спроби поєднання портретних, багатофігурних та навіть побутово-романтичних композицій.

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. Молева, Н. М. Школа Антона Ашбе: к вопросу о путях развития художественной педагогики на рубеже XIX-XX вв. / Н. М. Молева, Э. М. Белютин. – М.: Искусство, 1958. – С. 96.
3. Островський, Г. Корни и Крона / Интернационализм как основа формирования и развития национальной художественной культуры. Высшая школа. Г. Островский, А. Попов. – Высшая школа, 1989. – 175 с.
4. Садварі В. Живописець чистої води // Прапор перемоги. – 1981. – 23 травня, С. 3.
5. Тихомиров, А. Искусство Венгрии XIX-XX вв. / А. Тихомиров. – М., 1961. – 183 с.
6. Alexa, T. Centrul artistic Baia Mare 1896-1996 / T. Alexa, T. Moldavan, M. Musca. – Baia Mare, 1997. – 448 s.: ill. – Текст англ, рум. мовами.
7. Németh, L. Hollósy Simon / Lajos Németh // És kora művészete. – Budapest, 1956. – 163 s.
8. Művészeti lexikon: Hollósy Simon / Nagybányai művészetelep. s. 531. Radocsay, D. Hollósy Simon Leveleiből. A magyar művészettörténeti munkaközösség évkönyve / Radocsay Dénes. – Budapest: Művelt Nép Könyvkiado, 1951. – С. 180.
9. Szöllősy, T. 'Hollósy Simon' Máramorosban / Tibor Szöllősy, Simon Hollósy. – Budapest: NKA, 2008 – 107 s.
10. Zatloukal, J. U výtvarníku na Podkarpatské Rusi / J. Zatloukal // Podkarpatská Rus / red. Dr. J. Zatloukal. – Bratislava, 1936. – S. 234-238.