

## УДК 75 Манайло

**Вікторія МАНАЙЛО-ПРИХОДЬКО,**  
викладач, Коледж мистецтв ім. А. Ерделі  
Закарпатського художнього інституту,  
аспірант, Львівська національна академія мистецтв,  
м. Ужгород, Україна

**ПЕЙЗАЖ ФЕДОРА МАНАЙЛА:  
ТРАНСФОРМАЦІЇ ЗМІСТУ ТА ФОРМИ  
У ДОВОЄННОМУ ТА ПОВОЄННОМУ  
ПЕРІОДІ ТВОРЧОСТІ**

**Манайло-Приходько В. І.** Пейзаж Федора Манайла: трансформації змісту та форми у довоєнному та повоєнному періоді творчості. Автор робить спробу проаналізувати один із аспектів творчої діяльності народного художника України Федора Манайла – пейзажний живопис довоєнного та повоєнного періоду.

**Ключові слова:** Федір Манайло, творчість, пейзаж, довоєнний період, радянський період.

**Манайло-Приходько В. И.** Пейзаж Федора Манайло: трансформации содержания и формы в довоенном и послевоенном периоде творчества. Автор анализирует один из аспектов творческой деятельности народного художника Украины Федора Манайло – пейзажную живопись довоенного и послевоенного периода.

**Ключевые слова:** Федор Манайло, творчество, пейзаж, довоенный период, советский период.

**Manailo-Prykhodko V.** Landscape in Fedir Manaylo's creativity: transformation of content and form. The author makes an attempt to analyze the landscape of Fedir Manaylo in pre-war and post-war period.

**Keywords:** Fedir Manaylo, creative work, landscape, pre-war period, the Soviet period.

**Постановка проблеми.** Федорові Манайло (1910-1978) довелося творити у два відмінні історичні відрізки: довоєнний період – час повної творчої свободи, та повоєнний – час творення в умовах тоталітарного режиму. І свобода творчості, і її обмеження ставали каталізаторами творчого потенціалу художника, примушували знаходити нетрадиційні рішення, оригінальне трактування та й, власне, плідно творити протягом усього життя. Володіючи потужною креативною енергією, вмюючи аналізувати, мислити, знаходити зерно і втілювати це у образній формі, Федір Манайло народжував своє особливе, глибоко філософське та емоційно потужне мистецтво. Його новаторський підхід, сміливий свіжий погляд надавав багатьом знайомим речам та образам нового змісту, нового звучання.

Це стосується всіх видів та жанрів мистецтва, у яких працював митець, зокрема пейзажу. У цій статті автор спробує прослідкувати, які трансформації форми та змісту відбувалися у пейзажному живописі Федора Манайла протягом всього творчого шляху. Це, власне, є **метою** статті.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Ця проблема не була окремою темою дослідження, проте завжди звучала в контексті аналізу творчого доробку митця довоєнного та повоєнного, як сприятливого та несприятливого культурного середовища, як творення у просторі вільної, демократичної багатовимірної системи світового мистецтва та творчості в умовах страху перед тоталітарною державною машиною, яка максимально звужувала межі свободи та ізолювала від світових мистецьких процесів. Під таким кутом зору частковий аналіз пейзажного живопису Федора Манайла проводився тільки у публікаціях доби незалежної України [1; 2].

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Творчу діяльність молодий художник розпочав у надзвичайно сприятливий для культури Закарпаття період. Роки перебування краю у складі Чехословацької Республіки стали епохою економічного та культурного розвитку – уряд республіки створив всі умови для становлення та розвитку національного мистецтва, яке могло розвиватись у руслі загальноєвропейських трендів. Зрозуміло, така влада не чинила обмежень, не диктувала теми, не втручалася у творчий процес. Тому Федір Манайло мав змогу вести активні творчі пошуки, експериментувати, всебічно розвивати свій талант.

Пейзаж завжди цікавив Федора Манайла. Його інтерес до цього жанру виник ще у молоді роки, коли майбутній митець здійснював тривалі подорожі улюбленими Карпатами, коли вбирав до серця і душі стародавні міфи та легенди, повідані йому верховинцями, коли усвідомив давній нерозривний, генетичний зв'язок і те особливе місце, що займали гори та карпатська природа у духовному світі горян. Художник запропонував нам новий погляд на зміст пейзажу, знайшов нову форму його зображення. Ми не бачимо традиційного знайомого відображення ліричного карпатського краєвиду навіть у ранніх роботах майстра. Гори Манайла – живі істоти. Рухливі, наповнені природними духами. Вони – стихія землі – складової світового порядку. Пейзаж для художника стає одним із засобів

змалювання сутності природи, її душі, її переживань, її емоцій. Справжніми емоціями наповнені пейзажі ранніх років. Розглянемо кілька.

«Гори. Вогнище», 1930-і рр. Широкими мазками зображує художник хвилі гір. Хвилі, перетинаючись одна з одною, утворюють складну зелено-жовто-чорну мозаїку. Гори дихають, хвилюються, мозаїка перебирає скельцями, виблискує боками, підморгує нам сонячними зайчиками, промінчики яких зливаються у веселе вогнище. Такі ж емоційні «Велетні» 1932 р. Хвилястими лініями художник окреслює схили гір, створюючи ілюзію руху, ілюзію ходи могутніх, що підпирають небосхил, гір-велетнів, які неквапливо слідує одна за одною у вічній варті карпатських полонин. Живими здаються і «Червоні гори» 1933 р. Вони так само живо реагують на грозу, що насувається. Половина небосхилу затягнута чорними хмарами. Гори, підпираючи одна одну боками, згрупувалися і готові зустріти негоду. Схвильоване тільки підніжжя, що бурлить кучерявими кронами осінніх пожовклих дерев. Людськими почуттями наповнений і пейзаж «Пасмурно» 1938 р. З обох боків художнього полотна стікають стрімкі схили високих гір. Між ними, у центрі, огорнута легким ранковим туманом улоговина, де розташована гряда невисоких гір. Така дугоподібна композиція навіює думку про колицу, у якій дримають заколисані гори-діти під захистком своїх старших родичів-гір. Ще один сповнений символізму та людських емоцій пейзаж «Виноградники. Червоні гори» 1943 року. У центрі полотна червоні гори, оплетені смужками виноградників. Ці «винні», червоного (що також символічно) кольору гори мають, за влучним зауваженням дослідниці творчості Федора Манайла Людмили Біксей, «форму двох трикутників, що за народною традицією візерунку були знаком жіночих грудей... Так емоційно, вишукано і грайливо зашифрував мудрий Манайло біблійне прадавнє кохання, сповнене п'яного захоплення» [1:19].

Художник, спираючись на народну традицію творення художнього образу, не тільки наділяє Карпати людськими емоціями, але й відновлює вічний діалог людини і природи. Сакральна пара – земля і людина, яка тисячоліттями співіснувала у гармонії, гармонійно поєднується і у полотнах митця. Федір Манайло розглядав всі сторони таких відносин. У них нема антагонізму. Гори, як правило, є надійними захисниками, що батьківською турботою оточують людей. Водночас готові прийняти захист людських істот, приймають та підтримують прояви людської сили та могутності.

Яскраво прочитується ідея гір-охоронців у пейзажі «Карпати», написаному на початку 1930-х рр. Гірське літо, спека, гаряче небо, зів'яла трава, сонне село у улоговині гір – усе зведено до небагатьох хвилясто прописаних площин. Здається, гори припирили, зомліли під гарячим сонцем, проте, випнувши свої напечені горби, пригорнули, захищаючи від пекучих променів село. Гори-захисники і у «Кошарах» 1937 р. Відчуття спокою і затишку віє з полотна. Теплі, червоно-охристі гори оточують обійстя горян, відпочиває у кошарах сита худоба, стелиться між горами легкий, прозорий димок пічних труб, високі схили гір надійно захищають людські

оселі. Таке ж відчуття комфорту викликають і «Двори між горами» 1940-х рр., і «Осінь» 1940 р., і «Сонячна зима» 1940 р., і «Над улоговиною» 1941 р. Цікаво, що у названих творах хати горян, огорожі їх володінь формою та кольором нагадують самі гори, їх контури. Ця подібність символізує вже згадану нами єдність та гармонію, говорить про правильну обрану форму співіснування з природою.

Така правильно обрана форма дозволяє горянам почувати себе рівноправними у цих відносинах. Вони можуть бути такими ж сильними та могутніми, як і самі гори. Як, наприклад, у творі «Гуцул» 1939 р. або «Трембітар» 1930-і рр. чи «Тривога» 1941 р. Персонажі цих полотен – кремезні, великоногі та великорукі велетні, які, твердо спираючись на широко розставлені ноги, демонструють міць та відвагу, готовність стати на захист як людей, так і гір.

У творчості Ф. Манайла у період з початку 1930-х до середини 1940-х рр. пейзаж не займає провідного місця. На сьогодні нам відомо біля тридцяти пейзажів того часу. Значно більше уваги приділяв художник пейзажному жанру у повоєнний час. Це обумовлено рядом причин. У першу чергу, зміною політичного устрою, який обмежив творчі пошуки і диктував зовсім інші підходи та методи.

Тоталітарний режим, встановлений радянською владою після приєднання Закарпаття до УРСР, головним завданням мистецтва вбачав обов'язкове втілення партійної доктрини у мистецьке середовище. У радянській державі утвердилась ідеологія культури, яка одержала назву «соціалістичного реалізму». Впровадження методу соціалістичного реалізму проходило під гаслом боротьби з формалізмом та космополітизмом проти «безідейності, безпринциповості й низькопоклонства перед гнилим Заходом», проти «буржуазного націоналізму». Відкидалися як хибні та шкідливі творчі напрацювання та методи, якими закарпатські митці оперували у довоєнний час. Страх перед переслідуванням та цькуванням змушував художників знаходити компроміс, ламати свої усталені уявлення про завдання мистецтва, приймати на озброєння метод соціалістичного реалізму, який визначався як «правдиве, історично конкретне зображення дійсності в її революційному розвитку». Художники змушені були творити мистецтво «зрозуміле масам» у самому посередньому уніфікованому варіанті без «формалістичних завихрень». Мистецтво повинно було не тільки служити чітко сформульованій державній ідеології, але й стати чи не головним знаряддям створення ілюзорної картини щасливого сьогодення, яке подекуди повністю змінювало ставлення глядача до реального життя, загнавши його у глухий кут вигаданої радянської казки.

Обмеження свободи творчого вираження гальмувало бурхливий процес творчих пошуків, до якого звикли закарпатські художники. Доводилось знаходити такі форми та виражальні засоби, які б, не викликаючи обурення влади, дозволяли творити, висловлювати своє слово в мистецтві.

У таких умовах пейзаж набував домінуючого значення у творчості Федора Манайла. Перш за все через те, що був достатньо нейтральною, аполітичною

темою, яка б не викликала особливих зауважень нової влади і дозволила б плідно творити, щоб хоч що-небудь продати для прогодування родини. «Звичайно, розвиток побутового живопису від цього потерпів, проте пейзаж, безумовно, виграв...» – коментує рішення художника Г. Островський [2:63].

Манайло примусив себе змінити манеру свого письма: «Я брав тоді фарбу на пензлик і думав, чи буде тота робота написана методом соцреалізму» [1:45]. Його пейзаж втрачає експресію, алегоричність, стає більш конкретним, реалістичним. Ми вже не бачимо відображення емоцій природи. Змінюються акценти у відносинах природи і людини. У пейзажі вже нема двох діючих осіб. Є статисти, які ілюструють переможний поступ радянських перетворень.

Щоправда, пейзаж перших повоєнних років ще інерційно містить попередні зображальні прийоми. Наприклад, у пейзажі 1952 року «Пошта на полонині» природа ще є діючою особою. У творі втілена ідея прогресивності нової влади, яка з турботою про людей доносить у найвіддаленіші куточки Карпат свіжу інформацію про щасливе сьогодні. Висока полонина у центрі полотна ребристими хребтами сягає небесного склепіння. Ребристість гір передає стан внутрішнього бурління, але статична композиція та охристий беземоційний колір приборкують активність природи, створюють враження покори, спокою, навіть сну. Схили дримаючих гір всяла отара вівць. На передньому плані дрібні фігури людей: вівчаря, поштарки. Якщо відображення природи ще містить відголоски емоцій, зображення людей достатньо інертне, інформативне: ось вівчар, який пасе, не виключено, колгоспну отару, отримув те, що конче потребує радянський трудівник – радянську пресу. Подібну форму та зміст має пейзаж «Стадо на полонині» 1949 р.

Уже менш емоційно зображена природа на дещо пізніших пейзажах «Осінь пора» поч. 1950-х рр., «Буковий ліс» 1953 р., «Після дощу» 1957 р., «Край Миколи Шугая» 1958 р., «Гірська панорама» 1960-і рр. У ці ж роки художником написана низка пейзажів, які містили обов'язковий елемент свідчень позитивної діяльності людей, керованих мудрим керівництвом комуністичної партії. Наприклад, розглянемо пейзаж «Остання чорноріцька плотина» 1952 р. На передньому плані на фоні лісисті гори зображена масивна будова Чорноріцької плотини. Вхід на територію лісосплавного господарства прикрашає якесь комуністичне гасло. Під ним про щось радяться працівники плотини. І гасло, і працівники – дрібні елементи на полотні, проте художник зробив затребуване владою маркування: все, що робиться у країні, є на контролі влади. Сліди колгоспної, чи будівельної, чи якої-небудь іншої контрольованої владою діяльності зустрічаються у багатьох тогочасних пейзажах. Деякі з них можна класифікувати як індустріальні: «Гуцульські полонини» 1950 р., «Нижньобистрянська ГЕС» 1958 р., «Ферма на полонині» 1958 р., «По долині» 1958 р., «Вечоріє у горах» 1958 р., «Долина» 1958 р., «Село на Верховині» 1958 р., «Ранок над долиною Тиси» 1959 р., «Містечко в горах» 1959 р., «Колгоспна ГЕС» 1959 р., «Мотив Закарпатської ГЕС» 1959 р., «Вечір у

горах» 1960-і рр., «Зимові роботи» 1960-і рр., «Гірська панорама» 1960-і рр., «Дорога в горах» 1960-і рр., «Околиці села» 1961 р., «Над Тисою» 1963 рр., «Зимівку готують» 1962 р. та інші. До індустріального пейзажу доречно віднести і пізніше написані твори такі як три варіанти «Мармурового кар'єру» 1960-і рр., 1964 та 1965 р., «Над Тисою» 1963 р. Але написані вони вже трохи в іншій, вільнішій манері.

Шістдесяті роки стали часом послаблення тоталітарної диктатури. Творча інтелігенція отримала певну свободу вираження. Для Федора Манайла надзвичайно важливою подією було проведення ретроспективної виставки «Старе і нове Закарпаття» 1961-1964 рр. в Ужгороді, Києві, Москві та Львові. Після цієї виставки Федір Манайло отримав право творити за внутрішнім покликанням. Не зразу, але починаючи з 1960-х рр. художник раз у раз звертається до стилістичних прийомів довоєнного періоду творчості. Знову на повну силу звучать яскраві барви манайлівської палітри у панорамних пейзажах початку 1960-х: «Цвіте долина» 1961 р., «Весна в Карпатах» 1961 р., «Вечоріє» 1961 р., «Дорога в горах» поч. 1960-х рр.

До першої половини 1960-х років відноситься і кримський пейзаж Федора Манайла. Серія, що складається з близько п'ятдесяти акварельних робіт, написаних у період лікування на кримських курортах. Працюючи у техніці акварелі, зрідка вводячи гуаш, митець користується знову яскравими кольорами, оперує сміливими стилістичними прийомами. Манера письма стала вільною, швидкою, рухливою, експресивною, повертаючи художника до принципів образотворчого письма раннього періоду, коли пріоритетними техніками були для нього темпера та акварель. Найбільш виразними, на наш погляд, акварельними пейзажами є «Вітерець» 1962 р., «Білий лебідь» 1962-1963 рр., «Морські камені» 1962 р., «Дорога на Симеїз» 1963 р.

У пейзажних творах Ф. Манайла другої половини 1960-х рр. відчувається більша творча свобода, з якою пише митець. З видимим задоволенням художник оперував довоєнною інтенсивністю кольору, засобами експресії, знову у пейзажі народжуються сміливі гіперболи, відроджується призабутий діалог природи та людини.

Цікавою є трансформація змісту та форми у двох однакових за темою пейзажів, написаних до і після виставки «Старе і нове Закарпаття»: «Вільшанське озеро» 1960 р. та «Вільшанське озеро» 1974 р. Обидва сюжети написані з одного ракурсу. Пейзаж 1960 р. має описовий характер: перед нами мальовниче озеро, обрамлене грядями по-осінньому різнокольорових гір. Чітко простежуються три плани живописного твору. На передньому плані частина пасовища, в куточку – хатинки невеличкого села. Середній план займають ближні гори та дзеркальна поверхня озера, в якій делікатно, мерехтливо відображуються схили гір та піністі легкі хмаринки. Відчуття простору дають нам далекі сині гірські масиви на задньому плані, що відносять погляд за безкрай. Цей пейзаж, безсумнівно, є одним з кращих взірців реалістичного пейзажу Федора Манайла початку 1960-х рр. Природа показана у

всій своїй величчю та красі. Людина, яка присутня у пейзажі своєю оселею, не заважає милуванню цієї красою. Її обійстя у кутку, збоку. Відносини між людиною і природою мирні, навіть нейтральні.

У пейзажі 1974 р. відразу приголомшує енергетика кольору. Ті ж осінні гори вже не мирно скочують свої схили до берегів озера, а різнобарвними, яскравими йоржистими горбами зазирають наввипередки у своє відображення в озерній гладі. Людські оселі розташовані на невеликому пагорбі прямо в центрі (!) нижнього краю полотна. Над ними, повторюючи форму пагорба, розлило свої кришталеві води озеро. Складається враження, що озеро саме для людей розгорнулось у всій своїй красі, а гірські ліси, залиті тими ж кольорами, що і дерева коло людських хат, демонструють одне одному свою солідарність. Помітно, що художник не ставив перед собою завдання змалювати реальний пейзаж чи зафіксувати факт кольорового буяння осінньої пори. Декоративна площинно-кольорова композиція твору ставить зовсім інші акценти. Головною темою стає діалог людини і природи, їх гармонійне співжиття, взаєморозуміння.

Для пейзажу останнього десятиліття характерна і надзвичайна кольорова насиченість, святкова декоративність. Як, наприклад, у пейзажі «Все квітне» 1970 р., «Гірський пейзаж» другої половини 1960-х рр., «Весняний день» 1970 р., «Кришталева зима» 1973 р., «Шаянські гори» 1974 р., «Зимівля овець» 1976 р. та «Осінній пейзаж» 1977 р. Або ж зовсім декоративні, що стилістикою нагадують ранні твори, пейзажі: «Над рікою» 1965 р., «Сніданок» 1967 р., чи пейзажні композиції, такі як «Промінь сонця» 1969 р.

Видається дивним таке позитивне бачення пейзажу. Особливо, якщо згадати, у який період писав художник ці твори. Так звана епоха застою була достатньо сірою у всіх сенсах. Люди, незважаючи на заклики партії, не мали особливого приводу для радісного піднесення. Федір Манайло добре бачив безрадні сторони життя, сірі кольори буденності, та все ж зображав барвисті схили гір, ошатні виноградники, квітучі сади яскравими оптимістичними кольорами, наче волаючи: таким повинно бути наше життя, у такому порядку, радості та красі. Змінійте себе, змінійте середовище, можливо, навіть, змінійте ту владу, що заважає гармонізувати простір так, як бездоганно вміли це робити наші пращури.

**Висновки та перспективи.** Федорові Манайлу, як багатьом художникам його покоління, протягом життя довелося творити у двох відмінних політико-культурних просторах. Перший належав до демократичної Європи, другий – до тоталітарного Радянського Союзу. Якщо демократичні засади європейського простору не перешкоджали творчим проявам, тоталітаризм – насильно обмежував творчість митців.

І все ж Федір Манайло вмів знаходити можливість творити, шукати нові художні засоби, освоювати нові стилі та методи, знаходити свій шлях у будь-яких умовах. Фундамент такої міцності був закладений у довоєнний період – час вільного творення, формування мистецького смаку, закладення світоглядних установок та філософії творчості. Манайло, володіючи таким фундаментальним бага-

жем, зумів не втратити себе у часи радянської диктатури, а в останні роки мистецької діяльності навіть повернутись та розвинути свої творчі напрацювання довоєнних років.

Пейзаж займає значну частину творчого доробку митця. Його генезу, розвиток та трансформації ми намагалися прослідкувати у даній розвідці. Це дало нам можливість зробити наступні висновки.

У ранній період своєї творчості, у 1930-х – сер. 1940-х рр. – Федір Манайло зумів сказати нове слово у трактуванні пейзажу. Подарував можливість осягнути природу та значимість карпатських гір у житті верховинців, зрозуміти сутність стосунків людини і природи.

Період з середини 1940-х до кінця 1950-х років, з моменту входження Закарпаття до складу УРСР, став часом жорсткого ідеологічного регулювання усіх сфер життя з боку держави. Пейзаж Манайла втратив стильові ознаки попереднього періоду творчості, став більш реалістичним, писався за методом соціалістичного реалізму.

З початку 1960-х рр., в часи «хрущовської відлиги», відзначається ріст громадської активності, пошук нових форм та засобів художньої виразності творів мистецтва. Федір Манайло отримав визнання після виставки «Старе і нове Закарпаття». Це дало йому право творити більш вільно. У пейзаж художник знову ввів експресію, метафору, відновив сакральний зв'язок людини і природи.

Творчість художника видається добре вивченою та знайомою широкому колу поціновувачів, але їй присвячено, як не дивно, не так багато досліджень, котрі аналізують доробок митця, враховуючи вимоги часу та новий погляд на історичні процеси української мистецтвознавчої науки доби Незалежності. Не відкидаючи цінності праць дорядянського дослідника А. Изворіна чи радянських мистецтвознавців Г. Островського та В. Павлова, які найбільш глибоко аналізували творчість Федора Манайла, ми все ж розуміємо причини недостатньої всебічності їх досліджень. Перш за все, через часову обмеженість для А. Изворіна та ідеологічну заангажованість радянських дослідників. Сучасних досліджень також не багато. Вони не охоплюють всіх аспектів творчої діяльності, не дають належної оцінки внеску Федора Манайла у розвиток українського образотворчого мистецтва. З огляду на це, дана розвідка стає спробою більш повно розкрити один із жанрів творчої діяльності художника, зробити більш глибокий аналіз, використовуючи нові методи дослідження із врахуванням історичних та культурних умов, в яких творив митець.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Федір Манайло. Життя і творчість. 1910–1978: Альбом. – Ужгород: Патент, 2010. – 198 с.
2. Художники родини Манайло: Альбом. – Будапешт, 2006. – 120 с.
3. Островський Г. Образотворче мистецтво Закарпаття / Г. Островський. – К.: Мистецтво, 1974. – 198 с.