

ЗАКАРПАТСЬКА ШКОЛА ЖИВОПИСУ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Постановка питання

Анотація: Стаття присвячена аналізу особливостей закарпатської школи живопису, її місця та ролі в українському мистецтві другої половини ХХ століття, що охоплює пізньорадянські десятиліття та період перебудови. Сформована у 1920–1930-х роках під впливом ранньомодерністських художніх течій та актуалізації образно-пластичного потенціалу народного мистецтва, яке виступало засобом національного самовизначення, залучена після приєднання Закарпаття до УРСР до радянської культури, закарпатська школа живопису зберегла свої головні мистецькі принципи, серед яких — зосередженість загалом на наскрізних темах рідної природи та традицій селянського життя, увага до колористичних та декоративних аспектів малярства. У середині 1950-х — 1960-х роках твори закарпатських митців, а неповторна природа та фольклор краю глибоко вплинули на загальноукраїнське мистецтво, прокреслили в ньому окрему тему, що розкривалася у різних видах образотворчості — живописі, графіці, кінематографі.

Ключові слова: закарпатська школа живопису, модернізм, традиції, радянське мистецтво.

Постановка проблеми. Історія українського мистецтва другої половини ХХ століття останнім часом привертає широку увагу, адже на неї припадають надзвичайно важливі загальнонаціональні події: об'єднання українських земель в єдиному територіально-адміністративному просторі в межах тодішньої УРСР (у 1939 році до радянської Східної України була приєднана Галичина, у 1944–1945 рр. — Закарпаття та Буковина, у 1954-му до складу України увійшов Крим), розпад Радянського Союзу та утвердження української державної незалежності. Кожний з регіонів відігравав свою роль у національно-культурному та мистецькому житті — то перебираючи на себе творчі ініціативи, то відступаючи на другий план. За кожним з українських регіонів — свої традиції, своє минуле, свій непростий та значною мірою і досі не осмислений досвід, свої ракурси бачення національних перспектив та культурно-художні стереотипи. Проблеми регіоналістики, усвідомлення вагомості локального історико-культурного та художнього досвіду окреслюють один з актуальних напрямків сучасних гуманітарних досліджень. Аналіз розвитку мистецтва України неможливий без урахування регіональних відмінностей, без співставлення різного досвіду, особливостей місцевого контексту.

Аналіз досліджень і публікацій. Закарпатська школа живопису, чи ширше — мистецтво Закарпаття — займає помітне та особливе місце в історії української образотворчості. І хоча за останні десятиліття його дослідження поповнилися ґрунтовними науковими розвідками, монографіями, альбомами, статтями про окремих митців (публікації І. Небесника [10], О. Петрової [13], О. Федорука [17], О. Сидора-Гібелінди, І. Павельчук, М. Приймича, О. Приходько, В. Фолтин, Н. Дегтярьової, М. Сирохмана, В. Манайло-Приходько, О. Гаврош [5] та ін.), тема викликає багато

запитань. Адже чим більше нових імен входить у наукових обіг, чим далі відкриваються архіви та оприлюднюються досі невідомі матеріали, тим нагальнішою стає потреба переосмислення цього фактичного матеріалу, необхідність інтерпретації його у конкретному історико-культурному контексті, та й самий цей контекст потребує ретельного вивчення і реконструкції.

Мета статті — проаналізувати особливості розвитку закарпатської школи живопису в контексті українського мистецтва другої половини ХХ століття, окреслити її еволюцію в умовах радянської та пострадянської культури, привернути увагу на особливості регіональних осередків українського мистецтва, їхнього місця та ролі у загальнонаціональному художньому розвитку.

Виклад основного матеріалу. Проблематика культурно-мистецької регіоналістики в останні роки утворила широкий напрямок у гуманітарних науках. Категорія ж «регіональності», як відзначають дослідники, у свою чергу «увібрала в себе дивовижне розмаїття смислів — від фіксації прагнення певної спільноти до забезпечення власної самодостатності до апології сепаратистських устремлінь, від констатації можливостей транскордонного співробітництва до боротьби за збереження традицій, звичаєвої культури тощо» [2, с. 12]. Належність окремих українських земель у минулому до різних державно-політичних утворень, відмінність культурних орієнтацій, міграційні та асиміляційні процеси зумовили таку дію регіонального фактору, яка дає підстави розглядати Україну як «світ регіонів» [6, с. 5], що спричинило, принаймні до середини ХХ століття, «несинхронність» та різноспрямованість її культурно-мистецького поступу, існування в ній і надалі окремих художніх центрів із своїми, своєрідними та відмінними один від одного образно-естетичними особливостями. Як вважають дослідники: «Науковий та суспільний інтерес до проблеми регіоналізації країни є складовою об'єктивних глобальних процесів, характерних для всіх пострадянських держав, які тривалий час перебували в максимально централізованій системі тоталітарного режиму» [8, с. 3]. Більш того, «регіон» є одним з найважливіших понять сучасних суспільних наук, де спершу визначальними виступали його «географічні інтерпретації — як опис навколишнього середовища... як аналог особливого світу з притаманними тільки йому менталітетом, способом мислення, світосприйняттям, традиціями...» [8, с. 14–15].

У мистецтві Закарпаття цей «географічний фактор» відіграв особливу роль: саме краса карпатського краю, збереження в ньому народних традицій, зафіксованих у різноманітних видах фольклору, стали одними із засадничих складових мистецтва. Суттєво вплинули на формування художньої школи і історичні умови, а саме тривалі зв'язки Закарпаття з Угорщиною, що призвело до «мадяризації» краю, самовизначення «Прикарпатської Русі» у складі Чехословаччини (1919–1939), де «достатньо спокійна ситуація в етнополітичній царині, з одного боку, сприяла розвитку національної самосвідомості закарпатських українців, з іншого — не дала стимулів для активізації національного радикалізму» [9, с. 85]. Більшість сучасних дослідників історії Закарпаття вважають, що міжвоєнний період (час формування закарпатської школи живопису) є одним із найважливіших для регіону, і саме в складі Чехословаччини закарпатські українці пройшли переломний етап у своєму соціально-економічному, національно-культурному й етнополітичному розвитку, заявивши світові про своє існування [3, 18]. Вхідження Закарпаття до складу УРСР, що відбулося у 1945 році, безперечно, призвело до суттєвих змін у всіх сферах життя та культури. Однак, як вважають окремі дослідники, «завдяки особливостям, що сформувалися упродовж століть перебування західноукраїнських земель в інакшому цивілізаційному просторі — слушно говорити не так про набуття ними нових, “радянських”, рис, як про збереження старих, сталих... що відрізняли західні терени УРСР попри всі уніфікаційні намагання влади» [9, с. 93].

Особливої уваги заслуговує ця теза стосовно мистецтва. Адже традиції та витоки закарпатської художньої школи кардинально відрізнялися від особливостей розвитку українського мистецтва, зокрема в його центральних та східних регіонах.

А тому, якщо в радянській Україні вже з початку 1920-х років мистецтво знаходилося в центрі ідеологічних дискусій, які завершилися у 1930-х утвердженням соціалістичного реалізму, що базувався на використанні образотворчості як засобу політичної пропаганди, супроводжувався запереченням попереднього національного досвіду, відокремленістю від світових художніх надбань та жорсткою ідеологічною селекцією напрямків, творів, імен та явищ, то Закарпаття саме у міжвоєнні десятиліття переживало етап формування своєї художньої школи, залучення до ідей європейського модернізму.

Покажемо є вже самий феномен закарпатського мистецтва: виникнення самобутньої школи живопису поза значними культурними центрами, поза художніми академіями силою енергії митців-ентузіастів, чия діяльність перетворила провінційний Ужгород на важливий для вітчизняного мистецтва художній центр. Славетні засновники школи закарпатського живопису — А. Ерделі, Й. Бокшай, Е. Грабовський, а пізніше А. Коцка, Ф. Манайло та ін. мали за плечима досвід навчання в художніх академіях Будапешту, Мюнхену, Риму, Парижу, Праги, мали можливість познайомитися з кращими музеями світу. Вартий уваги і той факт, що у своїх творчих орієнтирах фундатори закарпатської школи досить вибірково сприйняли європейський досвід, зокрема творчість угорських художників, які працювали в краї, серед них — майстра соціально-реалістичного спрямування М. Мункачі (1844–1900) та кола митців так званої надьбанської школи початку ХХ століття, загалом спрямованих на жанровий живопис. Серед різноманіття художніх напрямків, якими так багата була перша третина ХХ століття — час їх навчання та становлення, закарпатські митці обирали те, що було близьке їхній естетичній свідомості та світовідчуттю. Показово, що не тільки суто реалістичні, а й радикальні напрямки тодішнього мистецтва не позначилися на їхній творчості. Увагу закарпатців привернули перш за все пластичні ідеї постімпресіонізму, фовістичної та експресіоністичної традиції, з їхньою неідеологічністю, увагою до предметного світу та трансформацією його природних форм, площинною декоративністю та колористичним напруженням, естетизацією самої кольорової маси, образною відкритістю. Умовність зображення та його трансформація на полотні, взаємодія всіх елементів картини, формотворча роль кольору — ці мистецькі закономірності ставали засадничими для закарпатської школи живопису, наповнюючись тут реальними враженнями. Однак формування самостійного мистецького середовища набувало тут не лише культурного, а й суспільного змісту. Як наголошував багаторічний дослідник закарпатського мистецтва Г. Островський, «це була не просто група художників, а саме школа живопису, самостійна і яскрава, зі своїми традиціями, що склалися, з наслідуванням перших поколінь, зі своєю організацією («Товариством діячів образотворчого мистецтва Підкарпатської Русі»), своїм, правда, не державним, а приватним навчальним закладом («Публічна школа малювання» А. Ерделі та Й. Бокшай), і, що найсуттєвіше, зі своїми характерними особливостями» [11, с. 21]. Цю своєрідність та відмінність закарпатського живопису відзначали вже тодішні критики, підмічаючи в ньому зокрема «незаперечні слов'янські прикмети», а саме такі риси, як «ніжна, безмежна смиренність, зворушлива побожність, трепет перед святістю природи і народу...», прагнення «дати більше барв, ніж рисунок, і бути більш чутливо-романтичним, ніж логічно-конструктивним...» [7, с. 20].

В той же час варто підкреслити, що наприкінці 1920-х та у 1930-ті роки, коли закарпатський живопис переживав чи не найяскравіший період свого розвитку, об-

рані ним художні напрямки вже не були «актуальними», європейське мистецтво наповнювалося іншими ідеями та образами. Проте саме цей досвід виявився надзвичайно важливим для закарпатців, що інтерпретували його в річищі своїх регіональних особливостей. Парадокс закарпатської школи живопису полягав у тому, що модерністські формально-пластичні засади використовувалися тут до цілком традиційних, народницьких сюжетів — пейзажів Карпат та зображення селян та їхнього побуту. Важливою складовою художніх зацікавлень ставало і народне мистецтво, з його яскравим різноманіттям, виразною декоративністю та орнаментальною умовністю, звернення ж до нього — його сюжетів та стилістичних особливостей — виступало тут засобом національного самовизначення. Так в образно-естетичних засадах школи поєдналися майже контрверсійні імпульси: регіонального, національного самоствердження через широкий простір народної культури та модерністичних художніх ідей, що були адаптовані крізь ці образні пріоритети.

Приєднання до УРСР припало на чи не найжорсткіший для радянської культури етап тоталітарної доби — кінець сталінської епохи, який увійшов в історію як «ганебне десятиліття». Ідеологічні кампанії кінця 1940-х — початку 1950-х по боротьбі з космополітизмом, «впливами Заходу», «буржуазним націоналізмом», «формалізмом» тощо трагічно позначилися на вітчизняному мистецтві, «викреслюючи» з нього історичні епохи, явища, напрямки, ламаючи життєві та творчі долі художників. Для закарпатських митців цей період став часом пристосування до соціалістичних вимог, де модерністські цінності та засади творчості трактувалися як ворожі, чужі радянському живопису. Показово, що зразу ж після возз'єднання закарпатське мистецтво викликало широкий інтерес як на українській, так і на всесоюзній художній сцені. Твори закарпатців починають експонуватися на різних виставках у Києві, Москві, Львові, а Ужгород, Мукачево, Закарпаття стають місцем справжнього паломництва східноукраїнських художників, що відкривали тут для себе «іншу Україну» — з її чудовими гірськими пейзажами, пам'ятниками історії та архітектури. Однак захоплення краєм та його мистецтвом супроводжувалося програмним «перевихованням» ужгородських митців. Вже у 1947 році в Ужгороді експонувалася «Виставка творів українських художників» зі східних областей України, що мала продемонструвати досягнення радянського мистецтва та спрямувати місцевих майстрів у потрібному напрямку. На пленумі СХ України у 1950 році художник С. Отрощенко, зокрема, констатував, що більшість ужгородців «вже зрозуміли та з допомогою наших провідних художників ще зрозуміють, що колір без живої форми, поза ідеєю та змістом схожий на шкаралупу яйця. Що це абстракція, що цього занадто мало, і що коли колір відсторонений від живої форми, він є умовним, декоративним. Нюанси з'являються лише тоді, коли є прагнення зобразити живу гілку або людське обличчя, кожного разу особливе, неповторне. Але мені здається, що у них є те, чого нам не вистачає частково... Нам потрібно зберегти їхнє прагнення до ясного, радісного кольору... Можна учитися їхньому оптимізму у кольорі» [16, с. 169]. А у 1951-му Т. Яблонська, яка вже тоді почала писати пейзажі Закарпаття, закликала: «У Західні області мають надсилати першокласних реалістичних художників, які на основі радянської культури донесли б до мас своє реалістичне мистецтво і повели б за собою колектив художників» [15, с. 106]. І справді, ужгородські художники були зразу ж залучені до офіційних мистецьких заходів: серед членів оргкомітету по підготовці Декади українського мистецтва та літератури у Москві у 1951 році — Й. Бокшай, який вже у 1951 році отримує звання заслуженого художника України, на виставках у Москві експонувалися твори А. Борецького, Г. Глюка, Е. Грабовського... Однак порівнюючи картини ужгородських живописців середини 1940–1950-х з їхньою попередньою, дорадянською творчістю, можна побачити, що очевидно стає і певна розгубленість, і звуженість

засобів виразності, і бажання «вписатися» у незвичні для них ідейно-естетичні виміри. Варто навести зокрема фрагменти зі статті Й. Бокшая у всесоюзному журналі «Искусство», де майстер намагається демонструвати лояльність до чужих йому традицій та мистецьких цінностей: «Кривляння формалістів завжди відлякувало мене як щось потворне... Яким же нікчемним і ганебним виглядало воно порівняно з мистецтвом російських передвижників. Коли я познайомився з їх творчим подвигом, — радощі моєї не було межі», і далі: «Нам, художникам соціалістичного реалізму, нічого боїтися повторення» [1].

Однак попри ідеологічний тиск та активне впровадження в художню практику ілюстративно-сюжетних творів, закарпатцям загалом вдалося уникнути поширеної в радянському мистецтві «тематичної картини», зосереджуючись на традиційних для них мотивах — природи та фольклору. Та й повністю «забути» попередній досвід було неможливо. «Пригасивши» на певний час яскравість своїх кольорів, вдаючись до більш ілюзорно-реалістичного зображення, закарпатські художники зберегли головні риси своєї живописної школи: напружений колоризм, поєднання в просторі полотна предметно-реалістичних та умовно-декоративних складових, інтерес до пластичних узагальнень, які знову на іншому рівні повернулися у їхні роботи у 1960-ті.

З середини 1950-х, з початком «відлиги» в СРСР, яка на новому етапі суспільного поступу активізувала в Україні ідеї національного відродження, українські митці звертаються до фольклору, шукаючи в ньому не тільки інших виражальних засобів, а перш за все — національних засад світобачення. Тепер ситуація у мистецтві кардинально змінюється: з об'єкту критики закарпатське малярство перетворюється на джерело оновлення, а декоративність, яка ще недавно виступала ознакою «формалізму», стає однією з прикметних якостей живопису. Народне мистецтво Закарпаття викликає натхнення у найрізноманітніших художників: зокрема у Т. Яблонської, творчість якої тепер, на межі кінця 1950-х — початку 1960-х відверто демонструє захоплення ужгородською школою та Карпатами, що відкрили новий етап у її живописі; карпатські мотиви присутні у графіці Г. Якутовича, а поряд з ними — і художників Клубу творчої молоді у Києві, зокрема В. Кушніра та ін. З 1960-х років «закарпатська тема» прокреслює українське мистецтво, синтезуючі різні складові національної проблематики, що віддзеркалилася зокрема у етапних для вітчизняної художньої культури фільмах «Тіні забутих предків» (1965) С. Параджанова, «Камінний хрест» (1968) Л. Осики, «Білий птах з чорною відзнакою» Ю. Ільєнка (1971) та ін. Проте вдумливих живописців закарпатська школа повертала і творчістю її видатних фундаторів, з їхнім яскравим насиченим, сповненим декоративної експресії малярством.

Важливою подією у художньому житті України стала «Виставка творів закарпатських художників» у Києві у 1956 році. Вона справила величезне враження, відкриваючи інші, «проевропейські» засади живописного бачення. Тим більше, що на виставці експонувалися роботи не тільки корифеїв закарпатської школи — А. Ерделі, Й. Бокшая, А. Борецького, Ф. Манайла, Е. Грабовського, А. Кашшя, Е. Контратовича, А. Коцки, їхніх учнів О. Бурліна, В. Габди, І. Гарані, Г. Глюка, І. Шутева та ін., а й молодих митців П. Бедзира та Е. Кремницької, з іменами яких будуть пов'язані нові важливі тенденції в закарпатському та українському мистецтві в цілому. Для Києва, який після десятиліть жорсткого ідеологічного диктату, відгородженості від широкого культурного світу болюче прагнув «повернутися у мистецтво», ця експозиція виступала певним проривом, відкривала інші можливості живописного бачення.

Показово, що завдяки тематиці творів закарпатських художників (пейзаж та сцени з життя селян), яка цілком відповідала офіційним радянським вимогам,

тодішня критика інтерпретувала їх крізь призму фольклору та «розвитку народних традицій», що стосувалося лише їхньої зовнішньої, сюжетної сторони. По суті ж, офіційне радянське мистецтво кінця 1950-х — початку 1960-х років через них адаптувало ранньомодерністський досвід у його закарпатській версії. Залучення живопису закарпатських митців до радянського мистецтва дає підстави переглянути ті шляхи оновлення офіційної соцреалістичної доктрини, криза якої позначилася в нашій країні з відлиги. А саме — не тільки через появу андеграунду, різних версій неофіційного мистецтва, що так чи інакше протистояли соцреалізму, а й через нові «ліберальні зони» офіційної художньої культури, до яких увійшло і мистецтво приєднаних західних земель, зокрема Закарпаття.

Проте у розвитку самої закарпатської школи живопису вимоги радянського мистецтва мали стагнаційні наслідки. З одного боку, безперечно позитивним стало відкриття в Ужгороді у 1946 році художньо-промислового училища з відділеннями живопису та скульптури, що виховав кілька поколінь відомих українських художників. Однак якщо у передвоєнні роки закарпатська школа поступово розширювала свої образно-пластичні обрії, урізноманітнюючи не тільки засоби виразності, а й теми своїх творів, де крім пейзажів, портретів, натюрмортів, фольклорних свят починали звучати і драматичні соціальні мотиви, зокрема у картинах Ф. Манайла, Е. Контратовича та ін., то у радянські часи ситуація змінилася. Вимушено пристосовуючись до соцреалістичного канону, в той же час прагнучи зберегти свою регіональну своєрідність, мистецтво Закарпаття не тільки звучувало та консервувало свої надбання, а й все далі відходило від реального життя, вибудовуючи у своїх творах певний «паралельний світ» із народними святами, яскравими краєвидами, прекрасними селянськими образами та ідеалізованими сценами з архаїчного народного побуту. Одночасно поступово зводились нанівець і ті європейські модерністські засади, на яких формувався закарпатський живопис. На перший план виходила його інша, фольклорна складова, що загалом все більше обмежувала спрямування мистецтва декоративними рисами. Показові в цьому плані полотна В. Микити 1960-х років, що стали програмними для творчості художника, зокрема, «Дідо-казкар» (1961) та «Ягнятко» (1969), де традиційна для Ужгорода живописність у зображенні архаїзованих мотивів поступається місцем площинно-стилізованому малярству та картині-панно, поширеним тоді у радянському мистецтві. У творчості ж більшості закарпатських митців відтворювалися одні й ті ж самі мотиви та засоби виразності. Невипадково вже в середині 1970-х Г. Островський писав: «Один пейзаж з'являється за іншим, і навіть коли кращі з них написані на рівні попередніх, то це ще не означає руху вперед. ...Якось послаблюється напруження творчого шукання, і в монолітній загаті відкриваються тріщини, в які проникають поки що не дуже помітні струмки салонності, інертності думки й почуття. Краса, знайдена у постійному спостереженні, вивченні й емоційному переживанні природи, обертається на красивість, сміливість і впевненість пензля — на браваду широкого мазка, «бокшаївська» лінія закарпатського пейзажу — на догматичне повторення пройденого. В закарпатському живописі складається така ситуація, коли численні пейзажі, кожен з яких зокрема виконаний у цілком прийнятному рівні професійної майстерності, у своїй масі створюють потік, який поглинає яскраві творчі індивідуальності» [12, с. 153–154].

Нові тенденції у закарпатському мистецтві були пов'язані із творчістю окремих художників покоління 1960-х років. Випускники Ужгородського училища П. Бездир, Е. Кремницька, П. Семан заявили про себе в роки «відлиги», їхні твори експонувалися на виставках у 1960-х та на початку 1970-х років, їхні імена можна було знайти у тодішніх критичних оглядах та альбомах про мистецтво Закарпаття. Та поступово роботи цих художників зникають із загальноукраїнської мистецької

сцени, все рідше та складніше потрапляють вони і на регіональні виставки, переходячи поступово до стану «неофіційності». Показово, між тим, що у їхніх творах не було ані соціальної критики, ані художньої радикальності. Нівелюючому тиску радянської мистецької доктрини та консервативності тодішньої закарпатської школи вони протиставляли перш за все свою творчу індивідуальність, право на особисте висловлювання та сприйняття, опертя на інше коло традицій. Мотиви ж їхніх творів по суті залишалися традиційними для закарпатської школи, однак вносили в них новий ракурс, іншу, більш складну та неоднозначну образність. Зокрема роботи П. Бедзира зображували звичні карпатські ліси, проти не як епічно-декоративні ландшафти, а крізь вимальювання окремих дерев, чия внутрішня напруга, стримана динаміка відкривали інші візії природи. У творчості Е. Кремницької звична для Закарпаття декоративність поєднувалася з більш різноманітною трансформацією форм. А своєрідність картин Ф. Семана складалась з гострого поєднання драматичного світовідчуття, іронії, гротесковості, інтересу до постекспресіоністичних та сюрреалістичних тенденцій. Показово, що у творах цих авторів відбивалися ті формально-пластичні спрямування, які простежувалися у малярстві цілком «офіційного» на той час мистецтва соціалістичних Угорщини, Румунії, Словаччини, республік радянської Прибалтики. Проте в консервативному українському контексті, в умовах провінційного Ужгорода вони поставали як новаційні.

На початку 1980-х років закарпатське мистецтво поповнилося новими іменами — Н. Пономаренко, В. Базана, З. Мички, Й. Чернія. Однак і тут індивідуальні пошуки художників, що загалом не виходили за межі традицій модернізму початку ХХ століття, наштовхувалися на консервативність художнього середовища, де їхня більш виразна емоційність та образна метафоричність сприймалася як «руйнація традицій». Показово, що твори молодих митців знаходили підтримку та розуміння у московських критиків, у себе ж вдома були оточені атмосферою глухого відчуження, що спричинило творчу кризу та особисті драми художників [4].

Як і у всій країні, важливі зміни розпочалися в Ужгороді у роки перебудови. На художню сцену вийшло нове покоління, якому вже затісно було у межах традиційних ландшафтів закарпатської школи, все менше надихали їх і фольклорні мотиви як застигла царина світоглядних цінностей. Показово в цьому плані стала виставка молодих ужгородських художників «Сховище» (1993; Т. Табака, В. Біба, П. Пензель, П. Ковач, О. Саллер), що засвідчила не тільки звернення до нових для України видів мистецтва — об'єкту, інсталяції, а й до нефігуративного малярства, де традиційна для Закарпаття живописність набувала нових вимірів. Новою рисою ставала і соціально-критична спрямованість молодого мистецтва, що усвідомлювало себе частиною сучасного життя країни з її проблемами, кризами та викликами. Виставка розмістилася у підвалі пункту цивільної оборони, вже самим місцем експонування актуалізуючи одну з головних на той час проблем художнього життя: незалученість нового мистецтва до простору загальноприйнятих у суспільстві цінностей, необхідність захищати свою творчу незалежність [14]. З 1990-х років в мистецтво Закарпаття входять концептуальні творчі практики (перформанси, мистецькі об'єкти, акції та ін.), однак живопис у його традиційних вимірах продовжує визначати головну сферу творчих зацікавлень художників.

Висновки. В історії української образотворчості другої половини ХХ століття мистецтву Закарпаття належить одна з яскравих, значних та впливових сторінок. Проблематика його розвитку, з одного боку, безперечно мала свої регіональні особливості, пов'язані із часом та своєрідністю формування регіональної художньої школи, з іншого — відбивала протиріччя загальноукраїнського культурно-мистецького поступу, де ідеологічний тиск поєднувався із звуженістю провінційного художнього життя. Реконструкція творчого шляху провідних майстрів, мистець-

ких процесів в регіоні дає можливість для їх всебічного висвітлення, відкриває перспективи для іншого, більш складного бачення українського мистецького розвитку в цілому.

Література

1. Бокшай И. Мысли художника // Искусство. 1958. № 6. С. 6–7.
2. Верменич Я. В. Исторична регіоналістика: Навч. посіб. / відп. ред. В. А. Смолій. Київ: Інститут історії України НАН України, 2014. 412 с.
3. Віднянський С. Закарпаття у складі Чехо-Словацької республіки: переломний етап у національно-культурному й етнополітичному розвитку русинів-українців // Культура українських Карпат. Ужгород, 1994. С. 130–140.
4. Гаврош О. Кінець епохи радянського живопису: як це було на Закарпатті // Екзиль. 2015. № 4. с. 48–52.
5. Гаврош О. Особливості включення закарпатського мистецтва у радянський контекст (1945–1954) // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів; Ужгород: Гражда, 2008. Спецвип. VI: Ердишівські читання. С. 138–147.
6. Горизонтов Л. Е. Украина в зеркале регионалистики // Регионы и границы Украины в исторической ретроспективе. Москва, Институт славяноведения РАН, 2005. 304 с.
7. Ерделі А. IMEN: Літературні твори, щоденники, думки. Ужгород: Вид-во О. Гаркуші, 2012. 440 с.
8. Етнополітичні процеси в Україні: регіональні особливості. Київ: Інститут політ. і етнонаціональних досліджень ім. І. Кураса НАН України. 2011. 396 с.
9. Нагорна Л. П. Регіональна ідентичність: український контекст. Київ: ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАНУ, 2008. 240 с.
10. Небесник І. І. Закарпатський Гуру — Павло Бедзір // Образотворче мистецтво. 2006. № 3. С. 113–115.
11. Островский Г. Художники Закарпатья // Искусство. 1966. № 5. С. 21–25.
12. Островський Г. Образотворче мистецтво Закарпаття. Київ: Мистецтво, 1975. 200 с.
13. Петрова О. Живопис як авто-біографія // Образотворче мистецтво. 2006. № 1. С. 35–41.
14. Склярєнко Г. Вихід через «Сховище» // Культура і життя. 1993. 19 черв.
15. Стенограма ІХ пленума Союзу советских художников Украины 27–29 сентября 1951 г. // ЦДАМЛМ України. Ф. 581. Оп. 1. Спр. 213. 163 арк.
16. Стенограма VII пленума Союза советских художников Украины 26–28 мая 1950 г. // ЦДАМЛМ України. Ф. 581. Оп. 1, за описом 53. 300 арк.
17. Федорук О. Художники закарпатської малярської школи // Мистецькі обрії '99. Альманах: Наук.-теоретичні пр. та публіцистика. Київ, 2000. Вип. 2. С. 48–63.
18. Худанич В. І. Міжвоєнний період в історії Закарпаття // Українські Карпати. Ужгород, 1993. С. 538–545.

References

1. Bokshay I. Myisli hudozhnika [Bokshay I. Reflections of the artist] // Iskusstvo [Art]. 1958. No. 6. S. 6–7.
2. Vermenych Ya. V. Istorychna rehionalistyka: Navch. posib. [Vermenych Ya. Historical regional studies: A studybook] / vidp. red. V. A. Smolii. Kyiv: Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy, 2014. 412 s.
3. Vidnianskyi S. Zakarpattia u skladi Chekho-Slovatskoi respubliky: perelomnyi etap u natsionalno-kulturnomu y etnopolitychnomu rozvytku rusyniv-ukraintsiv [Vidnianskyi S. Zakarpattia within the Czechoslovak Republic: the turning point in the national, cultural, athnical and political development of Rusyn Ukrainian] // Kultura ukrainskykh Karpat [Culture of the Ukrainian Carpathians]. Uzhhorod, 1994. S. 130–140.
4. Havrosh O. Kinets epokhy radianskoho zhyvopysu: yak tse bulo na Zakarpatti [Havrosh O. The end of the Soviet fine art era: How it happened in Zakarpattia] // Ekzil [Exile]. 2015. No.4. s. 48–52.

5. Havrosh O. Osoblyvosti vkluchennia zakarpatskoho mystetstva u radianskyi kontekst (1945–1954) [Havrosh O. Features of including the art of Zakarpattia in the Soviet context (1945–1954)] // Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv [Herald of the Lviv National Academy of Arts]. Lviv; Uzhhorod: Hrazhda, 2008. Spetsvyp. VI: Erdylivski chytannia. S. 138–147.

6. Gorizontov L. E. Ukraina v zerkale regionalistiki [Gorizontov L. Ukraine from the regional studies point of view] // Regionyi i granitsyi Ukrainyi v istoricheskoy retrospektive [Regions and borders of Ukraine in the historical retrospective]. Moskva, Institut slavyanovedeniya RAN, 2005. 304 s.

7. Erdeli A. IMEN: Literaturni tvory, shchodennyky, dumky [Erdeli A. IMEN: Literary works, diaries, reflections]. Uzhhorod: Vyd-vo O. Harkushi, 2012. 440 s.

8. Etnopolitychni protsesy v Ukraini: rehionalni osoblyvosti [Ethnical and political processes in Ukraine: Regional features]. Kyiv: Instytut polit. i etnonatsionalnykh doslidzhen im. I. Kurasa NAN Ukrainy, 2011. 396 s.

9. Nahorna L. P. Rehionalna identychnist: ukrainskyi kontekst [Nahorna L. Regional identity: Ukrainian context]. Kyiv: IPIEND im. I. F. Kurasa NANU, 2008. 240 s.

10. Nebesnyk I. I. Zakarpatskyi Huru — Pavlo Bedzir [Nebesnyk I. Pavlo Bedzir: A Zakarpattia guru] // Obrazotvorche mystetstvo [Fine art]. 2006. No. 3. S. 113–115.

11. Ostrovskyi H. Khudozhnyky Zakarpattia [Ostrovskyi H. Artists of Zakarpattia] // Yskusstvo [Art]. 1966. No. 5. S. 21–25.

12. Ostrovskyi H. Obrazotvorche mystetstvo Zakarpattia [Ostrovskyi H. Fine art of Zakarpattia region]. Kyiv: Mystetstvo, 1975. 200 s.

13. Petrova O. Zhyvopys yak avto-biohrafiiia [Petrova O. Fine art as an autobiography] // Obrazotvorche mystetstvo [Fine art]. 2006. No. 1. S. 35–41.

14. Skliarenko H. Vykhid cherez «Skhovyshche» [Skliarenko H. An exit through the «Shelter»] // Kultura i zhyttia [Culture and life]. 1993. 19 cherv.

15. Stenogramma IX plenuma Soyuzu covetskih hudozhnikov Ukrainyi 27–29 sentyabrya 1951 g. [Verbatim transcripts of the 9th plenary session of the Union of artists of Ukraine, September 27–29th, 1951] // TsDAMLM UkraYini. F. 581. Op. 1. Spr. 213. 163 ark.

16. Stenogramma VII plenuma Soyuzu sovetskih hudozhnikov Ukrainyi 26–28 maya 1950 g. [Verbatim transcripts of the 7th plenary session of the Union of artists of Ukraine, September 26–28th, 1950] // TsDAMLM UkraYini. F. 581. Op. 1, za opisom 53. 300 ark.

17. Fedoruk O. Khudozhnyky zakarpatskoi maliarskoi shkoly [Fedoruk O. Artists of the Zakarpattia fine art school] // Mystetski obrii'99. Almanakh: Nauk.-teoretychni pr. ta publitsystyka [Artistic horizons'99: An almanac]. Kyiv, 2000. Vyp. 2. S. 48–63.

18. Khudanych V. I. Mizhvoiennyi period v istorii Zakarpattia [Khudanych V. Interwar period in the history of Zakarpattia region] // Ukrainski Karpaty [Ukrainian Carpathians]. Uzhhorod, 1993. S. 538–545.

Галина Яковлевна Складенко

Закарпатская школа живописи в контексте украинского искусства второй половины XX века

Статья посвящена анализу особенностей закарпатской школы живописи, ее места и роли в украинском искусстве второй половины XX века, охватывающей позднесоветские десятилетия и период перестройки. Сформировавшаяся в 1920–1930-х годах под влиянием ранне-модернистских художественных течений и актуализации образно-пластического потенциала народного искусства, выступавшего способом национального самоутверждения, ставшая после присоединения Закарпатя к УССР частью советской культуры, закарпатская школа живописи сохранила свои главные художественные принципы, среди которых — сосредоточенность в целом на постоянных темах родной природы и традиций сельской жизни, внимание к колористическим и декоративным аспектам живописи. В середине 1950-х — 1960-х годах произведения закарпатских художников, а также неповторимая природа и фольклор

края глубоко повлияли на общеукраинское искусство, обозначили в нем отдельную тему, которая нашла воплощение в разных видах искусства — живописи, графике, кинематографе.

Ключевые слова: закарпатская школа живописи, модернизм, традиции, советское искусство.

Galyna Sklyarenko

Transcarpathian school of painting in the context of Ukrainian art of the second half of the twentieth century

The article is focused on the analysis of the features of Transcarpathian school of painting and on its place and role within Ukrainian art of the second half of the 20th century, covering the late Soviet decades and the period of Perestroika. Formed in the 1920s-1930s under the influence of major tendencies of early modernism and through realization of figurative and plastic potential of the folk-art, that has served as a method of national self-affirmation, the Transcarpathian school of painting became after the inclusion of Transcarpathia to Soviet Ukraine a part of soviet culture as a whole. Nevertheless, the Transcarpathian school of painting has preserved its main artistic principles, among which were concentration on the permanent themes of native nature and of general rural life traditions, while maintaining its attention to the colour and to the decorative aspects of painting. In the mid-1950s — 1960s, the works of the Transcarpathian artists that reflected a unique local landscape and folklore had a strong effect on the Ukrainian art overall. These works brought out a new and distinct subject which was embodied through different forms of art — painting, graphic arts and cinema. Painting of Transcarpathian school was perceived then by the Ukrainian artists as continuation of traditions of European modernism forbidden in the USSR in 1930 — the first half is 1950. However influence of socialistic realism already in 1970-1980th resulted in deceleration of creative development. New tendencies were designated in the art of together Transcarpathia with perestroika.

Keywords: Transcarpathian school of painting, modernism, traditions, soviet art.