

Євген Недзельський*, 1942-1943
Михайло Сирохман, переклад, 2016



СУЧАСНІ РУСЬКІ ХУДОЖНИКИ

* Недзельський Євген Леопольдович (псевдоніми: Юрій Вир, І. Говерла, В. Турій, А. Изворин, криптонім Е. Н.) (16.11. 1894, с. Іванівці, Харківська область – 1961, Прага, Чеська республіка), літературознавець, історик церкви, фольклорист, перекладач, журналіст, поет. Навчався в Санкт-Петербурзькому політехнічному інституті, Інституті цивільних інженерів, у 1914 перевівся на історико-філологічний факультет Московського університету. Учасник Білого руху під час громадянської війни (1919-1920). Після поразки емігрував з Росії, з 1922 мешкав у Празі, закінчив філософський факультет Карлового університету (1926). З 1927 жив і працював на Підкарпатській Русі, в Ужгороді. Був бібліотекарем «Общества ім. О. Духновича», співробітником редакцій русофільських ужгородських газет («Карпатській світ», «Карпаторусській голос», «Русская правда», «Русское слово»), редактором газети «Русській народний голос» (1935-1938). На Підкарпатській Русі залишався і в 1939-1944, коли вона була окупована Угорщиною. Після війни, остерігаючись арешту агентами НКВД, виїхав у Прагу. Пізніше займався перекладами творів чеських поетів і прозаїків російською мовою. З 1957 р. жив і працював у Пряшеві.

Недзельський – автор поважних досліджень з історії культури Закарпаття («Очерк карпаторусской литературы», 1932; «Угро-русській театр», 1941; «Сучасні руські художники», 1942-1943), фольклору («Похорони и причитання в Подкарпатью. З уст народу», 1955), підготував збірку молодих закарпатських поетів «Накануне» (1941) та «Літературний альманах» (1943). Написав ґрунтовну біографію Івана Сільвая (1957). Рукописи Недзельського знаходяться в архіві видавництва Московської патріархії.

Пропоновану працю перекладено українською мовою за публікацією в часописі «Зоря-Најnal» за 1942-43 рр. – Ч. II-III. – С.

Ще не так давно подібна тема могла б викликати сумнів. Чи є такі люди, які б заслуговували називатися «сучасними руськими художниками»? А якщо є сучасні руські художники, то, очевидно, були тут художники й раніше. Звідси випливає, що в цьому краї, який звикли вважати «забитим», глухою провінцією, було якесь своєрідне мистецтво? Але як могло статися, що про нього ніхто не писав, а отже – ніхто його не зауважував і не бачив?

Відповіді на ці питання слід шукати далеко за межами Підкарпаття. До епохи романтизму європейські народи взагалі не помічали присутності в їх житті багатючих скарбів народної словесності. А між тим, вона впродовж століть розвивалася і процвітала в народі, та ніхто того не помічав. Потрібна була поява особливого суспільного напрямку, щоб багатство і своєрідність своєї художньої творчості народ зміг побачити, почути й оцінити. І недавнє небуття перетворилося не лише на буття, а й, як звичайно висловлюються, – на невичерпну скарбницю творчого народного духу.

Те саме відбулося і на Підкарпатті. Правда, допитливе око науки проникло сюди на півстоліття, а в дечому на сто літ пізніше, ніж в інших народів і народностей Європи, однак, хоч із відставанням, воно виконало свою роботу так, як і в інших європейських областях. Можна сказати, що на наших очах поява науково-дослідницького напрямку на Підкарпатті або стосовно нього, встановила у русинів присутність своєї літератури, своєї багатї пісенної традиції, свого багатючого циклу повір'їв і забобонів, свого театру і т. д.

Царина образотворчого мистецтва Підкарпаття на теперішній час має вже в деяких галузях не лиш достатню, а й багату літературу і, якщо ми досі не визнаємо її цілісною і самоцінною, якщо не наважуємося назвати її мікрокосмом і як таку, аналізувати її, то причиною є те, що до цього часу не було спроби систематично зібрати все, що було досліджено й описано працьовитими дослідниками життя в десятках видань, які з'являються час від часу і призначені найчастіше для задоволення щоденних інтересів, а не для наукових цілей.

У житті образотворчого мистецтва Підкарпаття можна розрізнити три лінії (напрями) розвитку, які, то йдуть паралельно, то існують самотійно, то мають певний вплив одна на одну. Ці три лінії, як форми одного мистецтва, пов'язані з тими руслами життя, в яких мистецтво муіло розвиватися. В першу чергу це побут, потім – церква і нарешті – культура, як світський елемент.

Звичайно думають, що мистецтво, пов'язане з народним побутом, є вічним, таким що народжується разом з народом і супроводжує його через ціле життя, аж до його вичерпання. Церковне мистецтво пов'язує з

початком християнства серед народу, воно приноситься ззовні, його форми мають характер відбитку епох, хоча ці форми в поєднанні з народним духом, або звичним для народного мистецтва матеріалом, можуть дати свої особливі варіанти. Нарешті, світське мистецтво, як продукт культури, а значною мірою і як продукт зародження класу інтелігенції, пов'язується з пізнішим часом, особливо на Підкарпатті його треба відносити лише до XIX століття. Ця загальна схема не суперечить і тому, що ми помічаємо на Підкарпатті серед руського народу, однак, оскільки, в цій короткій статті нашою метою є розібрати лише світське малярське мистецтво русинів і до того ж, сучасне мистецтво, то порядок опису потрібно буде трохи змінити. Справа в тому, що поняття сучасного руського малярства має не лише своє означення в часі, але також витворює цілу епоху нового ставлення до минулої художньої творчості в цілому її об'ємі. Її зародження починається в той час, коли науковий інтерес до минувшини відкрив все те, що раніше жило, але не бралось до уваги, або не помічалось: скарбницю народної творчості. Це сучасне мистецтво все своє рідне – свою тему, сюжет, фактуру, рух і дух втиснуло до форм світового мистецтва. В тому порядку, як це відбувалося, ми й будемо коротко торкатися тих окремих ділянок руського мистецтва, котрі можуть бути самі по собі предметом спеціальних досліджень. Щоб полегшити ці дослідження, ми будемо подавати також літературу, що постала головним чином за останні двадцять років і як цілість не була зауважена до цього часу.

Щодо самої літератури, то вона дуже нерівноцінна. Якщо про питання народного і церковного мистецтва писали в більшості випадків спеціалісти своєї справи, або люди достатньо для цього підготовлені, то про сучасних художників стало звичаєм писати кожному газетному репортеру, який скоріше відмовиться написати критику на виставку псів і кроликів, бо це не його спеціальність, але котрий не відмовляється від приємності писати судження про сучасні малярські виставки. Це явище, втім, не підкарпатське, це, так би мовити, світове провінційне зло. Доводиться нам говорити про це лише для того, щоби виправдати відсутність у нашій статті згадок про десятки «рецензій», які з'явилися свого часу друком, і які були скоріше курйозом, ніж поясненням художньої творчості.*

* Зі статей, що дають бодай короткий і неповний огляд мистецтва або малярства у русинів або на Підкарпатті, взагалі, треба згадати: Н. Средін. Сучасні руські художники // Народна Школа. – Унгвар-Ужгород, 1940 /41. – № 5. – С. 76-79; Федор Манайлов. Зображаючі искусства на Подк. Руси // Альманах «Подкарпатская Русь за роки 1919-1936». – Вид. «Русский Народный Голос». – Ужгород, 1936. – С. 144-147; Osyp Bokšaj. Malířství na Podk. Rusi. – С. 214-217; dr. Jaroslav Zatloukal. O výtvar-

Втім, не однорідною за своїм значенням є і література наукових дослідників. Частково суперечності в її твердженнях можна пояснити тим, що дослідження руського мистецтва є справою ще зовсім новою, і йшло воно до цього часу не шляхом широкого порівняльного дослідження, а скоріше шляхом описання матеріалу і скороспілих, часто випадкових висновків. Важливіші з цих суперечностей ми покажемо в порядку викладу.

**Від малювання ікон до світської теми.
Ілля Бродлакович-Вишенський, І. Югасевич,
Йосиф Змій-Микловшій, Мих. Мункачій,
Ігн. Рошкович і Едм. Самовольський –
художники професіонали**

Малярство мало в підкарпатському народному мистецтві лише прикладне і то надзвичайно скромне значення: народні малярі розмальовували глиняний і полив'яний (майоліковий) посуд. Набагато ширше застосування мало малярство в царині церковного мистецтва: малювання настінних фресок (найдавніші з них у Горянській ротонді), малювання ікон та іконостасів. Іконопис також був єдиною формою малярського мистецтва, котра на Підкарпатті досягла практичного застосування і грала суспільну роль. Давніша минувшина руського підкарпатського малювання ікон взагалі не досліджена. В записах візитації єп. Мануїла Ольшавського згадуються «старі ікони на полотні». В. В. Саханев, котрий упродовж багатьох років займався пошуками й описами старих ікон Підкарпаття, відмічає, що ікони «на полотні» майже не збереглися, а те, що збереглося, найчастіше в потертому вигляді, належить до XVIII і XIX століть і є варіантами пізнього бароко, коли цей стиль уже втратив своє чисте й живе значення і зберіг лише зовнішні риси, котрі ввійшли в традицію. Беручи до уваги пізніші дані, доведеться відзначити, що попри бідність народу, а також парохій, на прикрашення своїх церков народ все таки жертвував такі суми, що греко-католицька єпархія могла утримувати «придворних» іконописців єпископства і залучати, зрозуміло задля заробітку, німців, а головню галичан. На іконах в Шелестові і Руському збереглися підписи: «Илія Бродлаковичъ Вишенській, маляръ мукачевській», з датою 1666 року. Важко сказати чи був він тутешнім жителем, чи прибульцем, що осів у Мукачівській єпархії і

niků na Podk. Rusi. – С. 233-238; Ladislav Kajgl. Umění na Podk. Rusi. – В альм. «Podkarpatská Rus». – Bratislava: Klub přátel Podk. Rusi, 1936. – С. 209-214. Крім того, короткі, але точні відомості про кожного зокрема з визначніших художників Підкарпаття в алфавітному порядку поміщені в «Művészeti lexicon». – Budapest, 1926.

застосував тут свій малярський талант. Його ікони позначені живістю зображення і поєднанням західної манери – бароко з вимогами східного обряду. Бродлакович є також, донині, єдиним іконописцем старших часів, майстром своєї справи, ім'я якого дійшло до нас.*

Наступним по часу руським художником, котрого ми знаємо на ім'я, був маляр і книжковий графік, Іван Югасевич (1741–1814), родом з Шариша, що вчився в Галичині на дяка-вчителя, і, очевидно, там засвоїв мистецтво графічно-художнього переписування церковних книг і прикрашування їх художніми заставками, кінцівками і титульними буквами. Збереглося декілька Ірмологіонів його роботи і, що особливо цікаво, – декілька календарів і пісенників, виготовлених з такою ж художньою старанністю. Його художня графіка не оригінальна, він позичав і варіював різні чужі взірці, однак всі його роботи доводять талановитість, не ремісничу, а «богомильну» ставлення до мистецтва книжково-рукописного прикрашування.*

З 1823 р. «придворним малярем пряшівського єпископа» є Йосиф Змій-Мікловшій, що розмалював цілий ряд церков в Абауї, Шариші й Земплині. Про нього маємо вже точні дані, і його також треба вважати першим русином, що показав себе і в царині світського мистецтва. Він народився 1792 р. († 1841) в селі Словинки Спішського комітату, біля Кромпаху. Перебуваючи у Відні, спочатку в якості простого монаха, а потім півце-дяка, він закінчив курси малярської академії. Очевидно, через свій зв'язок з церквою і як скромна людина, він повернувся до своєї отчизни і заробляв малюванням ікон, але одночасно займався також світським мистецтвом. Він малював портрети місцевих замовників і робив жанрові картини та краєвиди в манері «гео-етнографічної оригінальності», через що викликав зацікавлення у Відні й Будапешті.**

Один із сучасних критиків зауважує: «Церква була єдиним покровителем малярського мистецтва на Підкарпатті». З цього випливає, що коли почав переважати інтерес до світського мистецтва, Підкарпаття виявилось бідним. Тому немає нічого дивного, що таланти, народжені в «північно-східній гірській області», або ті, що з волі випадка тут пе-

* Всеволод Саханев: Карпаторусская иконопись // Центральная Европа. – Прага, 1931. – № 10. – С. 588-597; його ж: Malba ikon na Podk. Rusi // Альманах «Podkarpatská Rus». – Братіслава. – С. 245–249.

* Ю. А. Яворский. Карпаторусский художник-писец, Иоаннъ Югасевичъ и его графически-художественные произведения с 22 снимками его произведений: Материалы по истории старинной песенной литературы на Подк. Руси. – Изд. «Zbor pro výskum Slovenska a Podk. Rusi». – Прага, 1934. – С. 333-337.

** Művészeti lexicon: Miklóssi József. – С. 502, Osyr Bokšaj. – Op. cit. – С. 214.

ребували, бачили свій художній осередок у Будапешті, звідки потім дороги вели до Італії, Відня, Ляйпцігу і зрештою до горнила художнього новаторства і відкриття – до Парижу.

Талановитий Михайло Мункачі, син Лео Мигаля Ліба (Lieb), прийнявши родинне ім'я Мункачія, тобто Мукачівського, рішуче і не озираючись зійшов з Карпатського підгір'я на велику угорську рівнину. Дорога його естетичної творчості лежить, висловлюючись по-сучасному, на осі Будапешт – Париж, а теми, або їх деталі ніколи не нагадують лісистих карпатських гір. Лише в знаменитому «Завоюванні вітчизни», на одній з постатей, що схилилися перед Арпадом, помітні бочкорипостоли, типові для жителів Верховини.^{***}

Таке саме сходження з верховини на долину можна запримітити і в творчості двох інших художників, цього разу вже русинів родом і іменем, а саме Рошковича і Самовольського.

Ігнатій Рошкович (1854-1915)* родом з села Славковець, Земплінського комітату, походив з священичої родини.

Його молодість тісно пов'язана з побутом і обставинами рідного краю. Він учився в унгарсько-ужгородській гімназії, де професор Гевердле помітив його художній талант. Внаслідок хвороби, починаючи з IV класу, Рошкович вимушений був складати іспити приватно, а потім почав серйозно готуватися до художньої кар'єри. Спочатку він учився у художника й іконописця Фердинанда Видри, що випадково поселився на старості літ у Білках, потім закінчив художню академію в Ляйпцігу, і нарешті, прожив рік у Римі. Рошкович виступив у трьох формах малярського мистецтва – в жанрі, в іконопису і як портретист. В кожній з цих форм Рошкович або дещо дав рідному краю, або дещо взяв від нього. Темі й оточення в жанрових творах Рошковича зображують майже виключно природу і побут долини, що традиційно для малярського мистецтва. Реалістична манера, привезена з Ляйпціга, нічим не порушила традицію малярського жанру, завжди самовпевнено спокійного, до певної міри показного і незмінно ідеалістичного, чи навіть ідилічного за змістом. Цій малярській традиції Рошкович підпорядковує також свої випадкові теми з природи і побуту угорських русинів, що мають у нього виразний характер ілюстрацій. Справа в тому, що Рошковичу було доручено зробити ілюстрації до вісімнадцятитомного твору «Австро-Угорщина в письмі й образах», що він і виконав,

^{***} Művészeti lexicon: Munkácsy Mihály, c. 522-524; бібліографія там же; зокрема відзначимо: Malonyay Dezső. Munkácsy Mihály élete és munkái. – Bpest, 1898.

* Művészeti lexicon: Roskovics Ignác. – С. 691; др. Іосиф Камінський. Ігнатій Рошкович, карпаторусский художник // Русский Народный Голос. – Ужгород, 1935. – № 151.

живо зобразивши декотрі види, краєвиди і показні сцени з життя і звичаїв русинів. Те ж саме ми знаходимо в його ілюстраціях до праць проф. д-ра А. Годинки, де художник подав взірці побутових умов і одержі наших долинян, бойків, бляхів і т. д. Як портретист, Рошкович, між іншими, зобразив також декотрих осіб Підкарпаття. Як іконописець, він широко відомий своїми образами-фресками в Будапешті (королівська палата, храм-базиліка св. Стефана, римо-католицький храм на бульварі Йожефа), Кечкемейті, Кебані, Коложварі**, в монастирі Марія-Радна***, і т. д. Між іншим, він залишив сліди свого таланту і в храмах рідного краю – в Снині****, Красношорі***** і Пряшеві. Руський біограф Рошковича відзначає: «Вже ці ілюстрації (тобто до твору «Австро-Угорщина в письмі й образах» та А. Годинки) є достатнім доказом того, як добре знав і любив Рошкович свій народ і руську область і яким був він талановитим художником». Ця оцінка була зовсім справедлива для часів Рошковича, але з погляду художньої майстерності ми цю цитату повинні розібрати так: Рошкович був родом русин, але жив і творив цілком у сфері загальноугорського мистецтва; коли потрібно було, він не відмовлявся розмалювати храми рідного краю, а також дати ілюстрації з життя, властиво з природи і фольклору свого народу. Та Рошковичу і в голову не приходило вносити до мистецтва, хоча б у регіональному значенні, спеціальну руську тему, або бодай після столичних успіхів їхати в Підполоззя чи в одну з багатьох Новоселиць для перевірки і вдосконалення своєї ляйпцізької майстерності. Для зображення Ужгорода або фабрики в Перечині, верховинця або гуцула він користувався універсальною манерою, простудійованою ним у центрах малярського мистецтва, навіть не припускаючи, щоб заради верховинця він мусів змінити манеру, або зображуючи у своїй манері гуцула, ввести його в простір мистецтва, як рівноцінного з маленьким французьким буржуа чи італійським гондольєром. В цьому відношенні, надзвичайно характерним є пряшівський анекдот про Рошковича. Тут поважний художник малював велику фреску, рахуючись з церковним канонам, але не з місцевим смаком. Хтось з авторитетних парафіян висловив думку, що ця фреска виглядає «якось не по-нашому». Цей сумнів дійшов до відома єпископа, і владика Миколай Товт, не бажаючи сам втручатися, попросив одного з каноників переговорити з художником. Вислухавши зауваження, Рошкович замазав фарбою своє ім'я на закінченій частині фрески і залишив роботу. Тут не треба пояснювати вчинок художника його зарозумілістю, це значною мірою було в дусі художніх поглядів того часу.

** Нині м. Клуж-Напока в Румунії (прим. перекл.).

*** Францисканський монастир у провінції Банат, Західна Румунія (прим. перекл.).

**** Нині Східна Словаччина (прим. перекл.).

***** Село Красна, Тячівський район Закарпатської області (прим. перекл.).

На прикладі Рошковича ми зупинилися детальніше тому, що він є найбільш характерною фігурою на фоні художнього життя, що починало зароджуватися серед руської інтелігенції. Він не може бути обійденим при розгляді руського малярства і все-таки, вся його творчість доводить, що з багатой та своєрідної скарбниці творчого народного духу він не черпав і не вважав потрібним черпати. В найкращому випадку, народ був для нього предметом для ілюстрації, але не був духовно-творчою основою в своєрідному, художньому оформленні, що немає нічого спільного з естетикою і традиціями мюнхенської та інших шкіл.

Що можна сказати про інших художників, що народилися на Підкарпатті, або тут перебували і тут творили? Їх було немало, але всі вони мають зв'язок з Підкарпаттям чисто зовнішнього характеру. Вони або служили тут, або мали роботу в області іконопису, або родилися тут, щоб потім шукати застосування свого таланту в інших місцях, близьких до осередків мистецтва.

Русином за походженням є відомий в історії мадярського мистецтва скульптор Едмунд Самовольський (1878-1914)*, родом з Великого Березного. Автор багатьох пам'ятників загальномадярського масштабу, чутливий стиліст в реалістичному дусі, Самовольський на Підкарпатті залишив по собі єдину пам'ять у формі добре виконаного бюста мадярського поета-лірика Габора Дайки, який навчав в Ужгороді, як професор мадярської королівської гімназії. Русином був Михайло Грабар, що закінчив академію у Відні і потім об'їжджав різні міста Угорщини, оголошуючи через плакати, що він приїхав до такого й такого міста і пропонує свої послуги для малювання портретів. Заїхавши на Підкарпаття, він розмалював одну з церков. Атанасій Гомичков** з В. Березного (1864-1916) спочатку був лікарем, а потім, без спеціальної освіти, почав займатися ілюстраціями і здобув собі в Будапешті славу, як спостережливий карикатурист. У кінці минулого століття відомим був на Підкарпатті як портретист і карикатурист, Антоній Чернек.

Певний вплив на розвиток малярства на Підкарпатті мали приїжджі художники. Між ними особливо треба згадати професора гімназії в Ужгороді, академіка художника Франца Гевердле*** Він заохочував Рошковича, під його початковим впливом розвивалися таланти пізніших академічних художників Бальцара, Андора Новака, прихильника модерного напрямку, і Юлія Вірага, відомого іконописця, що розмалював

* Művészeti lexicon: Szamovolszky Ödön. – С. 753; др. Іосиф В. Каминській. Карпаторусській скульптор, Едмунд Лаврентьевич Самоволский // Русській Нар. Голос, 1935. – № 129-130.

** Művészeti lexicon: Homicskó Atanáz. – С. 341.

*** Др. І. В. Каминській. Игн. Рошкович... – Оп. cit.

цілий ряд церков на Підкарпатті, між ними також монастирську церкву на Чернечій горі в Мукачеві. Спеціально для малювання церков у середині минулого століття приїхав на Підкарпаття акад. художник Фердинанд Видра.^{****}

Він виконав малювання в храмах у Новому Давидкові, Шаркаді, Білках та інших, а потім взагалі поселився на старості літ в Білках. У нього вчився, як ми згадували, Ігнатій Рошкович. З місцевих іконописців треба зазначити Василя Фенцика, монаха, що вималював храм у Мукачеві. З Галичини приїжджали малювати іконостаси Головчак (Лохово), Чміль (Жуково) та багато інших.

Якийсь час працювали на Підкарпатті портретист Загораї і представник романтичного жанру Тігамер Маргітай^{*****}, що в один час виставляв свої полотна в паризькому салоні.

Він, між іншим, намалював репрезентативний портрет єпископа Юлія Фірцака, що нині зберігається в єпископській палаті і свідчить про надзвичайний талант художника. Походили з Підкарпаття, але взагалі тут не працювали і не жили – Моцарт Роттманн і Оскар Мендлик з Радванки, що виїхав у 1871 р. до Голландії.

На днях помер в Ужгороді художник-жанрист Юлій Іяс. Окремо слід згадати роботу художника Юлія Ізая, викладача горожанської школи, котрий перед війною 1914 р., більше ніж будь-хто малював руські сюжети, краєвиди і жанрові портрети, вносячи до них певний, психологічний реалізм.

Якщо про мистецьке життя Підкарпаття до середини ХІХ століття на теперішній час ми маємо дуже мало уривчастих відомостей, то друга половина того ж століття, видається нам більш означеною. Картина не була б, однак, повною, якщо б ми не згадали про художників-любителів, котрі, між іншим, більше уваги приділяли народному мистецтву і місцевій темі, ніж художники-професіонали. Малював краєвиди і займався різьбою на дереві в народному дусі письменник Іван Ант. Сільвай, а його син Ніл Сільвай робив добрі портрети. З роду Грабарів, ми згадували Михайла Грабаря, карикатуриста-самоука, але треба ще сказати, що Костянтин Грабар, який досяг великої суспільної кар'єри і був один час губернатором Підкарпатської Русі в рамках Чехословацької республіки, малював олійні краєвиди і вирізав з дерева в тому ж народному дусі. Його родич Олександр Грабар, природознавець за професією, робить реалістичні художні замальовки місцевої природи, флори і фауни. Тут, наприклад, не можна не згадати, що великий

^{****} Művészeti lexicon: Vidra Ferdinánd. – С. 815; І. В. Каминській. Ігнатій Рошкович. – Ор. cit.

^{*****} Művészeti lexicon: Margittay Tihamér. – С. 477.

художник-імпресіоніст, визначний знавець та історик руського мистецтва Ігор Ем. Грабар, який є нині директором Третьяковської галереї в Москві, також є уродженцем Підкарпаття, про що всі згадують, коли мова йде про художні таланти русинів. З інших любителів малярства треба згадати д-ра Йосифа В. Камінського, що малює пастеллю і темперою і присвятив декілька статей художньому життю на Підкарпатті.

У царині іконопису, крім професійних майстрів, були на Підкарпатті і приїжджали сюди також ремісники-богомази. Якщо майстри приносили з собою варіанти західної манери, роблячи поправку на східний обряд, то «богомази» задовольнялися ремісничим копіюванням, часто за «звичкою руки» використовуючи іконописні шаблони.

II.

Художнє Підкарпаття перед війною.

Ідея «Підкарпатського Барбізону».

«Товариство діячів образотворчих мистецтв на Підк. Русі»

Ось приблизно все, на що міг звернути увагу руський художник, що заглиблювався у минулого, коли йому доводилося визначати своє становище, свою сучасність і майбутність, нарешті – свій художній напрям після війни.

Спробуємо вжитися до психології такого шукаючого молодого художника і зробити логічний висновок від минувшини до нової сучасності.

Насамперед, з повною ясністю доводилося визнати, що «північно-східна гірська верховина» в малярстві ніякої ролі не грала і для малярства була нічим. Тут не лише не було художнього руху, але й цілісного життя. Тут проходили художники і часом жили, та тут була просто територія, звідки виходили в пошуках художнього знання і куди зрідка заходили художники, що заробляли малюванням ікон.

Декілька тут намальованих випадкових краєвидів були властиво тими «красними краєвидами», котрі, можливо, й викликали почуття здивування у глядача, але не показували ані характерності, ані тим більше душу Підкарпаття. Що стосується декотрих замальовок побутової обстановки і місцевих типів, то все це повною мірою підпадало під поняття «геоетнографічних цікавинок», а часом нагадувало також ідилічний жанр, що солодкувато оповідає про працюючих і щасливих «пейзанів» (селян). Декотрі художники, як наприклад Андор Новак, на підкарпатському «об'єкті» пробували нову манеру, але при цьому зовсім не замислювалися над особливою підкарпатською темою. Про церковне мистецтво ми вже говорили – воно було цілковитою італійщиною, принесеною з другої, або

навіть з третьої руки. Про який-небудь підкарпатський іконопис, так само, як і про можливість залучення народно-руського до цього мистецтва навіть не ставили питання. Більше того, там де примітивний «богомаз» допускав дещо місцевого в обстановці, або в типажі, це заперечувалося, як не мистецьке. Не дивно, що старші оригімальніші ікони лежали запопорошені під стріхами або в скринях з церковною білизою.

Ясна річ, неможливо було приєднатися до цього старого художнього Підкарпаття, чи видумати якусь еволюцію від нього. Коли ставилося питання про майбутність, то тут, крім художньо-ідеологічних аргументів, домішувалися також політичні аргументи. «Північно-східна гірська область» була мирними договорами відірвана від Угорщини і як «автономна Підкарпатська Русь» приєднана до Чехословацької республіки. Хоч яким втішним був для русина цей «автономний» потенціал, треба було визнати, що, хоч бідне і принагідне, художнє життя області прилучалося до художнього життя через Будапешт і Відень, котрі тепер опинилися поза державними кордонами. Найпростіше було би прилучитися до Праги, так би мовити, пристосуватися до нового осередку, але в художньому плані це виявилось не тільки не новим, а стало просто продовженням старого провінційного перехідного становища без власної форми, без власного життя. Якщо для Підкарпаття визнається політична автономія, то чому воно не могло би почати будувати нове життя, в нових обставинах у плані художньої автономії? Шукаючи відповіді на це питання, зачинателі нового напрямку в підкарпатському мистецтві Бокшай і Ерделі прийшли поступово до ідеї «підкарпатського Барбізону».

Як відомо, в 30-х роках минулого століття, коли законодавчий в малярстві Парижа псевдокласицизм все ще множив свої варіанти, «фальшував сучасність по старих, бездушних взірцях» і нетерпимо ставився до всіх інакше думуючих, група художників на чолі з Теодором Руссо, Добіньї, Коро та іншими, переселилася з столиці до Барбізона біля Фонтенбло, і проголосила це провінційне містечко метрополією нового мистецтва: вони будуть творити, вступаючи до безпосередніх стосунків з природою. Цей революційний розрив зі столичною рутиною, перехід від чужих форм до примату власного розуміння світу і, зрештою, факт можливості завоювати зацікавленість художнього світу з провінції – все це якнайбільше відповідало ще не сформованим устремлінням молодих руських художників.

Ідея «підкарпатського Барбізона» мала для молодих руських художників ще один серйозний аргумент, що впливав з факту малярської історії мистецтва, і певною мірою був пов'язаний також з Підкарпаттям. Справа в тому, що в 1918 р. в Тячеві помер один з визначних педагогів мистецтва і реформаторів малярства –

Шімон Голлоші. Будучи прихильником простонародної теми і безпосереднього ліризму, Голлоші став засновником й ідеологом школи надбанських художників, котрі також довгий час боролися з столичною традицією, поки, нарешті, в кінці XIX століття Будапешт не визнав заслуги і справи надбанських революціонерів. В 1902 р. сам Голлоші приїжджає до Тячева, де навколо нього групується багато місцевих і приїжджих художників, що продовжували справу оновлення малярства в душі талановитого вчителя. В 1920 р. коли Бокшай і Ерделі задумали витворити нові шляхи малярського мистецтва на Підкарпатті, Тячево було приєднано до нової адміністративної області – «автономної» Підкарпатської Русі. Недавня смерть Голлоші пригадала руським художникам зміст його справи, яка за своїми фактами й ідеологією якнайбільше відповідало устремлінням руських художників: тут було і завойовання столиці з провінції, і перехід до простонародної теми і безпосередній ліризм, і нарешті, повага до нової манери.*

Справа художнього самовизначення Підкарпаття почалася вже в 1921 р., коли Бокшай і Ерделі упорядкували першу виставку картин у Мукачеві, об'єднавши всіх малярів, що існували на той час на Підкарпатті. Тут зібралися люди найрізніших манер і напрямків: Віраг, Іяс, Берегій, Ізай та інші. Скоро, однак, виявилось, що далеко не всі підкарпатські і старші руські художники прийняли справжню ідею барбізонства, як пошук нових шляхів у малярстві. У щойно створеному і ще не узаконеному союзі почався розкол, внаслідок чого Бокшай і Ерделі залишилися самі. Натхненні ідеями йти вперед з передовим мистецтвом, шукати творчу оригінальність у собі і з собою, вони – різні по духу й манері – продовжують свою роботу самостійно. То самостійно, то як експоненти, вони виставляють свої твори на Підкарпатті, в Брно і Празі, за кордоном, і всюди їх зустрічають з інтересом і зацікавленням, відмічають їх оригінальність, але часто вагаються при визначенні національності – русин був для зовнішнього світу чимось новим, і тому їх деколи вважали то мадярськими, то словацькими художниками.

Лише через десять років після перших спроб «відокремитися», «підкарпатський Барбізон» набув сили, щоб почати свою організовану діяльність. В 1931 р. було організовано «Товариство діячів образотворчих мистецтв на Підкарпатській Русі в Ужгороді», яке також почало планомірно представляти на членських виставках усе Підкарпаття, незалежно від національності художників, але старанно оберігаючи ідею служіння чистому мистецтву. Ці виставки викликали подив глядачів своїм сміливим і далеко не провінційним устремлінням – увести підкарпатську тему до нових форм мистецтва і найти спеціальну фактуру в малярстві для оригінального світу

* Művészeti lexicon: Hollóssy Simon. – С. 341.; Nagybányai művésztelep. – С. 531.

Підкарпаття. Виставки зовсім не рахувалися з вимогами публіки, вони були перевіркою самих себе, своїх досягнень, винаходів, недоліків і зривів. Те, що малювалося на замовлення і могло здатися уступкою смакові юрби, в більшості випадків навіть не потрапляло на виставку. Експоненти скаржилися, що ті речі, які журі в Ужгороді не прийняло на виставку, з успіхом проходили потім на виставки в Празі або Брно.

Склад «Товариства діячів образотворчих мистецтв на Підкарпатській Русі» був різнорідним. Його ідеологічна основа була такою, що для старших художників, які дивилися на Підкарпаття, як на провінцію, вона здавався взагалі неприйнятною. Ці художники, числом біля половини десятка, не належали до товариства. Його головою майже беззмінно й донині є А. Ерделі. Основне його ядро творять руські художники: О. Бокшай, А. Ерделі, В. Коцка, В. Дван-Шарпотоки, Ів. Ерделі, а трохи пізніше вступили А. Борецький, А. Добош, Е. Контратович і З. Шолтес. Про цих художників ми будемо говорити детальніше, однак вже тепер треба зауважити, що вони стали ядром не за національною – руською ознакою, а чисто за художньо-ідеологічними аргументами; вони всіма своїми силами, всім напруженням духу прийняли ідею – знайти душу і стиль свого народу і краю. До них приєдналася група художників різних національностей, (мадяри, чехи, словаки, випадкові росіяни та євреї), але так само проникнутих духом служіння чистому мистецтву. Сюди належать: автор багатьох декоративно-імпресіоністичних натюрмортів Мілада Бенешова-Шпалова, пейзажист реалістичної манери і любитель фольклора Ладислав Кайгл († 1938), прихильник декоративної стилізації Йозеф Томашек, пейзажист і графік Бедржіх Ождіян, жанрист, що любить гуцульські фабули Єлен, реалістичний пейзажист Йозеф Заїчек і скульптори Йозеф Цупал, Ніколай Осташкін і Ніколай Акатъев. Більш-менш постійно виставляли свої роботи як члени, або як експоненти: художник-декоратор Інна Ромберг, імпресіоніст Розенберг-Унгварій, Борис Ромберг († 1935), Йолана Шаркань, що успішно розпочала культ світлотіні, І. Березнай, Маргарита Блум-Готліб, В. Апаті-Абкарлович, певний час надзвичайно плодотворний Й. Келемен, який потім щез з підкарпатського горизонту, Е. Родова, К. Тішинський та інші. Всіх учасників виставок до 1938 р. налічувалося 38 осіб.

Робота «Товариства» і його основного руського ядра була настільки успішною, що після нового приєднання Підкарпаття до Угорщини, якраз це, реорганізоване в «Союз підкарпатських художників», ядро, створило основу для подальшої художньої роботи на Підкарпатті. Творчі принципи не тільки були дотримані, але ще більше підкреслені й поглиблені. До цього ядра нині приєдналися Федір Ф. Манайло, як третій основоположник нового руського мистецтва, і молодий талановитий художник Ю. Енд-

реді, живий, з легким сприйняттям імпресіоніст, з нахилом до графіки, щиро натхненний ідеєю «підкарпатського Барбізона».

«Союз» в 1940 р. упорядкував першу виставку, а в 1941 р. і на початку 1942 р. організував першу сталу виставку картин, з 5-6 новими вернісажами на рік. На жаль, воєнне становище в Європі сьогодні порушило розвиток художнього життя всюди, в тому числі й на Підкарпатті. Однак, з певністю можна сказати, що важкий час буде пережито з користю для духа. Якраз в цей час укріпилися таланти молодих руських художників, до того ж ясніше виявилися також особисті манери.

Цікаво відмітити, що, якщо в рамках чехословацького мистецтва Підкарпаття з його новим напрямом, з новими, повними змісту темами було протестом проти бездушного і чисто модного формалізму крайніх напрямків, то в рамках сучасного мадярського мистецтва те саме Підкарпаття є лише підтвердженням тих нових завдань, які були намічені в творчості таких талановитих художників, як Янош Васарі, Іштван Сеньї і Вільмош Аба-Новак.

III.

Відкриття багатств народного мистецтва.

Церкви, вишивки, різьба по дереву.

Народна ноша. Способи художнього перетворення; натуралізм, реалізм, імпресіонізм і експресіонізм

Французькі барбізоньці не хотіли нічого іншого, ніж, говорячи словами «Марсельєзи», – «відмовитися від старого світу», «стріяти його порох з ніг», скинути окуляри епігонства, що утвердилося, і по-новому побачити старий світ. Старе вино влити до нової посудини. Зовсім іншими були можливості підкарпатських барбізонців; вони могли користуватися всіма старими і новими манерами малярської штуки, про якусь форму втілення вони не думали, зате перед ними відкрився багатющий новий світ, невичерпний новий зміст, який потребував для себе відповідної форми і манери, а пізніше, також створення нового стилю. Цим змістом було саме Підкарпаття, те саме, що жило впродовж століть, не викликаючи особливої художньої зацікавленості. На поміч художньому усвідомленню Підкарпаття, духу руської народності і підкарпатської теми взагалі прийшли найнесподіваніші життєві явища. Це не була ані політика, що дражнила автономією, ані штучно викликаний, квасний патріотизм. Це була туристика і наукові дослідження.

Підкарпаття після війни стало улюбленим місцем внутрішніх і зовнішніх туристів. Те, що було тут з незапам'ятних часів, що жило століттями і чого ніхто не помічав, сьогодні набуло особливого значення. Європейський туризм, не розбираючи деталей, почав творити легенду про Підкарпаття. Газети і спеціальна преса почала говорити про Підкарпаття, як про «нове Ельдорадо», як про «царство сплячої красуні», як про «первісний світ», котрий утримався в центрі Європи. Писалися статті про примітивний народ, котрий в горах, що їх вважає за «пупець світу», зберіг первісну, непорушену цивілізацію, красу і т. д., і т. п. Гори і долини, ліси і гірські потоки затримали тут сліди поганських вірувань, імя Дай-бога, тугу повітрулі, яка, шукаючи коханого, обходить сімдесят сім полонин, ворожіння віщих людей, вандрування дводушних упирів і т. д. і т. п.

Допомогла поглибленню теми про Підкарпаття наука – етнографія і фольклористика, які вже в перших повоєнних роках починали створювати систематичні знання про естетичне і до того ж своєрідне багатство краю.

У 1922 р. на Підкарпаття волею випадку прийшов відомий російський художній критик Сергій К. Маковський. Він, копнувши народну цілину, відкрив золото: півтора року тривало збирання взірців народного образотворчого мистецтва, і в березні 1924 р. в Празі була влаштована велика виставка – «Побут і мистецтво Підкарпатської Русі».*

Край, про який інакше не писали, як про соціально і культурно відсталий, матеріально бідний і духовно глухий, – несподівано постав у такому живому, різнорідному і цільному багатстві художнього втілення, що для багатьох це видалося подібним до пісні Оссіяна в фальшуванні сучасного Макферсона. Успіх був таким великим, що незабаром вийшла капітальна книга на п'ятьох мовах, підготовлена С. К. Маковським: «Народное искусство Подкарпатской Руси»**, яка викликала, так би мовити, світовий інтерес і мала значний вплив на присвоєння нового змісту руською інтелігентською художньою творчістю.

Дерев'яні церковці, яких ніхто не помічав і які, зберігши оригінальність будівлі і матеріалу, лише за останні двісті років пережили варіанти цивілізованих стилів – готики, бароко і східно-візантійських базилік, тепер були досліджені і розділені на десятки форм і впливів, як існуючих, так і спеціально придуманих. Старі, від старості запалі в землю храмики, які недавно гнили в негоді, тепер стали надзвичайною цінністю. Їх почали купувати за багато тисяч, старанно розбирати, вивозити до культурних земель, там в точності реставрувати, обновляти, бальзамувати, як предмети художньої вартості***.

* Для виставки був виданий С. К. Маковським каталог під заголовком: *Katalog výstavy «Umění a život Podkarpatské Rusi»*, Прага, 1924., в якому надруковано багато важливих статей, цитованих нами нижче (Каталог Прага, 1924). Під таким самим заголовком в 1928 р. в Ужгороді видавав каталог К. Коханний-Горальчук, для виставки «Сучасної культури» в Брні (Каталог – Ужгород, 1928). Див. також Евг. Недзельський: *Мистецтво Подк. Русі, «Дні», Берлін-Прага, № 420, від 25. III.*

** Вид. «Пламя», текст 1-56 с. і до сотні кольорових і тинтографічних таблиць. Книга вийшла одночасно російською, чеською, англійською, французькою і німецькою мовами.

*** Література про дерев'яні церкви на Підкарпатті особливо розрослася за останні два десятиліття. Особливо цікаві роботи Залозецького, Січинського, Зд. Вірта, хоча всі ці дослідники архітектури до загального висновку не приходять. А. С. Уваров: *Архитектура первых деревянных церквей на Руси, «Труды II. Археолог. съезда»*, Спб., 1876; Игорь Грабарь: *«История русского искусства»*, Москва, т. II., Николай Еленев: *Деревянные церкви на Подкарпатской Руси, «Центральная Европа»*, Прага, 1930. № 10; Залозецький В.: *Найновіші типи дерев'яних церков, «Підкарпатська Русь»*, Ужгород, кн. 1.; Щербаківський:

Окрему увагу викликала руська народна вишивка. Вона прикрашала сорочки, рушники, плахти, скатерті, покривала; з хрестика переходила до прошви, до складних стіжкових одноколірних орнаментів. На невеликій території довелося встановити спочатку 14, а потім 16 основних районів поширення вишивки – в залежності від манери шиття, від зміни кольорів і форм. Стримана по орнаменту і композиції в Ужку, вишивка досягала елегантною симетричності і делікатності роботи в поєднанні білого, синього і червоного в Нижніх Верецьких; у Воловому вона переходить до однотонної і густо барвистої, найчастіше багряно-червоної, шитої складним стіжком – на чотири, шість, вісім і дванадцять «завий-хвостів»; в Рахові і Ясеню звичайна біло-синьо-червона гама кольорів чергується з теплими і святочними південними фарбами – оранжевими, рудувато-червоними, коричневими, перерваними то чорними, то фіолетовими контурними відтінками. Можна собі уявити, якими різноманітними були лише самі хрестикові вишивки, якщо декоративних елементів налічували більше шестидесяти! Які незліченні варіанти поєднань дають всі ці наївні, але кожний зі своєю назвою зразки – «на ковбанчики», «на зірочки», «на качки», «на очка», «на хрестики», «на кучері і ружки», і т. д. і т. д.*

А які покривці-килими з м'якої і тривкої овечої вовни ткали і тчуть у Рахові, або в Липецькому монастирі! Хто навчив ткачів вільно і стильно варіювати одні й ті ж орнаменти, поєднуючи з ними вільний вибір фарб, то крикливо-святкових, то підпорядкованих своєрідній гамі – сіро-зелено-фіолетовій, що нагадує весну в горах.

Церкви на Бойківщині, «Зап. ім. Т. Шевченка», Львів, 1913; urst Johann, Georg von Saxon: Ruthenische Holzkirchen, Monatshefte 1, Kunstwissenschaft, 1915 p.; W. Mischkovsi: Holzkirchen in den Karpathen, Mitheil. d. centr. com. 1880, VI, V; Michael Haas: Holzkirchen in Nordosten Ungarns u. Holzkirchen in Bisthtume Satmár, ibidem, 1866, B. XI; Florián Zapletal: Dřevěne chramy jihokarpatských Rusinů, «Podk. Rus», Praha, вид. «Orbis», 1923, с. 117-121; V. Zalozičeckij: Dřevěne církve v Podk. Rusi, katalog – Praha, с. 55-70; Jiri Millantz: Dřevěna architektura od Užoku do Jasiny, ibidem, с. 71-76; V. Syčinskij: Dřevěne stavby v karpatské oblasti, Praha, 1940; Zd. Wirth: Dřevěne církve Podk. Rusi, «Orbis», Praha, 1928.

* Див.: С. К. Маковській, *op. cit.*; Marie Tůmová: Národní kroj Podk. Rusi Katalog – Прага, 1924, с. 25-54. Всеволод Саханев: Карпаторусский народный орнамент, «Центральная Европа», Прага, 1934, № 5., с. 312-318; Ф. Ф. Манайлов: Угросский народный орнамент, «Огоньки», Ужгород, 1940, с. 40-44; його ж: О виставці народного художества у О. О. Василян, «Зоря-Найна», Унгвар-Ужгород, 1941, чис. 1-2., с. 177-180. Назви примітивних орнаментів див. у Katalog – Ужгород, 1928, с. 18-19, 28, 36, 43, ест.

У Марамороші – чудове різьбярство: тут і трикирій, і простий світич і «царські врата» під бароко, і господарські предмети з геометричним рисунком – стільці, крісла, товкачі, боклаги, берилки, коновки, скриньки і миси – все прикрашено різьбою. Вона проста, найчастіше в формі кіл-сонць та їх частин. Настільні хрести стали окремою темою для дослідників, всі вони – «восьмираменні», хоча недосвідчена людина в кожному з них може нарахувати лише сім кінців-рамен, бо восьмий лише необхідно припускається. Частина їх – характерно-примітивна, з грубувато-реалістичною різьбою, але є й такі, де різьба доповнена інкрустацією «бісером».*

Ще більша характерність, ще більша різнорідність була відкрита в одязі. Верховинець носить вишивану сорочку, заправлену в полотняні гаті-ногавиці, або взимку – до повстяних, чи вовняних ногавиць, при чому ці ногавиці не можна ні зняти, ні одягти, не роззувшись попередньо – такі вони вузькі. Долинянин з Великого Бичкова носить сорочку, яка ледве прикриває йому груди – «до пупа», зате його ногавиці-холошні – кожна сара, як добра сукня, а в поясі їх окружність досягає 3 і 4 метрів і стягується дрібними складками на шнурі; про такі ногавиці Гоголь сказав, що вони – «ширші ніж Чорне море». Ці ногавиці доходять до середини литки і закінчуються рясками. У гуцулів ногавиці нагадують рейтузи і заправляються до вовняних панчо. Сукня дівки з Доманинець – стягнута в поясі, а складчастим шатром на тридцяти трьох оборках сягає колін, на ногах чіжми. Трохи вище, в Ужку, або в долині Хуста дівоча сукня вільними складками, без оборок, доходить майже до п'ят, тут носять на ногах бочкори. А гуцулка замість сукні надіває запаски – два куски вовняної, багряної або рудуватої матерії, протканої пасмочками в ширину жовтими, зеленими або золотими нитками; з боків запаски сходяться, і через них видно довгу сорочку з міцного полотна. Жіноча сорочка всюди відома вишивкою, однак тут найменше можна встановити якийсь загальний, закономірний звичай. Говорячи образно, вишивка подорожує по всьому простору сорочки, змінюється гама фарб, змінюються способи вишивання, не говорячи вже про варіанти орнаментальних поєднань. Особливо показові в цьому відношенні рукави: нараменна вишивка вже в сусідньому селі переходить на оплеччя, що багато прикрашає рукав від плеча аж до ліктя, в інших селах рукав увесь планомірно вкритий окремо вишитими «ружками» або «звіздочками», в третіх, особливу увагу звертають на нарукавник-зап'ястя. Жінки всюди носять ширинку або хустку, а коло Салдобоша ходять з солом'яною на голові, тобто в солом'яному капелюсі з

* Див.: С. К. Маковській, *op. cit.*; В. В. Саханев: Напрестольный деревянный крест из Мараморошской Верховины, 1667 р. «Карпаторусский сборник», вид. «Подк. Народопроевіт. Союза», Ужгород, 1931., с. 250-258.

широчезними, на півметра, краями. Ці солом'янки – не літня мода, їх надівають також зимою, попередньо взявши на голову хустину. У верховинця поясок 2–3 см в ширину, часто його зовсім немає, бо ногавиці держаться на вузькому полотняному поясі, зашитому до «гатей»; пояс «черес» у гуцула з масивної, вишитої барвистим шнуром, шкіри – так на півметра в ширину. Буквально немає двох сіл на Підкарпатті, де б одяга була подібна з ношею сусіднього села: що місто – то норов, що село – то звичай.*

Все тече, змінюється, дивує, ставить уважному дослідникові і завдання і загадки. Чи було це принесено з різних місць, народом що переселявся? Чи була така різноманітність результатом зовнішніх впливів протягом багатьох століть? Всі питання будуть вирішувати етнографи та історики – художник приймає все це, як художню різноманітність, з давніх-давен прийняте побутом, а тому – своє з незам'ятних часів, таке, що дуже давно з місцевої моди перейшло в священний звичай.**

Якщо до цього додати незчисленну кількість пісень, що здебільшого так само течуть і варіюються, як і вишивка, зазначити повір'я і забобони, що непомітно, але незмінно супроводжують всяку господарську, всяку родинну, або побутову подію, доходючи часто до містерії,** можна собі уявити, якій простір розкривається на Підкарпатті для маляра взагалі, а зокрема для романтика, імпресіоніста або експресіоніста, що шукає простоту і характерність форм, фарб та задумок! А якщо взяти до уваги й те, що все це, починаючи від забобон та звичаїв і закінчуючи матеріалами одягу, постолів-бочкорів і дерев'яним посудом, є продуктом домашньої роботи, домотканим і «рукомесельним», який простір відкривається для ідейного і соціального малярства! Ось де лежить основа

* У загальних рамках художнього перегляду народного мистецтва Підкарпаття, див. у С.К. Маковського: «Народное искусство на Подк. Руси», а також: A. Kožmínová: Podkarpatská Rus. Život a práce lidu, po stránce kulturní, hospodářské a národopisné, Praha, 1922; Всеволод Саханев: О национальном костюме в Карпатской Руси, «Центральная Европа», 1932, № 1. стор. 22–31; його ж: Национальный костюмъ у карпатороссовъ, «Русскій Народный Голосъ», Ужгород, 1934, № 18, 19 і 20.

** Порівняння дослідження руської носі й народного мистецтва, що до теперішнього часу не дали кінцевих результатів, взагалі підтверджують формулу, запропоновану нами на основі історичних даних: русини за Карпати прийшли різночасово, різноплеменно і різностаново. Див. Євгеній Недзельскій: Очерк карпаторусской літературы, изд. Подк. Народопроеветительного Союза, Ужгород, 1932, с. 23.

*** Про це детально сказано в книзі Е. Недзельського: Угрорусскій театр, изд. друзей и меценатов Угрорусскаго Національнаго Театра, Ужгород, 1941., с. 8-24.

економічної автархії, над якою останнім часом ламають голову досвідчені народні господарі і політики!

Ми на цьому зупинилися детальніше, щоб для читача був ясним той складний процес, який перетворив пошуки нового в його художнє формування. Побут, занедбаний століттями, був розказаний словами, зведений до логічної системи. Для самих синів народу здавалося неймовірним, що той самий народ, бідність якого була постійною проблемою для держави, народ, який часто кормився лише вівсяними ощипками і кукурудзяним хлібом, квасолею, токаном-кулешою і овечим сиром, цей народ виховав у своєму побутовому житті художнє стремління, що дихає не лише болем, а й радістю, страстями людськими, і може гордитися своєю і художньою різноманітністю свого життєвого устрою.

Ось за такого природного і народного художнього багатства доводилось руському художникові шукати нову, в порівнянні з минушиною, форму та ідею, щоб не впасти в провінціалізм. Небезпека була в тому, що взявши за основу народну творчість, можна було перейти до непотрібного етнографізму, давати «мальовничу етнографію», поверхово цікавлячись «чистою душею народу», легко можна було дійти до етнографічного синтенталізму в душі пасторалі; при існуванні псевдоісторичних традицій у русинів, дуже легко було витворити культ псевдоісторичної теми з усією зовнішньою театральністю і внутрішньою бідністю. Однак, всі ці небезпеки були оминуті, бо «підкарпатські барбізонці» ставили і вирішували проблему мистецтва, а не національне питання. Подібно до того, як у 1891 р. француз Поль Гоген, бажаючи порятуватись від ненависної рутини, прагнучи набути нової манери, втік від цивілізації на острови Таїті, щоб там, у примітивного народу, в примітивних природних умовах навчитися безпосередньому сприйняттю життя, в 1921 р., тобто тридцять літ потому, руські художники-новатори Бокшай і, особливо, Ерделі постановили, що їм не треба нікуди втікати і подорожувати, – їх примітив був на місці, і його треба було безпосередньо побачити й осягнути в усій глибині і так само безпосередньо зобразити. Старші художники, малюючи «гео-етнографічні прикметності», давали зовнішність, а не дух і матеріал прикметних речей, що потребувало нової манери, а пізніше й нового, своєї стилю. Реалістичний етнографізм – пережиток; сучасний художник, хоч як він би дивився на народний примітив, не може його копіювати, він повинен робити поправку на ті сучасні почуття та ідеї, якими живе його, художника, душа. Ці імпресіоністичні, а потім і експресіоністичні мотиви призвели до того, що, якщо й можна говорити про певну дозу етнографізму в художників Підкарпаття, то він, як дешевий і зовнішній ефект, є більш

властивий не руським художникам – а гастролерам, що приїжджають помалювати на місяць. Руські художники шукали і нарешті знайшли свій стиль, в той час, як випадкові гастролери просто стилізували підкарпатський примітив за своїм шаблоном, через що вбивали душу природи, людей і речей.

У такий спосіб, поставивши завдання, усунути художній провінціалізм, з провінції проголошувати слово художності, «підкарпатські барбізонці», навіть і при існуванні руського народного «примітиву» в мистецтві, не замкнули його в рамки вузької народності, а запропонували його всім, як «нове Таїті». Перед тим, як перейти до характеристики засновників нового руського мистецтва, треба зробити ще один загальний відступ. Оскільки, ми маємо на думці читача – не вузького спеціаліста в малярстві, нам доведеться дати схему тих численних «ізмів» – манер та напрямів, до яких, хочеш не хочеш, доведеться звертатися.

Не треба думати, що різні школи і манери дають нам лише зовнішню форму втілення видимого світу і що один художник легко може користатися будь-якою манерою, не втрачаючи при цьому свого я. Школа і манера є в своїй глибокій сутності не відповіддю на питання – як можна втілювати світ? – але відповіддю на проблему: чим художник є в світі, яка суть його цілі і можливості. Кожна школа – це філософська система, цілісний погляд на світ, продиктований всією складністю умов епохи. Тлумачити зміст шкіл в усій їх повноті часового змісту – є завданням філософії мистецтва, ми ж зупинимось лише над тими, так би мовити «алгебраїчними», позбавленими змісту, формулами малярства, які є характерними для нашого періоду дослідження.

Натуралістична школа взагалі і, зокрема, художня вважає, що людина, а особливо художник, можуть осягнути, відбити і навіть зобразити світ в цілій його детальній повноті, і чим точніше художник пізнає і зображує світ або його частини в деталях, тим він ближче до правди. Художник-реаліст відмовляється від нескінченного деталізування, бо в кінцевому результаті воно не має меж; зобразивши ліс до останньої галузки, ми захочемо зобразити його до останнього листка, а листок можна зобразити до останньої жилки, далі вникнути до його мікроскопічної тканини і т.д.; художник-реаліст вважає, що світ достатньо зображати в його точних і характерних пропорціях, формах і рухах, маючи на думці ціле, в даному випадку – ліс і його уявлення, не подібнюючи його на деталі – галузки, листки, тканини, і тим самим, не втрачаючи ціле. Імпресіоніст уже сумнівається в існуванні поза нами видимих форм і вважає потрібним передавати поєднання фарб та гру світла; що і як живе поза нами, ми не знаємо, нам відоме лише відбиття

зовнішнього в нас, в нашій душі і почуттях. Художник повинен в точності, в усіх нюансах відчуття передати своє особисте, суб'єктивне враження, і воно буде найвищою красою і правдою, оскільки, ми наглядно відчуваємо лише світло, колір і повітря, їх повинні мати на думці також у малярській творчості. Експресіоніст робить ще один логічний крок далі: в світі проходить якийсь процес, і тому, що я живу в цьому процесі, він відбивається і в мені в формі душевних і чуттєвих вражень, як продукт подразнення. Людина – атом світового процесу, і світ так само процесуально відбивається і в ньому, як подразнення, бродіння, неспокій в різних варіаціях; це й може бути для художника самотньою темою. Одягти в наглядну форму момент нашого душевного зворушення – також є завданням художника експресіоніста. З того випливає, що людина-художник одночасно є і «черв і Бог», говорячи словами Державіна; з одного боку він – протоплазма, в якій відбивається світовий процес – хаотичний і неосяжний в цілості і доступний нашому розумінню лише в моментах, а з іншого – художнику даються права Бога – повна свобода виформувати цей момент так, щоб він був доступним для наглядного сприйняття іншими.

До цього часу судження експресіоністів спільні для них всіх, але коли справа доходить до художньої сутності, до самого процесу формотворення, тут з'явилося стільки течій і напрямів, поглядів і манер, що детально розглядати їх не будемо, згадаємо лише найважливіші. Насамперед, якщо в світі не має нічого конкретного, крім мого особистого, суб'єктивного зворушення, що не належить більше нікому, то для чого йому взагалі надавати форми? Треба повісити в рамі, або ліпше без неї, білий екран, (*tabula rasa*), або чорний екран (біблійна тьма) і кожний сам буде рефлектувати на нього образ свого чергового збудження. Це – «нігілісти», «нічевоки», вони, як бачимо, егоїстичні, кожний є художником сам для себе, всі – художники, а тоді окремих професійних художників і не треба. Але тут, говорячи по марксистському, у художників заговорив «класовий егоїзм», бо вони були усунені, і через «класовий егоїзм» проявився людський альтруїзм; людина за Аристотелем – «суспільна тварина», а тому мистецтво повинно служити ідеї співдружності і суспільності, тобто, художник є потрібним і він повинен сформувати свій момент по можливості в примітивній формі, щоб той був доступний натовпу, навіював глядачеві, викликав ту саму реакцію, яку світовий процес викликав у художника. Все непотрібне, прикрашаюче могло б ускладнити і сфальшувати реакцію глядача. Вже примітивні народи зображували свої зворушення в формі рисунків, і від них треба вчитися. Тут можна зрозуміти інтерес експресіоністів до примітивних народів і примітивізму загалом. Але яку ж ціну для людства

має цей втілений момент? Момент є відбитком вічності; формуючи момент свого зворушення, художник дає людям можливість оглядати першооснову світу, стикатися з вічністю! Усе питання полягає лише в тому – як і в чому сформувати його, в яких формах вилити? Не буде помилкою, якщо ми скажемо, що немає двох художників-експресіоністів, які б згоджувалися до кінця відносно форм втілення; тут протягом трьох десятків літ зацікавлення експресіонізмом, з'явилося декілька десятків нових «ізмів», які ми не будемо розбирати, бо всякий новий «ізм» є по суті комбінація, або варіація шістьох основних напрямів: 1. ірреалізм – вирішує проблему втілення ритмом ліній; 2. ідеалізм – висуває культ художньої форми (кубізм, конструктивізм і т. д.); 3. натуралізм – пропонує композицію образів (імажинізм); 4. реалізм (сюрреалізм) висуває проблему руху; 5. ілюзіонізм – проблему простору і 6. імпресіонізм – проблему світла.

Як бачимо, почавши з заперечення натуралізму, реалізму, імпресіонізму та інших, експресіонізм повертається до старого розбитого корита, але тут треба пам'ятати, що мова йде не про спосіб сприйняття світу, а лише про манеру його втілення. Наприклад, натураліст фотографічно копіював видиме, скажімо ліс, і думав, що чим досконаліша і детальніша буде ця копія, тим ближче вона до поняття вічної краси; натуралізм, як манера експресіонізму, дає право художнику на вільну композицію предметів й істот, як деталей цілого, можливо, ніде не існуючого, але ці деталі передбачає зображати натуралістично, і т. д. В художній практиці, однак, експресіонізм настільки переплітається з іншими напрямками і формами світорозуміння, що часто художник іншого напрямку визнається за свого. Так наприклад, поруч з правовірними експресіоністами Пікассо, Дереном і Браком, називаються імена Гогена, Ван-Гога, Матісса, Сезанна та інших, які самі себе зачисляли до імпресіоністів. І нарешті, не треба думати, що експресіонізм є тільки даниною моді, занепадом малярської штуки, виродженням, і т. д. Як ми бачили, експресіонізм є філософським напрямом, він однаково обіймає всі штуки і по своїй сутності дуже аналогічно з відносно недавніми напрямками, не менш умовними і сюрреалістичними, як візантійська іконографія, або готика, не говорячи вже про мистецькі манери в Єгипті або Ассирії. Факти вказують, що експресіоністичне осягнення світу не позбавлене правди в тому сенсі, що, якщо ми признаємо модерне малярство за нездорове або занепадницьке явище, то тут вина не в художникові, а в тому загальнолюдському й світовому процесі, який художник лише відбиває.*

* Про цю «алгебру» сучасного малярства надрукував досить обширну статтю др. Йосиф Рац: Угро-русское изобразительное искусство, «Русское слово», Унгар-

**Осип Бокшай. З життєпису. Зарібки військовополоненого.
Душа природи в краєвиді. Русин на іконі. «Тілесні» портрети.
Декоративний фігуралізм.**

Після цих попередніх відомостей, перейдемо до короткої характеристики засновників сучасної руської образотворчості.*

І за віком, і за завоюванням суспільного значення, перше в часовому порядку місце належить Бокшаєві. Рід Бокшаїв походить з села Бокша в Земплині, звідки його представники переїхали до Саболча і Сатмару. Йосиф Бокшай народився 2. XI. 1891 в Кобилецькій Полянці, де його батько був священиком. Також дід художника був греко-католицьким священиком у Дравцях і багато родичів священикували, та водночас була в роді Бокшаїв і схильність до мистецтв. Батько художника сам добре малював, його сестра отримала музичну освіту, родич, о. Іван Бокшай був композитором, а його брат вчителем малювання. Відчувши інтерес до малювання, правда, без спеціального навчання, Осип Бокшай, за його власним зізнанням, записався студентом до Академії мистецтв у Будапешті, маючи на думці стати виключно професором малювання. Тут він займався архітектурою і орнаментикою, виконував завдання, але з натури, з власної волі, нічого не малював. Вже закінчуючи вищу школу, Бокшай показав свої роботи знаменитому на той час Ігнатію Рошковичу, який порадив молодому чоловіку не прагнути до вчительської праці, а продовжувати вдосконалюватися у малярстві. Однак, порада «одного професора» не змінила нічого в долі Бокшая, тим більше, що в 1914 р. він був мобілізований, в січні відправлений на фронт, а в кінці березня, біля села Турка в Галичині, був полонений росіянами. Спочатку він був засланий до Туркестану і там, в Красноводську, щоб заробляти на себе, Бокшай згадав про свою професію: пером, олівцем і аквареллю він почав

Ужгород, 1942, № 26, 27, 28. Бажаючи легким, філософським роздумом «пояснити характер сучасних напрямів руського малярства» доктор, однак, сам на кінець приходить до висновку, що «проблема тяжка, бо відчуваю, що предметно об'яснити зародження художніх переживань – не легко. Але це не так і важливо. Важливішим вважаю те, що наші малярі своїми роботами принесли багато слави нашій руській культурі і в майбутньому чекаємо від них ще більше».

* Крім вище наведеного загального огляду руського малярства, пізніше ми будемо посилатися на такі важливі статті та відгуки про сучасних руських художників: Ерделі: Карпаторусская живопись, «Альманах О-ва Возрождение», Прага, 1936, с. 48-54; Е. Недзельський: Наши художники репрезентируют, «Русская Правда», Унгвар-Ужгород, 1939, № 53 і 5.; його ж: Постоянная выставка подкарпатских художников, «Русская Правда», 1940, № 107 і 108.

малювати з природи. Пізніше Бокшая переводять на Україну і тут, поселившись у поміщика Н. Грабовського, в Куцевольці, він зажив «попанськи». Будучи людиною висококультурною, Грабовський передав у розпорядження полоненого вояка свою бібліотеку, а з Москви привіз йому олійні фарби. І Осип Осипович почав малювати перші краєвиди – ліси і хати, а також портретні жанри меншого розміру. Бачив він барвисті репродукції російських художників, особливо Левітана і Рєпіна, які залишили слід у формуванні його таланту. По році, Бокшай вже у Верхньодніпровську, в дитячому притулку, де вчить дітей малюванню, розмальовує стіни притулку малюнками «нещасливої трагічної смерті – утіхи християнської», малює портрети і, між тим, першу пастель – «Вигляд на Дніпро». В 1918 р. він повертається до рідного краю і отримує в Ужгороді посаду професора малювання, спочатку в горожанській школі, а в 1919 р. – в гімназії, де продовжує службову діяльність і донині. Що стосується художньої роботи, то вже в 1918 р. Бокшай серйозно звернувся до краєвиду і натюрморту, малюючи спочатку пастеллю, а потім олією. Майже десять літ Бокшай працював пастеллю, спочатку тому, що після війни тяжко було знайти відповідний матеріал для роботи олією, а потім через захоплення. Техніка Бокшая в пастелі досягає віртуозності, і лише пізніше він переходить на олію і частково на темперу. Краєвид, жанр з народного життя, натюрморт, фігурально-декоративні теми, портрет, релігійні мотиви і церковне малярство – це області малярської творчості художника. Крім того він є автором багатьох конструктивних і орнаментальних проектів – вівтарів, казательниць та іконостасів. Для ознайомлення і вдосконалення свого мистецтва Бокшай два рази подорожував до Італії, Німеччини, Франції, Польщі та Югославії (Далмації). Він брав участь в самостійних і колективних виставках у Празі, Брні, Братиславі, Ужгороді, Кошицях, Мукачеві і Міхаловцях. В останній час він виставляється переважно в Будапешті, і виставляє краєвиди. Як ми вже говорили, Бокшай був одним з організаторів «Союзу діячів образотворчих мистецтв на Подкарпатській Русі». Сьогодні він є членом художньої секції «Підкарпатського Общества Наук», «Союзу мадярських художників» і «Товариства Бенцур».

«Я думаю, що повинністю нас, художників, на першому місці є виховати суспільство. Не стільки словом, як скоріше добрим прикладом, тобто, творити чесне і порядне мистецтво, як то робили старші майстри. Тому, як творити таке мистецтво, ми повинні навчитися передовсім від старих майстрів» – так говорив Бокшай, за записами д-ра Затлоукала. Нам прийшлося не раз бесідувати з художником, і ось, він, визнаний майстер, що виріс на Підкарпатті і переріс його – з якою легкістю він сам відкриває, підказує, наводить відвідувача виставки або

ательє, говорить про впливи, пережиті ним, про взірці, що послужили йому: «це Тьєполо... Франц Уде... Левітан... Дюрер... Рєпин... візантика». Справді, треба беззавітно любити старих майстрів, щоб гордитися тим, що від них він узяв дещо і потім переробив на своє. І все-таки, хоч про які впливи говорив вам Бокшай, ви пересвідчитесь, що сам він художник самобутній і оригінальний. «Наш край дає багато матеріалу для художнього опрацювання» – говорить Бокшай, багато його він також опрацював, але становлення «типового, особливого мистецтва Підкарпаття» він вважає справою майбутнього. Треба глибоко розуміти суть національного мистецтва, правдиво національного, щоб вважати себе причетним лише до його початкового етапу і не загордитися безсумнівним особистим успіхом.*

Первісною формою малярської творчості Бокшай є, безумовно, краєвид. Він проходить через усю творчість художника. Улюблена тема краєвида – гори, долини, гірські річки, млини й хижі, дерев'яні церкви, синє гірське небо, здебільшого на просторі від Ужжа до Ужгорода, в ужанській долині, і все це найчастіше і з найбільшою радістю він малює під осінь, або восени чи на початку зими. Сам Бокшай в «краєвидах» вважає себе імпресіоністом, а от критики вагаються, – то примічають у нього реалістичну схильність, то підкреслюють силу настрою – прикмету імпресіонізму. Хоч ким він є, але факт той, що якраз Бокшай, який працював над краєвидом і в інших краях (Росія, Далмація, Палермо), ввів природу рідного краю у мистецтво вже не як щось «цікаве», а як художню самоцінність. Ми думаємо, що в імпресіонізмі Бокшай визначну роль грала також пастель, яка ніби призначена для передачі найніжніших настроїв; жіноча по духу, вона була поглиблена і згущена до чоловічої сили і сміливості. Це відмічають багато критиків Бокшай, які визнавали, що Бокшай у своїх етюдах малює «красоти свого краю». Це не треба розуміти так, що Бокшай спеціально вибирає найкращі краєвиди Підкарпаття і пропонує їх у ще більше прикрашеному вигляді. Як ми говорили вище, природа гористо-лісистого краю взагалі є мальовничою, характерною і різномірною, так що не можна докоряти художнику, що він зображує лише гарне, а з іншого боку, багато в Бокшай краєвидів, які є для Підкарпаття відносно бідні і навіть сірі, (хижі під першим снігом, млин, взагалі сільські краєвиди), але якраз вони проникнуті більшою внутрішньою красою, ніж золотиста феєрична осінь парків. Ужгородський замок, наприклад, Бокшай зобразив з найбільш художньо-прозаїчного боку, але й цю прозу у вигляді напіврозвалених староміських хижчин в долині, він звів до загальної,

* Див.: dr. Jaroslav Zatloukal, op. cit., 233-234.

художньої цілості. Все це є початком пошуків «душі природи», психологічної краси і значення малюнку.

Краєвид часто грає роль також у жанрових творах. Тут, однак, краще зробити невеликий відступ і спочатку оглянути шляхи церковно-релігійного малярства Бокшая. Тут він зробив переворот, хоч і недостатньо до цього часу усвідомлений. Справа в тому, що перед Бокшаєм іконописні майстри, не виключаючи й І. Рошковича, користувалися майже виключно банальними взірцями, найчастіше італійщиною у німецькій версії. Бокшай, що бачив ікони східної церкви, поставив собі за мету зберегти візантійську форму містики, з'єднавши її з менш умовними і більш життєвими фігуральними вирішеннями заходу. Для цієї мети, він, подорожуючи Італією, спеціально їздить на Сицилію, в Палермо і Монреад, щоб там на власні очі побачити взірці візантійської школи. Особливе враження на нього справила «Капелла Палатина» в Палермо. Що стосується вирішення фігуральної проблеми, то тут Бокшай є прихильником відомого фігураліста і прибічника декоративності, легкого і могутнього венеціанця Джованні Баттисти Тьєполо. Згадаймо, що Тьєполо в багатьох своїх святково-парадних творах прикрашав передній план піднятою або відкинутою оксамитовою завісою, тим самим підкреслюючи театральність своїх композицій. В церковній чи релігійно-ідейній творчості Бокшая ясно розрізняються дві манери. Там, де Бокшай творить легенду в дусі Фріца фон Уде, де він приводить до Христа верховинський або долішнянський народ, чи приводить Христа на Підкарпаття, він користується реалістичною манерою і при цьому не лише не скриває, але й підкреслює святкову театральність самого сюжету-легенди. В цьому дусі намальовані ним «Проповідь на горі», «Христос у школі», «Поклін пастирів» та інші. Природа краєвиду, обстановка школи, сама будова хліва – все це типово підкарпатське, народ і діти в мальовничих народних одягах, їх лица передано реалістично, природність поз, також типово руських, ніде не порушено в інтересах декоративності. Там, де художник виконує чисто іконописну тему, він поєднує портрет і обстановку, прийняту в візантійських взірцях, з фігуральною декоративністю бароко. Тут особливо характерними є розписи казеїною темперою і олією каплиці учительської семінарії в Ужгороді, а саме у зображеннях святих, нерозривно пов'язаних зі східним обрядом (Кирил і Мефодій, Володимир і Ольга, та інші); далі – плафон в єпископській палаті, що зображує воздвиження хреста Господнього і, нарешті – св. Василій Великий з монахами в церкві монастиря О. О. Василіан в Ужгороді. Тут повсюди зображено суворо-задумливі обличчя, священничу одягу, але двомірні складки, що умовно позначають динаміку рухів, вивільнені переходом до тримірності

зображення. Ці, вивільнені в душі західного взірця рухи, зберігають, однак, характер властивий східно-церковному поняттю: характер рухів могутній, але важкий, в порівнянні до легкості й елегантності бароко. Нарешті там, де зображуються загальнохристиянські сюжети, не пов'язані спеціально зі східним обрядом, Бокшай дає варіанти композиції в душі декоративності Тьєполо, обмежуючись чисто формальними поправками, які вимагає східний обряд.*

Церковне малярство Бокшайя прикрашає сьогодні багато храмів Підкарпаття: крім вище наведених храмів, його образи знайдемо в церквах у Великому Руськові (Новий Русков), Матьовцях, Чічаровцях (Словаччина), Великих Геївцях (римо-католицький костел), малоберезнянському монастирі; вівтарні образи і вівтарі за його проектами – в Сасові, Йоврі*, Великих Селменцях. Сьогодні Бокшай працює для новозбудованої церкви в Доробратові. Фрескові малюнки склепінь, плафонів і стін також є переходом від західних ремесельних шаблонів до візантійських варіантів.

В жанрових речах Бокшайя ми також знаходимо подвійність манери. «Зимовий танець», «Колядники», пасхальний звичай «Поливання» – всі вони є актами сільського життя з певним театральним елементом; тому, якщо ми й помічаємо в них театральність, то це треба приписувати сюжету. Але намальовані вони реалістично: обличчя характерні, в жестах і рухах – то природна безпосередність, то незграбність. У танці Бокшайя знаменито підмітив особливість місцевого танцювального жесту – танцюристи в нього нахилені трохи вперед. Свого часу це викликало непорозуміння, бо за прийнятим шаблоном і внаслідок традиції грецького, вакхічного танцю, положення копусу звикли зображувати нахиленим від пояса назад. А вся річ в тому, що жест танцю пов'язаний з кроєм одягу, а крім того танцюють на снігу. Сіряк, бочкори і сніг означали жест руського танцю. Ще реалістичніше намальований образ «Біля ткацького верстата» – це взагалі найкраща річ Бокшайя. Однак, коли йдеться про монументальний малюнок, що має декоративне значення, театральність Тьєполо і тут перемагає реалістичну правду. В цьому відношенні характерна темпера «Бокори»** в фойє кіна Уранія (в будинку Подк. Общ. Наук). Гуцули в барвистому народному одязі, серед природи, що дихає силою і свободою, по бурхливій воді гірської річки сплавляють деревину. Підкреслена широта

* Судження, зі своєрідним підходом, про «західні» і «східні» елементи в руському іконопису і, зокрема, у Бокшайя, надрукував Racz Jozsef: «Зоря-Најнал», Унгвар-Ужгород, 1942, чис. 1-2, с. 43-57.

* Нині Сторожниця (прим. перекл.).

** Очевидно, «Бокораші» (прим. перекл.).

жесту, спрощена до світлотіні барвистість, густі ліси і горді скали – все це звучить символом рідної стихії.

Декоративними є всі натюрморти Бокшая. Звичайно, це лакована поверхня стола, барвиста хустина або вишивка, квіти. Компоноване для прикрашення і само по собі гарне не вимагає нічого іншого, крім реальної передачі.

І нарешті, портрет. Якщо порівняємо портрети-ікони Бокшая з його декотрими світськими портретами і портретними етюдами в його робітні, то здається, що і Мати Божа, й Іоанн Златоуст, і Василь Великий і багато інших святих, особливо пов'язаних зі східним обрядом, – все це спонукало художника до пошуку обличь, щоб потім їх подати в формі іконописних ликів. Треба визнати, що Бокшай дуже чутливий і майстерно знаходить відповідність ідеальним вимогам в «тілесних лицах». Як портретист, Бокшай прагне з усією доступною художньою реальністю, нічого не прикрашаючи і не підкреслюючи, передати «тілесний лик», бо він є відображенням духовних прикмет людини; це не маска, яку можна надіти і зняти, це природня відповідність. От чому всі портрети Бокшая, починаючи від зображень верховинських «бачі» і закінчуючи ликами святих, такі живі, такі особисті, такі теплі за своєю інтимністю.

Як бачимо, встановити напрям Бокшая не так просто, як це роблять декотрі критики, а часом, і він сам, називаючи себе «імпресіоністом». Але шлях, пророблений художником, теми, обрані і наглядно ним опрацьовані, ведуть нас і приводять до однієї, очевидної мети. Кожний уступ його творчості закінчений і досліджений, епілог його творчої роботи замикається сам собою, логічно – тут на землі, без загадок. Зокрема, Бокшай поставив у всій широті, рідну йому, а через це і нам, підкарпатську тему, вона для нього не «туристична прогулянка», а сутність, зміст. Щоб у всій широті й глибині розгорнути її – потрібні покоління, про це говорить сам художник, заповідаючи молодим художникам не залишати рідну землю і в повній художній красі виявити душу русина. Те, що це «виявлення» він пропонував не в дусі провінціал-патріотизму, а як проблему мистецтва, що служить усьому людству, ще раз доводить глибоке розуміння Бокшаєм художніх задач і відповідальності художника не лише за теперішнє і своє, а також за майбутнє і народне.

**Адальберт Ерделій. Трибун нового малярства.
Портрети – «моральні двійники». Значення пози і жесту в жанрі.
Нове оформлення краєвиду. Безконечно вперед!**

Бокшай і Ерделій... В житті сучасного малярства на Підкарпаттю ці два імені нерозривно пов'язані одне з одним, як імена однієї фірми «Сміт і Вессон». Правда, Бокшай і Ерделій – це також фірма нового руського мистецтва. Одночасно і разом вони почали збирати старших колег, разом організували суботньо-недільну школу малярства в Ужгороді, разом наставляли і будили до життя нове покоління малярів, разом здобувають вони славу рідному краю і все таки, як мало спільного в їх творчій сутності! Бокшай, взявши нову манеру, нерозривно пов'язав себе з мистецтвом минувшини, провів своє досягнення і укріпив його. Світ Бокшай – лежить назовні, як об'єкт; чим глибший і більш замислений художник, тим ніжніше і досконаліше розуміє він правду світу, переломлену через призму душі і почуття художника. Дорога Бокшай логічна і закінчена. Не так легко, однак, зважити результати творчості Ерделія, а тим більше, наперед вгадати його епілог!

Адальберт Ерделій народився в Климовиці* в 1891 році. Предки його з родини Гриць були типовими представниками руської сільської верстви, і на них часто посилається художник, для виправдання свого культивування сільської теми. Художні здібності Ерделій проявив ще в гімназії, звідки перейшов до академії мистецтв в Будапешті (1911–1916), де особливо впливав на нього проф. Кароль Ференцій. Закінчивши академію під час війни, Ерделій ледве дочекався її кінця, щоб продовжити освіту. Як вчитель малювання, він до 1932 р. більше сам вчиться, ніж викладає. В 1922-1926 роках він перебуває в Мюнхені, в 1927 р. їздить до Італії, потім до Польщі, Швейцарії і Відня, а в 1929-1932 р. він досягає межі своїх бажань – Парижа, де вдосконалюється в мистецтві нових малярських напрямів, перебуваючи в художній колонії Гаржілес, на Єлісейських полях*. Звідти він відвідав Брюссель. Всюди він виставляє свої твори і користується увагою. У 1929** році Ерделій і Бокшай домоглися заснування публічної школи малювання в Ужгороді, і звідти почався систематичний вплив Ерделія на молоде покоління. Ціле покоління руської художньої молоді, з якого декілька осіб вже самі закінчили спеціальну освіту, без огляду на свої напрямки, одноголосно стверджує, що пробудив в ньому художнє стремління і зворушення Ерделій. В 1931 р. Ерделій був обраний першим, а потім майже беззмінним головою «Товариства діячів образотворчих мистецтв на Підкарпатській Русі». Тут він був не лише організуючим, але також постійно збуджуючим фактором. Він доводить вимоги комісії журі

* У тексті помилково вказано Кленова (прим. перекл.).

* Помилка автора. Село Гаржілес розташоване в департаменті Ендр в центрі Франції (прим. перекл.)

** Публічну школу було засновано 1927 р. (прим. перекл.)

чергових виставок до надзвичайної строгості, він абсолютно не хоче рахуватися з смаком провінційної публіки, на вернісажах він виступає як трибун нового мистецтва, пристрасно і рішуче, настільки, що декотрі його статті, що засуджують суспільний художній застій, взагалі не могли бути опубліковані. Нове мистецтво для Ерделія є аксіомою і, як аксіому, він і проголошує шляхи нової малярської творчості: «В кожній країні мистецтво має своїх особистостей, що направляють, показують дорогу і ведуть за собою нове покоління. В Парижі, де твориться світовий напрям, веде лише п'ять-шість осіб. Представником фігурального утрирування є Ван-Донген, розмаху – Вламінк, вібруючої барвистості – Дюффі, ніжно-блідих відблисків сірого – Утрілло, синтетичної рівноваги сіро-бурих тонів – Модільяні, сили ліній – Фуджіта, типового нового класицизму, або неокласицизму – Дерен. Цей художній напрям захопив майже ціле покоління, але кульмінаційною точкою магічної художності є Сезанн. Нинішнім нашим направляючим вогнищем є Аба-Новак і Сеньї». Бокшай звертав увагу молоді на старих майстрів, Ерделій про них не згадує. Це зовсім не значить, що в легковірному фанатизмі він їх – по футуристичному – «скидає з терез сучасності». Двадцять літ науки самого Ерделія, при його здібностях сприймати і засвоювати, є запорукою того, що він не проти школи минулого, однак він не може погодитись з тим, щоб малярство не рухалося уперед, якщо життя світу є постійним рухом, переменою і породженням нового!

– В моїй художній творчості – заявляє Ерделій, – відбивається вся сутність мого буття. Постійний неспокій, вічне зворушення, і я хочу це виразити в творчості. Спосіб і гармонія висловлювань змінюються. Змінюється все навколо мене, тому змінююся і я. Саме себе я хочу знайти в цьому постійному бродінні й неспокої. Вірю, що я сам об'єктом того, що твориться в природі і в людстві. Я постійно шукаю завжди нову перспективу і новий дух. Ці глибокі внутрішні цілі і складні душевні стани я хотів би схопити, художньо зрозуміти, оформити і спростити. Тому я малим хочу передати багато» (Jaroslav Zatloukal). Щоб зберегти об'єктивність в нашому судженні про Ерделія і його творчість, приведемо цитати двох особливо уважних до нього і фахових критиків. Ось, що писав в 1935 р. Ст. Ілек: «Проф. Адальберт Ерделій ширить неспокій художнього духу в своєму постійному пошуку. Тільки за той час, що я його знаю, він приблизно три рази змінювався. Це значить, що сама природа і сутність цього художника змінюється, змінюється разом з багатоманітністю, яку він осягає навколо себе і яку вирішує... Ерделія ми добре знаємо, критики про нього писали і в нас і за кордоном, і я вважаю своїм обов'язком звернути увагу лише на те, що він насправді є байронівсько-манфредівським «Spirit of the chainless mind», вічно

шукаючим духом, і вочевидь, правдивою метою художника є шукати і творити до кінця життя» (Stanislav Ilek). На рік пізніше про Ерделія писав Я. Затлоукал: «Експресіонізм знайшов в Ерделієві маляра величезних зображальних можливостей. Гарячкова боротьба за власну образотворчу мову відбивається в його картинах. У кожному полотні можна помітити сліди пошуків власних зображальних засобів. Творчість Ерделія характеризує драматичність, а також різкий барвистий порив, в динаміці якого треба шукати пристрасне почуття художника» (Jaroslav Zatloukal).

Таким чином філософська основа творчості Ерделія полягає у вічному пошуку. Це не є безцільною Сізіфовою працею чи бігом білки в колесі, це є вічним, тобто не обмеженим людським життям, проникненням в глибину і в висоту, поступ людства до недосяжного, до світла правди, яке від покоління до покоління по інакшому прояснюється. Людину пошуку, провидця правди, нічого не задовольняє, бо він є пересвідчений, що в просторах майбуття таїться «нове обличчя» ще досконалішого й правдивішого. Звідси випливає те трагічне і манфредівське в творчості руського художника. Не треба, однак, думати, що постійна невдоволеність досягнутим і бажання нового необхідно пов'язане з похмурими темами і тонами, з розчарованістю і песимізмом! Пошуки переповнено вірою, розчарований не шукає. Трагедія творчості – ще не є трагедією життя.

Життя, свіжість, сміливість, широта дихає з усіх творів Ерделія, чи є це красвид, наповнений сонцем і повітрям, чи замальовка зеленим кольором білого коня, худого, замученого тим самим життям. Ерделій не таїться, що він найбільше любить природу і народ, і нічого дивного, що через них він оформляє свої зворушення. Як проходить це оформлення, найлегше можна пояснити на портретах художника. «У портретах я слідкую, щоб через композицію був виявлений характер. Характер я виявляю простотою кольорів. До цього часу я портретував усіх визначних осіб Підкарпаття. Багато осіб в Парижі, Празі, Мюнхені» – говорить Ерделій. У нього справді з'явилася репутація «придворного портретиста» Підкарпаття. Всі портрети Ерделія – репрезентативні, незалежно від того, хто був його моделлю, – визначна особа, чи проста людина. Ця репрезентативність, яка приваблювала до художника клієнтів, полягала не в штучності й багатстві аксесуарів і обстановки, а в оригінальному вирішенні чисто психологічної проблеми. На відміну від реалістичного портрета з його «тілесною» сутністю, експресіоніст намагається передати духовне обличчя кожного. Щоб його виявити, треба з портретного простору видалити все принагідне, непотрібне, відволікаюче увагу. Характерна поза і жест – ось уся обстановка, що характеризує духовне обличчя кожного. Лиця у Ерделія пластично модельовані: вони також

мають свій жест, свою позу, те, що звикли називати «характерними рисами обличчя». З цього випливає, що нехарактерні риси обличчя, випадкові складки і зморшки, все це мусить бути зняте і видалене. Портрет Ерделія є оголеною духовною сутністю моделі, а наскільки художник цю сутність встановлює за особистим враженням, настільки портрет Ерделія є «моральним двійником» моделі. Треба віддати належне нашому художнику, – при оголенні духовної сутності, при вловлюванні художнього обличчя портретованого, він безпощадний. Він пристрасний, бо малює своє враження. Тому глядачеві здається, що в кожному портреті Ерделія є дещо підкреслене, десь – капризна поза, десь – неприродно жорстока гримаса, десь – пещеність тіла, десь самозадоволена нікчемність, десь різка прямота, або смиренність. Про Ерделія, між іншим, говорять, що він, малюючи портрет, дещо омолоджує модель. Це судження було викликано звичкою до портрета «тілесного», натуралістичного, де художник старається вхопити кожну зморшку, як у «Портреті Доріяна Ґрея» Оскара Уайльда – кожна нова зморшка відбиває нову рану, новий рубець душі. Згадаймо однак, що коли фотограф нам дасть не ретушований знімок, де найточніше відбиті всі наші морщини – ми протестуємо. Чому? Через ту саму звичку до ідеалізації і в фотографії.

У портретних обличчях народу, шляхом такого ж самого оголення внутрішньої сутності, Ерделій досягає надзвичайного ефекту. В них, малюючи «морального двійника», художник ніби оголив характер народу, але вже не як сторонній суддя, а як спільник. Глибока задумливість, чутливість, постійна настороженість, простота і благородність жесту – ось душа народу.

Краєвид у розумінні Ерделія – є портретом природи. І тут він видаляє з твору все несуттєве, шукає свою форму для свого лісу, для своїх гір. Якщо сади Версаля, дерева Булоні і гори Бретані у французьких експресіоністів отримали особливі форми вираження, то на таке ж саме право має претензію природа Підкарпаття! Це раніше її малювали в чужій манері, тепер вона повноправна в мистецтві і не потребує ніякого художнього посередництва. Здійснюючи це право рідної природи на відповідне їй оформлення в малярстві, Ерделій не раз досягав успіху. Спочатку, це було то «під Сезана», то «під Дерена». Ерделій послідовно випробовував на карпатському краєвиді пуантизм (пуантилізм), хвилясту лінію і, зрештою, розташування на площині, режисерував постановку руської теми в рамках краєвиду і жанру. Розкидував і komponував площини гір, формувал відповідним чином лісні породи в Карпатах, примусив ріки й потоки не лише відбивати фантастичні композиції берегів, але й бути то теплими, то холодними; повітря в

Ерделія завжди має свою температуру. Нині Ерделій є визнаним майстром свого краєвида, майстром своєї «географічної широти», яку він увів, як самодостатню, у світ усього сучасного мистецтва. Краєвид у Ерделія, при всій умовності його відтворення, не одноманітний – він змінюється, як змінюється все. В ньому художник, майстер світла й тіні, передав повноту своїх душевних змін. Вже не раз змінив він кольоровий спектр своєї палітри, то приходячи до колірною пуританства сірих барв, то віддаючись зелено-вогняному безумству, то вражаючи найніжнішою грою сірих відтінків, то атакуючи глядача обдуманною зухвалістю найкрикливіших барв! Обдумана зухвалість – у Ерделія все не тільки відчуте, а й обдумане. Обдумана і та «легковажна легкість», якою бравує художник.

Жанру власне, у вузькому змісті слова, в Ерделія немає, і він не типовий для нього. «Суд Париса» на Верховині, або «Гуцульська ідилія» – це не більше, ніж побіжна спроба зрівняти в правах руських селян з французькими та іншими «пейзанами» в рамках пасторалі. Жанр у Ерделія – це скоріше за типом – панно. Ми маємо на гадці його численні зображення людей в природі. Найчастішими є теми купання і відпочинку. Обличчя у людей ледве намічені, зате нахили і положення голови, тулуба й кінцівок, їх пози і жест надзвичайно опукло і виразно передають душевний стан. Інтелігенти в жанрових творах – це багато капризу, бездіяльної нудьги, лінивої туги, інколи – рафінований еротизм, особиста насолода. Все це – акти життя, але це якесь життя без справи, без роботи, без якої неможливо жити. Там, де в природі виступає народ або народна маса, нехай то буде при церкві в свято, або біля потоку за буденним полосканням білизни, або при купанні коней – це все робоче життя, це – діло життя. Навіть недільні групи ви не назвете бездіяльними; це свято, а свято є відпочинком після робочого дня. В жанрі Ерделія живуть два класи: один сповнений сумнівом і не завжди знає, що має робити, а другий – творить життя. Ця подвійність у жанрових творах-панно Ерделія досі не завжди була підмічена, а між тим, вона є сутністю при оцінці всієї роботи художника. Про нього привикли судити, як про носія чистої естетики. А він сам, між тим, до цієї «чистої естетики» додав і значний елемент соціального змісту, а інколи – соціальної нетерпимості.

Бути руським художником і не намалювавши жодної ікони – це було б нонсенсом. Давніше Ерделій з замилюванням зображував у краєвидах своєрідну архітектуру дерев'яних церков. В 1941 р. його душевне зворушення вилилося в двох іконах. В обох – сюжет розп'ятого. Два гнівно стиснені кулаки і дві складені до молитви руки, прокляття і просьба, що здійснюються над землею. Розп'ятий «за гріхи світа» – голову й руки

подано в трьох ракурсах – звивається на хресті, видячи, що діється на землі. Другий образ: перспектива Карпат, ліси і хмари перемішалися, зоря бореться з темрявою. Розіп'ятий зірвав правицю з цвяха, забувши про своє людське страждання і судорожно простягає її до мук світу. І міцний доти хрест, після такого «переобтяження» мук здається тростиною і надламується. Звернути увагу на ці ікони пропонує виразно сучасний художник.

Експресіоністи загалом схильні малювати «натюрморти». Немало їх має також Ерделій, вони – портрети речей. Все те, що ми говорили про Ерделієві портрети живих осіб, треба перенести і на «мертву природу». Найчастіше зворушений погляд художника і в речах шукає їх характерні риси й кольори, передаючи загальне враження якомога опукліше й просто, бо дух не потребує прикрашування. Але є в Ерделія «натюрморти», коли він малює речі, звернувши увагу, духовний зір всередину себе, – і тоді зображення речей розпадаються на променисті площини, – це речі, переломлені гранями кристалічного духу. Душа людини – потік: у спокої він відбиває зовнішній світ, береги; збурений ззовні, – він топить ясність, що відбивається в його хвилях.

А тепер – загальна оцінка Ерделія.

Ерделій – наша гордість, він наш модерний художник, – так кажуть вголос. А про себе, або в колі приятелів такого ж рівня: у Ерделія немає власної теми, він все калічить, все французить, заплутався у своїх пошуках... Не думайте, що така роздвоєність – властивість лише наша, підкарпатська. Про Бетховена, Берліоза або Стравінського не кожен наважиться судити, говорять, що для розуміння музики потрібно підготовку, треба взагалі знати музику, студювати її, і т. д. А ось, коли публіка дивиться на картину, то чогось вважає, що все відразу мусить зрозуміти, – інакше для чого художник малює? Це нерівне ставлення до творчості в мистецтві – не підкарпатська особливість, це гріх всесвітнього міщанства, а з міщанством взагалі не треба рахуватися, бо якраз воно на Підкарпатті впродовж століть не цінувало народного мистецтва і не бажало бачити його, і лиш протягом яких-небудь останніх двадцяти років вслід за «науковими дослідженнями» почало визнавати талант простаків.

Тема у Ерделія – одна і постійна: художнє оформлення світових зворушень, що відбиваються в душі художника. Наскільки душа ззовні зворушена тисячами страстей, почуттів, думок, настільки мінливе й різноманітне і їх художнє оформлення. Через це Ерделій здається непостійним, звідси – вічні пошуки, зміна спектрів кольорів, характеру мазка і, нарешті, самого розуміння фактури речей. Все це – явище загальне для всього експресіонізму. Але Ерделієві, як художнику Підкарпаття, належить та заслуга, що художньо вливаючи зворушення

духа в форми підкарпатського світу, він не знеособив їх звичною манерою Парижа, а прагнув налаштувати манеру на своє рідне, характерне, руське. У творчості Ерделія Підкарпаття взагалі вперше вводиться в обіг образотворчого мистецтва, як художньо-своєрідний світ, а заслугою художника є те, що цю своєрідність він подав як духовно-естетичну сутність, а не як підсолоджений націоналізм, або зовнішньо-театральну етнографію. Якщо б не було Ерделія з його «барбізонством», Підкарпаття довгий час залишалося б на задвірках мистецтва, і репрезентував би його той самий «гео-етнографізм», хоч-би і в новій формі. Якщо б не було Ерделія, не могли би ми сьогодні говорити про свій неповторний руський стиль, про який, як про майбутність, говорив свого часу Бокшай. Це не значить, що цей стиль знайшов Ерделій, він його й не шукав, – замикатися в рамки стилю протирічило б самому духу того, хто знайшов своїм пензлем нерв світу! Однак, він підняв мистецтво на таку естетичну висоту, звідки молодше покоління уже більш рельєфно і не по провінційному могло розрізняти контури свого народного духу. Як і в яку форму вилетіть подальша творчість Ерделія – неможливо наперед угадати, бо він в розквіті сил, однак значення його творчості сформулювати не важко: він був тим ідейним керівником підкарпатського малярства, хто повів за собою ціле молоде покоління.

VI.

**Федір Манайло. Пошуки форми,
жеста і фактури. «Вівчарі». Магія сліпця.
Соціально-побутова тема. Від народного духу
до народного стилю. Дерев'яне царство.
Художник – поет Верховини.**

Довгий час третя рушійна сила сучасного руського малярства, Ф. Манайло стояв у стороні від справи, розпочатої Бокшаєм і Ерделієм. В той час, коли ще лише йшла організаційна робота «підкарпатського Барбізону», Манайло, людина зовсім післявоєнного складу, вже був «барбізонцем»-одинаком. Він ішов до художньої мети своєю дорогою, глибоко в душі переживаючи періоди сумнівів і надій. І внутрішня тема, і відрізнення характерного від другорядного, і бажання послужити своєму світові, і захоплення новими манерами – все це у Манайла було спільне з Ерделієм. Але різниця, можна сказати, протиріччя було в натурах цих художників. Якщо Ерделій є прибічником синтетичного мистецтва, метода художнього узагальнення, то це зовсім не означає, що він сам був синтетичною натурою. Не дарма його творчості приписують «дух байронівсько-манфредівський», що все розкладає, аналітичний до

розчарування в теперішності і спрямований, задля протилежності, до цілісності в майбутньому. Манайло – синтетик по натурі. Внутрішня тема у нього не шукає відповідних образів, вона в ньому самому оформляється не лише у видимих а й в досяжних речах. Зіркість і зорова пам'ять у Манайла – незвичайні! Він не шукає зовні характерного, він бачить його, бере його на дотик, і примушує глядача не лише видіти, але й осягнути свої, як прості, так і найфантастичніші композиції. Тема в душі Манайла досягає такого цілісного, реального, детально закінченого змісту, що в ньому ніколи немає ані «порожніх місць», ані перевантажень. Якщо цю здатність приписати «дару Божому», то трудовою заслугою Манайла є пошуки тої манери, тих способів і засобів, якими він з незвичайною простотою і виразністю оформляє породження свого духа і духа народного. Як Манайло знайшов свою манеру, якими дорогами прийшов він до свого світу образів, в значній мірі пояснює його художня біографія.

Федір Манайло народився в 1910 р., в селі Іванівцях, близько Мукачева. Сила сільського побуту і кріпкий устрій народних настанов оточували його в дитинстві. Бідний день народу скрашувався казкою, повір'ям, звичаями. Вже в повоєнних умовах Манайло вступив до руської гімназії в Мукачеві, звідки потім перейшов до Художньо-промислової школи в Празі. Тут він закінчив трирічне загальне навчання, а потім трирічні спеціальні – вищі курси. Особливих згадок школа в душі художника не залишила: як промислова школа, вона дала йому ремесельні знання, научила його сприймати матеріал, його властивості й особливості. За роки навчання Манайло захоплювався всім тим, що могла йому дати післявоєнна Прага, тобто, починаючи від традиції славнозвісної «золотої» Праги, що здіймалася протягом століть до готичних злетів і життєрадісного бароко, а в сучасності гостинно зустрічала виставки Пікассо і Брака. Манайло випробував себе в сюрреалізмі, «без контуру й без логіки», у французів «сьогодення» навчився композиції, припали йому до смаку краєвиди правдивих барбізонців. В той час він працював мало – за наказом і на замовлення – для задоволення шкільних вимог і для продажу посередньому міщанинові. Спроби долучитися до якого-небудь напряму, скінчилися невдачею. В Празі Манайло не знайшов себе, а мандри різними напрямками прояснили йому два основні моменти: «стоцентне малярство – ірреальне» і «основою малярського мистецтва повинна бути форма». Люблячи форму, Манайло й згадав про рідні Карпати.

Однак, і після перших спроб удома йому довелося пережити муки сумнівів. Бродячи по Верховині, він малював етюди с природи, відчував духовну близькість рідного краєвиду і старався надати йому форму

«душевно», не забуваючи одночасно, по-модерному, шукати контраст і стиль. «Душевність» не відкрила Манайлові нічого нового, і на своє невдоволення він помітив, що навколо нього утворилася порожнеча: в Празі він відстав від свого, але до чужого не пристав, а дома покинув чуже заради свого, але своє душевно подіяло, а до рук не давалося. Після роздумів художник, за його власним зізнанням, почав усе спочатку. Знову почав малювати краєвиди і речі реалістично, але формував їх за «руським відчуттям», слідкував за тим, щоби й рухи захоплювали не за старим взірцем, а безпосередньо, «по нашому». Лише тоді Манайло помітив, що мало народитися «в нашому», але треба ще його знайти й усвідомити. Тут і почалося осягнення і вишукування всього «нашого» і «по нашому»: облич, торсів, гір, вод, хиж, рук, ніг, вишивок, поз, рухів, гунь і тканей, дерев... А коли все це було вивчено і перепробовано, виявилось, що все воно має свою душу в формі місцевих понять, звичаїв, переказів, повір і забобонів. А потім почалися зустрічі з вівчарями в салашах чи колибах, на полонинах, для котрих вся культура – ніщо, бо діди і прадіди учили про все інакше, по своєму. Так з часом Манайлові відкривається «своє» уже не лише у вигляді форм і барв, але й у матеріалі і його якості, способі виробництва, в користі – бо без користі в народі нічого не існує. Художник, «шукаючи себе», все це прийняв, увібрав у себе і знайшов для всього спосіб втілення – як передати, щоб все було відповідне. Лише тут пригодилося Манайлові багато з того, що він вивчив, подорожуючи без цілі сучасними малярськими напрямками. Добре перестудіювавши неписану філософію народу, повну образів, він найбільш ірреальні поняття і теми викладає з такими реально переконливими деталями і так осяжно в своїй фактурі, що глядач починає вірити в їх реальне буття. Казка і життєва правда, символ і життєвий будень – все це так природно і заразом органічно глибоко переплелось у фантазії художника, що глядач починав інакше бачити весь підкарпатський світ, відчуваючи час від часу якийсь містичний елемент, що переносив далеко за границі Карпат. Найголовнішим є те, що в творах Манайла недавно ще «бідний простак русин», зображуваний, як «цікавинка», дивина, як сутність, що покірно приймає дари й удари долі, – тепер у всій своїй силі, повноті і своєрідності з'явився на виставках з цілим своїм «обійстям», витісняючи й затінюючи все інше.

Складно оповідати про Манайла на основі прийнятого формального розбору творів; краєвид і портрет, натюрморт і жанр у нього так тісно переплітаються, що краще буде зупинитися на декотрих характерних для нього сюжетах. Свої речі Манайло малює темперою, олією і аквареллю.

Ось він, «Вівчар», той, що цілий рік перебуває на гірських пасовищах, на полонині, лише на кілька днів у році він спускається до населеної людьми долини. Ось він, сильний і могутній, сидить у полотняній, запітнілій, вітрами сушеній сорочці з гунею на плечах. Простим і виразним мазком передана овеча шкура, ви відчуваєте її запах і теплоту. У вівчаря – царствений спокій, стримана богатирська сила, він – володар полонини. Ось другий вівчар – верховинський. На ледь наміченому фоні, де вершини гір досягають неба, стоїть він, підкарпатський Геркулес, зігнувшись по своєму, не по-французьки, чи по-грецьки, щоб лівицею, від ліктя до зап'ястя, опертися на богатирську палицю. В його правиці біле щеня вівчарського пса, а сам лівової могутності пес лежить тут же при ногах і з материнською ніжністю дивиться на щеня-сина. А ось третій вівчар – молодий гуцул. Ніч в лісистих горах, він стоїть при ватрі і знизу язик вогню лиже його вогняно-фіолетовою світлотінню. Три вівчарі – три манери, три форми, три кольорові схеми; перша річ мальована ніби реалістично, друга – ближче до експресіонізму, третя – стилізована, та все це лише деталі одного ясно вираженого підкарпатського стилю.

Візьмемо зображення руських жінок. Під полотняною сорочкою з багряною вишивкою наплічника ви впізнаєте «рубенсівське» тіло матері-верховинки. Бюст через плече опоясаний вишиваною хустинкою, що підтримує, потопає в налитих молоком грудях, немовля. У матері намічене воле, що часто зустрічається у гірських жителів, врівноважена поза дихає умильністю і своєрідною красою. Нічого підкесленого, нічого навідного, ви дивитесь і пересвідчуєтеся, що перед вами правдива верховинська маркіза. Друга мати – синтетично проста; вона і підрісший син в полотняній одежі, скромно вишитій на грудях; могутні руки – знак любові і праці, притискають сина, а він відповідає на любов і вже одягає, склавши пальчик до пальчика, на ніжки штани. Ця поза ніжок – як типова вона для нашого поняття послухності і пристойності і як протирічить вона будь-якій художній традиції! Від свого руху Манайло йде до свого вибору, до своєї характерності, до свого народного стилю. Його творять не особи і речі, а пози, жести, рухи, які в неживих предметів, пов'язані з їх матеріальною якістю. Як надітий капелюх вівчаря, як пов'язана хустка верховинської дівчини, які складки дає вона, – ось що передає душу народу. В цьому відношенні, характерні «Довжанські жони», що стоять нерухомо групою, і лише якістю своєї народної ноші і тим, як вона лежить, показують правдиву душу народної теми. Друга річ, «Танець на лузі», ту саму внутрішню тему передає в русі. Ця річ, очевидно, намальована в горах, трохи зверху; сильні ноги дівчат в обмотках і постолах, вихор барвистих суконь і стрічок – рух дикої

веселості. Як протирічить вона звичайному в мистецтві, поняттю легкості і вибраності! Але якщо світ визнав за Жозефін Бакер право репрезентувати красу жесту в чорношкірих, він повинен визнати і художнє право своєрідного руху верховинських дівчат. І в усьому цьому, як заявляє сам художник, йому «хотілося виразити всю смиренну простоту нашого народу». Вдумливий і об'єктивний критик і сама художниця, Інна Ромберг, з цього приводу пише так: «Це не поема про Верховину, це поема самої Верховини і її витворити міг лише її син – люблячий, ніжний син. В ній чути звуки трембіти, звуки весільних пісень, похоронний плач, запах глиняної підлоги убогої хижі, запах скромного полонинського чабрецю, «genius loci» Карпат вселився в неї».*

Ми вказували на враження природної величавості, яка пронизує всі малюнки й образи Манайла; це свідчить про те, що художник дійсно зрозумів і вміло оформив для нас, глядачів, «смиренну красоту» народу. Художник нічого не приховав, ані недостатку, ані бідності, та все це він оповідає не як сторонній дослідник, а як учасник. Манайло – противник ідеологізму в малярстві, він не ставить в ньому ані соціальних, ані національних питань, але вся творчість Манайла – це і національна і соціальна поема. Розділи цієї поеми, дають багатющий матеріал, що не лише захоплює душу, але й промовляє до розуму будь-якого дослідника, а часом породжує відчуття містичного одкровення. Чого вартує один з його натюрмортів «Токан»! Миска і в мисці токан – кукурудзяна каша, часто єдина і, без сумніву, улюблена страва русина. Кольори зведено до надзвичайної простоти і фактурного рівня; цю миску, ложку і токан глядач ніби досягає і сам пригощається. Велична поема убогості! А ось, розділи про підкарпатське поле. З гірської вершини, з висоти художник зображує гірський краєвид: скали, переліски, а між ними вузькі паски полів, передані навіть не мазком, а архітектонікою мазка – мальовничість незвичайна! І через неї, через барвисті платки гірських полів, зображених протиснутим мазком, ви відчуваєте наглядний образ земельної власності на Верховині, перед вами повстає проблема земельної реформи на десятки літ економічного приголомшення! А художник вам, як доповнення до цього краєвиду, дає малюнок епічного жанру «Оранка в горах», де до примітивного дерев'яного плуга запряжені коза і цап. З усієї сили, аж очі викотилися, тягнуть вони плуг на перевал, ззаду його штовхає догори жінка, а всіх їх тягне верховинський хлібороб, що йде спереду, майже лежить на землі від напруження, а шию його обвиває величезний батіг. Хвилястим мазком намічені гори, неначе всі вони були зорані такою нелюдською роботою. Що може

* Інна Ромберг: «Поэт Верховины – Ф. Манайлов» // «Русское слово». – Унгар-Ужгород, 1942. – №№ 38-39.

вродити на такій землі, де плуг може підняти лише слабу верству землі? Наприклад, картопля. Манайло тут же подає таку мальовничу картинку – збирання картоплі на стрімкому, гірському полі. В жодному з цих малюнків-розділів єдиної поеми про Верховину ви не знайдете й сліду ідейної скарги, альтруїстичного нарікання, – навпаки, всі вони дихають здоровою звичкою до роботи.

«Через реалістичну матерію, – пише І. Ромберг про Манайла, – він відкриває нам таїну живої сутності, і в такий спосіб поема про Верховину перетворюється на загальнолюдську поему про живу річ, про живих людей». Ці слова ілюстровані в художника десятками речей, що творять неначе коло людського життя, від народження до смерті. Етнографія, народність, соціальний елемент – все це є лише логічними висновками з живого життя. А Манайло дає саме життя, і в цьому є його художня перевага. Чи це чисто руський звичай – «Умивання ніг невісти», або велична за своїм фігуральним виконанням «Свадьба», або «Танець гуцулів біля вогнища», що здається фантастичною з'явою, або «Процесія», що збилася у коло, ніби відгороджуючи натовп народу množеством хоругв, від загрози нечисті, або похорони в горах на санях, – все це глибоко національне за дотриманням стилю, форми, манери малюнку і все це підносить суверенітет людини високо понад шкалою національних поділів.

Щоб зрозуміти спосіб психологічного трактування тем у Манайла, зупинимося на його «Сліпці». Він іде голий, з накинутою на плечі гунею, вовна якої майстерно передана кількома втиснутими мазками пензля, шия у нього витягнута, бо слух насторожено; очі затінені капелюхом, але вони ніби світять більмами, бо не видять; нижня частина обличчя освітлена сонцем, але сонця немає, воно зображено чорно-фіолетовим кругом, бо сонця він не бачить; більше лініями ніж барвою намічено жаб'ячі ступні і пальці ніг – вони торкають, намагаються дорогу на землі; в лівій руці палиця, типово піднята, щоб намацувати перешкоди; палиця намічена сміливим мазком, зникаючим на кінці – бо ослабляється її дотик; права рука, подовжена, з ледь видимою подовженою кистю лежить на голові маленької дівчинки, що самовпевнено і безжурно ступає в сірій пільмі... Ви скажете, що це не художність, а наглядно зображена психологія сліпця. А хіба розп'яття – не таке саме зображення психології терпіння? Ніякий зміст не виключає художнього, якщо воно майстерно перетворено на колір і форму. Манайло не хоче пропонувати тему описово, у формі зовнішнього обрисовування: про сліпця, про Верховину, як це пропонують реалісти, або імпресіоністи; він дає життя сліпця і життя Верховини, що й зв'язує його з найглибшими представниками експресіонізму, що вимагають від художника духовного переродження,

подібно до того, як художній театр вимагає переродження артиста. Звідси й те містичне, те високе, яке глядач мимоволі відчуває при сприйманні деколи найреальніших сюжетів художника.

Ікон у Манайла немає, але якщо він їх намалює, вони будуть чудовими! Це можна передбачити з його речей з церковними сюжетами. Хто не малював підкарпатських, дерев'яних церковок! Але Манайло і тут знайшов свій рух. Його церкви ростуть догори, в висоту, з кам'яно-дерев'яного гористо-лісистого оточення, або як зліт народного духу, що сповнив свою справу, осідають до землі, врастають у землю, повзуть по гористій отчині, як гусениці. Малюючи внутрішній вигляд сільських церков, Манайло всю свою увагу зосередив на житті і рухах ладанно-порошаної атмосфери, яка грає в потоці світла з вікна і за століття осідає чорно-бурою сажею на деревині стін і склепінь. Навіть зображуючи церковний натюрморт – ікону, вирізьблений світильник, дерев'яний різьблений напрестольний хрест, «восьмираменний» з сімома кінцями, – Манайло шукає у всьому застиглий рух – в кутках, віддаленнях, лініях і ракурсах, і «дерев'яний бог» звідусіль дивиться на вас – не схвалюючи, не кленучи. Про ці речі критика писала: «в них багато містичного трепету», або «вони огорнуті містичним трепетом»; ми висуваємо третє формулювання: це у нас містичний трепет, породжений спогляданням так просто і так досяжно вловленої в художньому переказі, вічності.

Цікаво, що Манайло не малював своїх міст, і взагалі у нього не було всілякого урбанізму, типового для французького експресіонізму. Недавно Манайло побував на фронті і звідти привіз замальовки старих російських, але вже совецького типу, міст. «Це не географічне, або архітектурне зображення міст, ні, це їх правдива фізіономія» – говорить І. Ромберг. Ми готові розширити це судження: це не лише фізіономія міст, але й душа епохи, передана сміливою фактурою. Тут є і білохмарний Миколаїв на березі синьо-зеленого моря, і індустріалізований Кривий Ріг, і робітничий Дніпропетровськ... Це змішання стилів, що борються між собою, будівельних матеріалів (дерево, цегла, залізобетон) і століть: будучи різними, вони, витісняючи один одного, один на одного опираються – хаос світоглядів, що породжує майбутнє.

Теми Манайла настільки повно оформлені, настільки сюжетні, повні змісту, що їх треба розбирати. Різномірність художньої і композиційної манери така багата і так різномірна, що вона не може бути означена ніяким «ізмом». Творчий темперамент вимагає монументальної манери, а зміст для нього щедро дає народний побут, починаючи від дрібної і прозаїчної чутки і закінчуючи найчарівнішими казками. Поєднуючи бувальщину з небиллицею, Манайло часто досягає ефекту, доступного, можливо, лише Врубелєві. Більше того, як колись Врубеля, при його

культурі форми і композиції, переслідувала «інтимна, національна нотка», котру він старався «спіймати на полотні», так і Манайлові саме ця «нотка» допомогла «виразити смиренну красу народної душі» в величавих образах, які є, безсумнівно, цінним внеском до мистецтва взагалі. Бокшай колись говорив: «Я вірю, що якщо вдасться комусь з-поміж нас виявити в повній красі художнє втілення і душу нашого русина, постане характерне – особливе мистецтво Підкарпаття». Як бачимо, не довго довелося чекати. Манайлові руське малярство повинно бути вдячне за те, що в пошуках народного стилю воно переступило два, звичайні в такому випадку, болітця: квасний національно-політичний патріотизм і мізерність боязкого міщанства. В цьому випадку Манайло був вірним послідовником першого критичного історика Підкарпаття – А. Л. Петрова, який сміливо детронізував політичних псевдогероїв руського народу і на їх п'єдестал підняв героїчний простий народ. Фантаст і філософ Манайло, що черпає з народної мудрості цього ж непомітного до цього часу героя, зобразив нам цей народ в усій його душевній простоті і в усьому його духовному багатстві.

VII.

Значення «підкарпатського Барбізону».

**Нове покоління художників: А. Коцка, А. Борецький,
Е. Контратович, А. Добош, Юрій Ендредій.**

До появи на художньому горизонті Підкарпаття руської трійці в особі Бокшая, Ерделія, а потім Манайла, ця територія була не вогнищем для маляра, а перехожим місцем. Витворюючи вогнище, організовуючи об'єднання художніх сил регіонального змісту, руська трійця створювала його не як прихисток для ремісників замовлення і для локал-патріотів, що в своїй посередності і дилетантизмі мріяли бути «консулами в провінції», а як маяк, що кидає світло всім, хто шукає художніх доріг. «Підкарпатський Барбізон» був ударом по дрібній торгівлі, по міщанському самовдоволенню, яке звичайно розквітає в провінційних групах. Витворивши вогнище, його дипломовані академічні керівники самі подали високий приклад відмови від традиції ремесла для юрби і суспільного низькопоклонства, воліючи житися заробітком, отримуючи через це свободу в своїй творчій художній роботі. Вона набула змісту особливої, не від кого не залежної творчої області. Цим була відрізана дорога для наступних поколінь руських малярів до того, щоб вони надалі задовільнялися дилетантизмом і похвалою профана. Правда, більшість молодих, крім відвідувань лекцій в недільно-суботній публічній малярській школі Бокшая і Ерделія, не мали

можливості спеціально вчитися малярству, але й це дало їм право і сміливість не вдовольнятися аматорством і по мірі сил та можливостей іти дорогою, наміченою «підкарпатським Барбізоном». Ми не вважаємо, що тепер до місця і на часі детально характеризувати всю художню руську молодь, однак значна її частина заслуговує окремої згадки. Насамперед, двоє з молодих закінчили в цьому році вищу художню освіту, і цим завершили перший етап свого художнього становлення, а інші настільки виказали свій молодий таланти, що заслужили би підтримки для продовження свого професійного формування.

Найбільшого успіху до цього часу досяг **Андрій Коцка**. Він народився в 1911 р. в Ужгороді, з горожанської школи перейшов до вчительської семінарії і, маючи 15-16 літ, настільки захопився малюванням, що почав відвідувати в суботні й недільні дні сеанси Публічної школи малювання, очолюваної Бокшаєм і Ерделієм. Останній настільки вплинув на Коцку, що той, отримавши посаду вчителя малювання на Верховині, не лише почав її малювати, але й художньо заглиблюватися до її змісту. В 1935 р. в Ужгороді була упорядкована самостійна виставка Коцки, яка викликала захоплення і колишніх його вчителів і публіки. Художник був молодим, молодість сяяла в його краєвидах і обличчях. Обличчя і фігури хлопців Коцка зображав безпосередньо і просто, не через захоплення синтетичною манерою, а скоріше через відчуття спорідненості й близькості. Обличчя верховинських дівчат він штучно підрум'янював, вуста підкреслював червоним, очі часом вкриті поволокою, часом їм надано лукавого блиску. В цьому був певний сентименталізм. Пізніше Коцка міняє манеру. В краєвиді він починає відзрізняти тепле від холодного, підкреслювати кольором застиглу від холоду руку, промінь сонця на оборогах, що світить та не гріє, виявляти в хижках поділ площин, спрощуючи форми, шукати для них кольорової відповідності. Він починає вже не лише передавати видиме через рожеві окуляри молодості, але й вирішувати композицію («Недільний день») і перспективу («Додому»). В 1941 р. Коцка отримує державну стипендію для подорожі до Риму. Тут він вступає до «Riali academia di belli arti» а потім за конкурсом поміж 20-ма чужинцями, стає учнем «Riali academia di san Luca». Обидві академії він закінчив з успіхом. Цікаво, що на виставці в академії він подав далеко більш експресіоністичні роботи, ніж вдома, однак, критика історичного стародавнього міста реагувала на це захоплююче. Тепер Коцка, після дворічної відсутності, повернувся додому. Важко сказати, як побачить він рідні теми, але без сумніву – по-новому. Працюючи в Римі над проектами для мозаїки, Коцка досяг майстерності пластики і блідих, тьмяних тонів. Останнє, втім, ще не означає, що він пригасить тон своєї молодості і своєї Верховини. В останніх портретних

роботах Коцки спрощення в пошуках характерності пов'язане не з якимсь утрируванням, типовим для експресіонізму, а з бажанням знайти для всього, навіть для несиметричного, вираз у класичній формі. Зрозуміло, що пошуки такої класичної пластики висунули вимогу і нового ставлення до кольору: фарби тепер не накладаються, як червонила і білила, а впливають з пластики форми. Взагалі в малярстві, а особливо в італійському, застосування скульптурної пластики до обличчя і речей справа не нова, це було і в готиці, і у Ботічеллі, але в руському малярстві ця манера ще не була застосована і використана.

Ровесником Коцки і його товаришем в ужгородській Публічній школі малярства є **Адальберт Борецький**. Він також закінчив учительську семінарію і тепер навчає в горожанській школі в Великому Бичкові. Перед публікою він виступив недавно, і не без пригод, цікавих для його подальшої творчості. Так, наприклад, бажаючи пізнати свої здібності, він показав у Празі одному професору малярства свій зошит з багатьма жіночими актами. Професор назвав роботи цікавими і дивувався, що в глуші, десь на Підкарпатті, можна знайти стільки натурниць (моделей). Як же він дивувався, коли дізнався, що всі ці акти намальовані... з голови, що молодий художник взагалі ані одного живого акту з природи не намалював! Обмежений можливостями Підкарпаття, Борецький зміг познайомитися зі світовими взірцями творчості і різноманітними манерами, «ізмами» або з книжок, або через посередництво інших. Манери він засвоїв, але замість того, щоб випробувати їх, або вибрати з них, він зробив спробу, неприпустиму з погляду правдивих «істів», – поєднати в одній речі дві й три манери. В цьому плані характерною є його відносно велика за розмірами композиція з дерев'яною церквою. Весь передній план, що зображує берег, передано площинно, сама церква намальована реалістично, а верхня частина – гори і хмари передано в типовому для нього дусі бурхливої імпресіоністичної романтики. На малюнку «Біля мосту», сам міст з залізобетону і підводи з волами пластично стилізовані, а весь задній план, ті ж гори і хмари, нанесені імпресіоністично. Якби такі протиріччя обмежувалися лише формою, їх можна було б уважати пошуком, ще не усталеним поглядом художника; однак, протиріччя у нього переходять і до самої теми, трактуються самим змістом. Усе малярство Борецького – ідейне, найчастіше воно виражає соціальний, рідше романтичний протест, а оскільки він зображує народне середовище свого Підкарпаття, цей протест, досягаючи деколи ступеня душевного надриву, отримує дуже недвозначну форму. Цей надрив зрозумілий «Біля Розп'яття», але його можна відмітити і в «Танці» верховинських дівчат, де уособленням надриву є сидяча фігура горбатого потворного музиканта. Наперекір

загальноприйнятому, людина у Борецького часто не творить ціле з природою, людина окремо і природа окрема, отже, не є дивною ані різниця манер при зображенні, скажімо, субтильного вівчаря, що субтильно йде полониною, і стихії гір і хмар, що творять фон для такого вівчаря. Майже в кожному творі Борецького ви знайдете ту частину, на якій він фокусує свою уваги: вона або психологічно підкреслена, або опрацьована аж до стилізації; зате та частина, що перебуває поза фокусом, заповнена лише тому, що не можна залишати порожнього полотна. З погляду засад композиційної майстерності, подібне є неприпустимим, але з погляду людської психології – це проблема: як віддалити правду, бо на що б ми не дивилися, простір за фокусом буде жити й існувати. Ми навмисно виділяємо ці протиріччя в творчості Борецького, оскільки не виключено, що, якщо не всі вони, то частина їх пов'язана не з його учнівством, а з суттю його теми. Ідейність Борецького ускладнена гостротою і різкістю почуття. Можна лише побажати, щоб і він, за прикладом Коцки, отримав можливість розширити коло своїх знань через професійну школу. Це допомогло б йому знайти і утвердити самого себе.

Ровесником Коцки і Борецького є **Ернест Кондратович**. Він народився у Кальній Ростоці в 1912 р., закінчив учительську семінарію в Ужгороді, з вдячністю згадує Ерделія, як свого професора, а нині вчителює. Виставляти свої картини Кондратович почав уже в 1939 р. Першими його речами були верховинські краєвиди весни й осені, на яких – то перший, то останній сніг. Частина їх намальована імпресіоністично, («Осінь», «Волосянка»), але в інших він вносить корективи на користь синтетичного напрямку Ерделія, особливо це простежується у трактуванні форми високих верховинських стріх, в одноманітності бідного рослинного світу. Убогістю віє взагалі з усіх його верховинських краєвидів з Ужанської долини. Недавно художник зробив кілька композиційних речей, і тут убогість, скоріше виражена почуттям, дістала ідейне оформлення, стала прямою темою, досягла символічного значення. Можна сказати, що якою б манерою Кондратович не користувався, все створене ним до цього часу, проникнуте духом реалістичної правди. Він першим пробує показати соціальну вбогість простого народу, що криється за зовнішньою барвистістю «нашої мальовничої Вітчизни». Ось його «Верховинська хижа», – хижі власне немає, стоїть лише одна її третина, інше розкидане вітрами, знесене стихією; на передньому плані, перед «хижею» зяє рів, як відкрита могила, біля рову дуплава верба – готовий хрест. Не думайте, що все це дихає надуманістю і нежиттєвістю, і тут «життя кипить»! Ось догори, до залишків хижі спішить баба, тягнучи за собою худу козу, єдину годувальницю. Ось «Баба з козою» – це є продовженням до тої ж третини

хижі. Худа, суха, з сіраком на одному плечі, з палицею в руці, баба виводить все ту ж козу на невидиме пасовисько; навколо хижі і баби з козою фатальним кільцем стирчить розвалений пліт; очевидно земля за плотом – державна, або панська. Так само безпосередньо живо і водночас символічно виконано «Похорони». Гора, під горою хижа, коло хижі убога юрба з хоругвами – небіжчика винесли з хижі. А на передньому плані – наполовину розвалений пліт, і на його коли надіті, за верховинським звичаєм, поламані горшки. Мізерність, убогість, земна суєта. Є у Кондратовича казково-фантастичний сюжет, але й тут він відмовляється від величних гір і мальовничих лісів: вздовж закинутої дороги, що веде з якогось Голого Поля на Сухий Луг, стирчать, як коли, обрубані, часом обпалені вільхи і верби, неначе стовпи на розпутьті; вдивляєшся – вони оживають, прибирають людської форми і говорять між собою – дивіться, які ми в своїй душевній глибині! Це – боязкий протест все «тої ж смиренної душі нашого народу».

До цієї плеяди молодих треба долучити також творчість **Андрія Добоша**. Він також закінчив учительську семінарію і тепер поєднує посаду педагога з пильною працею художника. В сенсі напрямку в нього також помітний вплив Ерделія. В ранніх роботах Добоша був помітний імпресіоністичний елемент, але потім, прямуючи до спрощення, до виділення характерного, він перейшов до вільної композиційної манери експресіонізму. Одною з його улюблених тем є гірський краєвид. Епічною силою віє від його гірських формацій, які то борються з хмарами, то велично виступають на фоні гірського неба. А нижче туляться, намічені мазком або площинно поселення, хижі, людське життя. Проблема такого контрасту, типово підкарпатського, цікавила Манайла і Коцку, аде Добош подає її в нових вирішеннях. З імпресіоністичної манери у Добоша залишилася цінна властивість – любов до гри світла в повітрі, котра надає теплоти й сердечності загалом суворій стихії підкарпатської природи. В «Ранкові» він ефектно запалює золотими променями зорі далекий березовий ліс, в «Селі» досягає відчуття літнього тепла. В портретних і жанрових темах Верховини художник любить барвисту декоративність, в чому йому допомагає барвистість народної ноші. Цікаво вирішена в нього тема процесії: вона йде стежками гірських полів, опираючись вітрові нахилом хоругв.

Як ми говорили, «підкарпатський Барбізон» не замикався у вузьких національних рамок; він керувався виключно інтересами мистецтва і, як його предмет, розглядав також і руську тему. Її вирішення захоплювало не лише русинів. Темою «душі руського народу» займався багато хто, але справа звичайно закінчувалася або зовнішньою етнографією, або спробою стилізувати на чужий і в кожному випадку не на руський манір.

Цікавим винятком є **Юрій Ендредій**. Він маляр, що народився в 1910 р. в Мукачеві, з дитинства звик до підкарпатського оточення. В 1920 р. він виїхав до Будапешту, там закінчив академію мистецтв, а потім побував в Італії. По духу він експресіоніст, по манері у нього багато графічності й акварельності. Ендредій любить характерну деталь і часто якраз її він піднімає на ступінь центрального ефекту. Освітлене вікно, що відбивається на снігу, віддзеркалююче озірце, золотий верх церкви, льодяні бурульки на стрісі, кошлате волосся на голові хлопчика, характерна фігура або поза, особливість розгалужень того чи іншого дерева, – всі ці деталі в малярстві Ендредія грають підкреслено ефектну роль, його творчість сповнена подібними ліричними відступами. Але лірика деталей, м'якість тонів і солодка акварельна ніжність опинилися у скруті, коли їм довелося зіткнутися з темою Підкарпаття, що потребувала твердості, різкості, деякої грубості в манері і яскравості в фарбах. У нього відбулося зрушення в цьому напрямі, при чому і тут основну роль відіграли деталі. Підкарпатська характерність у нього передусім почала виявлятися в нових персонажах – в типових руських лісорубах, що йдуть дорогою від Кальварії, в жінці, що згрібає сіно, витриманій у візантійсько-іконній двомірності, у фігурах євреїв у лапсердаках, у типових позах газд і газдинь. Ендредій оминав заманливу, але чисто зовнішню етнографічність; руська одіж у нього тільки покрив для типового руського жесту, а рухи – як відбиток душевної волі. Зрушення відбулося і в портретних деталях жанрових речей Ендредія, про що красномовно говорить його сцена молитви русина в церкві. Тільки два роки Ендредій працює в цьому напрямку, а між тим його ім'я нерозлучно пов'язане не тільки з підкарпатською темою а й з самим руським малярством. Він прийшов ззовні, прийшов з манерою художньої витонченості, але інтуїтивне бачення дозволило йому відкрити для творення руського стилю багато чого, що оминає увагу народженого русином.

VIII.

Новіші напрями. Іван Ерделій. Василь Дван-Шарпотокій.

Художники-любители. Художники на Підкарпатті.

Критика Ернеста Каллая. Висновки.

Зовсім окремо стоять з-поміж молодих Іван Ерделій і Василь Дван-Шарпотокій. І вони, як більшість перелічених, також виходять від Альберта Ерделія, але вже не стільки як учні, а й через ті цілі, які переслідують у своєму образотворчому мистецтві. Більшість з перелічених отримали від А. Ерделія, бодай для початку, знання нових

зображувальних манер, принципи розпізнання форм і кольорів, взагалі сприйняття нових напрямів, а потім все це, пристосовуючи до власного смаку і талантів, вони переломлювали в своїй творчості, трактуючи свою тему то теоретично, то філософічно, то ідейно. Однак, сам А. Ерделій, як прибічник синтетичного елемента в мистецтві, весь зміст черпав з власного духа, що відбивав процеси зовнішнього світу, в тому числі і Підкарпаття. Він душевні зворушення сформував в душі естетичної правди. Служачи мистецтву, він служив народові. Звідси лише один крок до визнання тотожності інтересів мистецтва і народних інтересів, але не в плані міщанської посередності, а в сенсі визнання за мистецтвом ролі свobodного законодавця народної краси. Мистецтво саме є ціллю, воно веде суспільство і внаслідок цього вона мусить постійно вдосконалюватися, ускладнюватися і аналізуватися. Оскільки в експресіонізмі форма грає основну роль, прагнення розібрати форму, виливається в пошуки делікатної форми, а потім і в формалізм. На щастя, сухий формалізм на Підкарпатті не став культом, однак, формальний естетизм має своїх представників.

Іван Ерделій – це брат Адальберта Ерделія. Іван Ерделій перейняв знання мистецтва і манеру малярства від свого брата. Однак, якщо той звалив на свої плечі цілу місію на Підкарпатті, в сенсі «заснування підкарпатського Барбізона», виховання для нього молодих сил, створення нових умов для роботи художників, – Іван Ерделій обмежив круг своєї роботи лише особистою творчістю. Як правовірний прихильник барбізонців, він і почав розбирати форму особистого сприйняття природи. Роботи Івана Ерделія обмежуються майже виключно краєвидом. Сутність природи він зображує виразно, з розмахом, швидше багатотонально, ніж багатоколірно. Напівдику природу передає недбалими вихрастими мазками, що перетворюються на майже графічні, коли треба зобразити сягаючі до висоти ялиці. Найніжнішу гру відтінків художник зухвало кладе на передній план у роботі з однотонними грубо заломленими площинами. Але ця видима грубість і неувага йому також удається! Однак, попри такий формальний напрям, Іван Ерделій залишається у своїй творчій сутності ліриком, а звідси впливає його інтимність, яка зігріває зовнішній формалізм. В останній час він виставлявся дуже мало, і важко вгадати, куди поведуть його пошуки цілісного формування світу. Той самий шлях формального вдосконалення і експерименту був вибраний іншим молодим барбізонцем – **Василем Дваном-Шарпотокієм**, однак результати в нього виявилися зовсім іншими. Шарпотокій народився 1914 року у Вишній Солотвині. Навчаючись в гімназії, він був захоплений роботою А. Ерделія. Закінчивши гімназію, вступив на архітектурного відділення при

Карловому університеті в Празі, де, очевидно, й розвинулося його розуміння форми і манери. Після 1938 року Шарпотокій переходить до художньої академії в Будапешті, де отримав диплом професора рисунку і нарисної геометрії. В академії він учився у класі проф. Аба-Новака, про якого ми вже говорили, як про визначного представника мадярського експресіонізму. Ще в 1936 році А. Ерделій писав про Шарпотокія, як про «талант перегрітий потенцією», підкреслював, що він «відзначається своєю екстравагантністю», що він «свідомо незакінчений, як і життя у своїй вічній переміні». Все це цілком правдиве – до певного часу. Типовою для раннього періоду роботою Шарпотокія можна назвати «Руську церкву»: це ліричний безпорядок кинутих під гострим кутом, в манері кубізму недбалих штрихів, деколи доповнених такими самими штрихами нанесеної фарби. Пізніше, однак, цей «ліричний безпорядок» Дван почав переробляти, при чому, основну роль відіграли його технічні знання. Площини і лінії він почав конструювати відповідно до інженерної науки, зважаючи і гармонізуючи їх уже не лише для того, щоб викликати враження, а шукаючи узгодження з законами нарисної геометрії і опору матеріалів. Раніше Шарпотокій часто користувався методом художнього розбивання на площини і не дуже старався, щоб заповнити порожні місця між ними. Тепер в його роботах виразно переважає площинний конструктивізм, який взагалі не допускає порожнечі. Якщо тепер Шарпотокій зображує міський міст, то будьте певні, що цей міст міцно укріплений в конструкції рисунка, він має і точки опори і лінії упора. Його лінії розраховані на означену вагу, їх попередній зовнішній безпорядок було замінене на контурну точність, алгебра почуттів перетворилася на графічну напружену геометрію. Шарпотокій в своїх речах досяг надзвичайного ефекту динаміки. Кожна лінія у нього пружна, незалежно від того, чи підкреслена вона графічно, чи лише впливає з площинних комбінацій. В його графічних роботах (обкладинки), або в ліноритах простота і певність досягають враження символу, стиля. Тепер, коли Шарпотокій завершив свою освіту, ми виправдано можемо чекати від нього дальшого поступу в напрямі практичного естетизму. Він викинув зі своїх робіт, лінію без навантаження, і є всі умови для того, що він поставив питання про практичну корисність малярства не в сенсі її ідейності, а прикладного значення, як це в наш час висуюють одночасно і естети і марксистки, видячи необхідність перебудови життя. До цієї групи художників треба зачислити передусім роботи безпосереднього учня О. Бокшая – **Золтана Шолтеса**. Як виняток, він є священником. Тема його – зображення природи, рідше жанр і то переважно з околиць Ужжа, де він мав парохію. Імпресіоністичну манеру він перейняв безпосередньо від свого вчителя,

однак, в декотрих етюдах йому вдавалося досягти ефекту, за котрим можна було чути биття живого серця. В останні роки, на жаль, Шолтес майже нічого не виставляв і взагалі не показував розвитку своєї діяльності в напрямі оригінальності.

Між наймолодшими любителями треба особливо виділити **Стефана Кутлана**. Він далекий від професіоналізму, та один час багато працював і створив самотійну виставку. Його речі реалістичні, однак сміливість кольорових тонів і сполучень, що деколи протирічить звичайному смаку, додає їм декоративності. Є в нього портрети, краєвидні і побутові речі.

В останні роки багато працював і другий любитель – **Василь Полянський**. Порівняно з Кутланом він обережний, примітивніший і поміркований. Наївна манера у нього поєднується з такою ж наївною темою, що додає Полянському цілісність, щирість, одухотвореність.

Говорячи спеціально про руських художників, необхідно бодай згадати і про декотрих підкарпатських малярів, котрі або народилися на Підкарпатті і працюють тут, або прийшли з інших місць, але брали участь в опрацюванні місцевої, підкарпатської теми, чи взагалі живо відгукнулися на ідею «підкарпатського Барбізона», з натхненням і розумінням. Із старших тут треба згадати про Самуїла Берегія, про Емілія Грабовського, що тонко стилізує природу в реалістичному дусі, в тому числі й природу Підкарпаття, про Юрія Платтія, цікаві пастелі якого почали з'являтися на наших виставках, вводячи нове трактування до старої теми підкарпатських лісів і гір. У Унгварія-Розенберга є багато типових підкарпатських речей в імпресіоністичному дусі, особливо портретних та інтер'єрних, рідше краєвидів. Прихильниками декоративної школи Л. Бакста і його учнями є Інна Ромберг, ім'я якої ми вже не раз згадували, і Борис Ромберг (+ 1935). Інна Ромберг має досвід і знання в опрацюванні етнографії в широкому сенсі цього поняття, в мистецтві ілюстрації, починаючи від художнього плакату і книжкової ілюстрації і завершуючи створенням стилю. На жаль, життєві обставини привели до того, що ці професійні знання Ромберг може реалізувати лише у вільний час, але й ті нечисленні речі, що стали набутком громадськості, свідчать взагалі про нову можливість в пошуках стилевих особливостей Підкарпаття і руського особливо. Чи дасть доля можливості І. Ромберг спеціально трудитися на цьому полі – важко сказати, однак, якщо й не вона сама, то інші з-поміж русинів, підуть по наміченій нею дорозі. Тут, втім, уже сталося перехрещення художніх доріг: багато чого виконав у цьому плані Ф. Манайло. Треба також згадати імена М. Березнай, художниці, що працює в дусі реалістичного ідеалізму, і Маргарети Готтліб-Блюмової, що дедалі більше відступає від характерного реалізму і

прямує в напрямі культу форми і спрощення, що приводить її до синтетичного малярства.

Нарис був би неповним, якщо б ми окремо не згадали про руських художників Пряшівщини. В Чехословаччині їх відділяла не лише відстань а й адміністративна границя, нині вони відокремлені від «підкарпатського Барбізону» державним кордоном. По змісту ж свого малярства, вони є цікавим доповненням до витворення типово підкарпатського стилю.

Дезидерій Миллий – уродженець Спіша. В 1927 році він почав і згодом завершив освіту в художньо-промисловій школі в Празі. Тепер він учителює в Києві. Оригінальність Миллого визначила природа краю. Голі скалисті гори, чистота і безмежність повітряної сфери, індивідуальна могутність фігур, що часом дихають дикою волею – все це відбилосся в творах молодого художника. Починаючи з імпресіонізму, він увів до нього особливу фігуральність, а потім і чисто експресіоністичні прикмети – підкреслені форми, різкість кольорів. Його «Свадьба» зображена на простому зеленому полі, при чому передній план, де зображено молодих і молодь, представлений у всій барвистості, тоді як другий план зі старечими фігурами виконано в сірих тонах. Цікавий його «Поцілунок» з ледь наведеними барвою лицами. Його «Коні», крім барвисто-фігурального трактування, живо передають складне психологічне завдання. Табун, правдоподібно диких і аж ніяк не польових коней, їх пози і особливо нахили голів передають дику волю, грайливість і неспокійність.

Другим пряшівчанином є Михайло Дубай, художник-любитель, який доклав немало прці і мислі для перетворення теми в дусі розкладання площин і кубізму.

На цьому ми завершили огляд сучасної руської художньої творчості. Треба однак сказати, що наш огляд не охоплює скульптури, бо нам здається, що ми її можемо розглянути окремо. На Підкарпатті працювали академічні скульптори: чех Яромир Цупал, учень Міслбека, росіяни Н. Осташкін, ученик Кафки і Н. Акатъев. Та єдиним руським скульптором є Олена Мондич, роджена Шиналій, учениця І. Штурдзи, що створила багато пам'ятників руських письменників і будителів – А. Духновича в Севлюші* і Пряшеві, А. І. Добрянського і Є. А. Фенцика в Ужгороді і А. А. Митрака в Мукачеві. У справі привнесення до скульптури типово руського вона обмежилася лише кількома фігурами, котрі однак, доводять, що в цій царині ще залишилося багато роботи. Спеціально дослідженням руського стилю в скульптурі Мондич не займалася. Взагалі у сфері скульптури, в порівнянні з малярством, панує класична

* Тепер м. Виноградів (прим. перекл.)

тиша: підкарпатське зворушення не вилилося ані в гіпс, ані в мармур, хоч для цього є набагато більше шансів, ніж у малярстві. Зокрема, не було ані спроби займатися дерев'яною скульптурою, щоб використати те своєрідне різьблення по дереву, яке ми знаходимо в народному мистецтві.

* * *

Сучасні руські художники перебувають в процесі роботи, тому вважаємо неможливим вивести кінцеві підсумки з незакінченого періоду. Фактом є, що завдяки організованості, самокритиці і натхненню освічених керівників, малярство на Підкарпатті, в порівнянні з іншими мистецтвами, стоїть нині на першому місці. Значно слабшими виглядають музика і спів, де руське багатство мелодій взагалі не опрацьоване й не досліджене, а в самому кінці йде література, бо на неї з боку суспільства найменше звернуто уваги.

Деякі критики і в сучасному руському малярстві хочуть показати боротьбу або співжиття західних і східних впливів. Ми думаємо, що така постановка питання – буря в склянці води. Про який схід взагалі може бути мова, якщо схід в сучасному європейському малярстві починається лише на схід від Сахаліна, бо все російське мистецтво, включаючи сюди й більшу частину церковного, входить у загальне поняття європейського мистецтва. Так, в політиці звикли говорити про схід і захід Європи, але для мистецтва – Підкарпаття перебуває в середині Європи. І сюди, правда з запізненням, приходять нові напрями малярства як до Мюнхена, Москви, Берліна, Будапешту. І на Підкарпатті, як і в інших центрах, ці напрями зазнали трансформації відповідно до клімату, природи, господарського становища і всього іншого, що визначає сутність народної душі, і дали своєрідний результат. Інша річ, якою була та душевна призма, через яку переломлювалися європейські форми і манери! В цьому стосунку, ми вважаємо потрібним, ще раз згадати те, що написав про «підкарпатський Барбізон» делікатний і глибокий мадярський критик Ернест Каллай, який неупереджено зі сторони дивиться на руських художників. Він вказує на те, що художники наші вступили «в Празі, в Мюнхені, Берліні і Парижі в стосунки з мистецтвом переважно імпресіоністичного характеру і, наситившись ним, віддалися усією душею природному зачаруванню краєм і його народом у своїй вітчизні». Внаслідок цього «змагання» і «зачарування» витворилися «визначні риси нового мистецтва Підкарпаття». В малюнках цього краю, у зображеннях його селян і пастухів, зовнішнє виявлення предметів підвищується до відкриття пристрасно перетікаючих і всюди прони-

каючих життєвих сил, або таємних, часом подібних до привидів, фонів. Надлишок почуттів, зворушення, що могутньо здійснюється ритмічно рухливими формами і живими барвами, велика схильність до містичних, мрійливих лиць і фантазій – ось визначальні риси нового підкарпатського мистецтва». Зробивши цей загальний висновок, Каллай, однак, продовжує свій аналіз: «Зображувальна прикмета – дати більше кольорів, ніж рисунку і бути радше чуттєво-романтичним, ніж логічно-конструктивним – ось риса, яка, здавалося б, споріднює підкарпатських художників з традиціями малярського мистецтва. Спільним є також захоплення контрастами кольорів, що легко переходять до сірого. Як відбиток темпераменту, ці риси взагалі є «спадщиною сходу». Таким чином, йдеться не про вплив сходу, а про переломлення європейського впливу через душі народів, що прийшли колись зі сходу. Установивши обережно східну спільність, Каллай продовжує: «Навпаки, у підкарпатських художників відразу помітні безсумнівні слов'янські прикмети, що сильно відрізняє їх від малярського погляду. Найніжніша безконечна смиренність, глибока побожність, схиляння перед святістю природи й народу і глибокий, проникливий страх неосяжних чуттям проявів». Ось, уся ця складна формула, яка кожному дає можливість пересвідчитися, як непросто відбувається процес сприймання світу і його зворушень, перш ніж глядач побачить його втіленням на полотні. Сприйняття світу подається в тому чи іншому напрямі і переломлюється трьома склами душі, що складають її повний об'єктив: східним, слов'янським і руським. Цю формулу повинні мати перед очима руські художники, коли шукають свою дорогу в мистецтві, а ще більше вона направлена проти критичного дилетантизму, який дуже легко оперуючи заходом і сходом, представляє сучасне руське мистецтво як форму простого епігонства на західний або східний манер.

«Можно надіятися, що цей розвиток буде збережений в рамках, даних природою і народом, – підсумовує Каллай. – Було б помилкою, гідною жалю, прагнути підкорити цю, в найліпшому сенсі автономну, своєрідну підкарпатську художню одухотвореність яким-небудь чужим по суті представникам і формам, штампованим у Будапешті».

Ми наводимо обширні цитати із статі відомого малярського художнього критика, бо до цього часу вона є єдиною, що виражає повне розуміння тих підвищених завдань, які були поставлені сучасними руськими художниками. Це примушує нас з повною довірою ставитися і до його заміток про недоліки наших сучасних художників. Те, що недоліки є – знають і визнають передусім самі художники. Можемо не сумніватися, що вони будуть прагнути виправити їх, або видалити; та не

лише це може допомогти новому підвищенню якості руського малярства: необхідно, щоб назустріч старшим і молодим майстрам прийшла вся та спільнота, до якої і були звернені зворушливі слова професійного критика мистецтва.