



УДК 75/76(477.87)''19/20''7.071.1(477.87)Микита(043.5)

Гейза ДЬЕРКЕ

ФОРМУВАННЯ КОНЦЕПТУАЛЬНИХ ЗАСАД КРАЙОВОГО НЕОФОЛЬКЛОРИЗМУ У ЗАКАРПАТСЬКОМУ ЖИВОПИСІ 1920-х — поч. 1940-х рр.

Досліджуються соціомистецьке підґрунтя, зміст та динаміка формування концептуальних засад неофольклоризму в закарпатському образотворчому мистецтві 1920-х — початку 1940-х рр. Виявлено основні типи рецепції етнокультурних традицій, міру їх репрезентованості в різних жанрах живопису, проаналізовано формотворчі аспекти синтезу народно-мистецьких та модерністичних засобів образної виразності у творах провідних майстрів, розглянуто синестезію словесних та візуальних джерел етноінспірацій, виокремлено «лінії» спадкоємності між досвідом засновників художньої школи та творчістю наступних поколінь закарпатських митців.

Ключові слова: неофольклоризм, діалогічний тип сприйняття етнокультурних традицій, народно-мистецькі джерела інспірацій, модерністичні джерела інспірацій, образно-пластичний синтез, інтермедіальність, індивідуальна образно-пластична концепція.

© Г. ДЬЕРКЕ, 2017

Етнокультурні теми, фольклорні образи, композиційні, колористичні, ритмічні засоби народного мистецтва сформували основу професійного закарпатського живопису й визначили його своєрідність — від витоків до сучасної доби. Як цілісні, диференційовані текстуальності резонували неофольклорному струменю вітчизняної образотворчості, відобразилися у творчості Й. Бокшая, А. Ерделі, Ф. Манайла, склали стрижень художнього процесу 1960—1980-х рр.

Попри те, що етнокультурні підвалини крайового малярства 1920-х — початку 1940-х рр. неодноразово привертала увагу науковців (Г. Островський [9], В. Цельтнер (Павлов) [10; 13; 17], І. Луценко [6; 7], І. Небесник [8], О. Гаврош [1—3] та ін.), до сьогодні не досліджено динаміку рецепції етнокультурних традицій в різних жанрах закарпатського живопису, не проаналізовано формотворчі аспекти синтезу народно-мистецького та модерністичного досвіду, не класифіковано його репрезентацію в індивідуальних образно-пластичних концепціях, не розглянуто синестезію словесних та візуальних джерел етноінспірацій, не окреслено своєрідність регіонального неофольклоризму у порівнянні з локальними вітчизняними версіями, не виокремлено «лінії» спадкоємності між творчістю засновників художньої школи та наступних поколінь закарпатських майстрів.

Вирішенню означених завдань, дослідженню особливостей регіонального неофольклоризму міжвоєнної доби та його впливу на пошуки закарпатських живописців другої половини ХХ — поч. ХХІ ст. й присвячено пропоновану розвідку.

Як засвідчує аналіз становлення світського образотворчого мистецтва в регіоні у другій половині ХІХ — на початку ХХ ст., народний побут та обрядовість стали тематичним арсеналом жанрового живопису, увійшли у творчість Й. Змія-Микловського, Г. Рошковича [9, с. 15, 23]. М. Мункачі, Ф. Звержини, С. Березі, Ш. Голлоші, І. Ревеса, Ю. Вірага, Д. Іяса [1, с. 202—203; 6, с. 12; 9, с. 28, 30—34]. Узагальнені образи природи, «характерні для Закарпаття мотиви з чітким зображенням місцевості» [6, с. 9] та елементи етнографізму з'явилися у пейзажному жанрі (Г. Рошкович, Ш. Голлоші) [9, с. 24]. Початково увага митців зосереджувалася на подієвій стороні народного життя (обрядів календарного та життєвого циклів, побуті верховинців); сприйняття етнокультури здійснюва-

лося дистанційовано, в межах суб'єкт-об'єктної комунікативної диспозиції (О. Петрова) [11, с. 22] й утілювалося в традиційні стильові форми (академізму, реалізму / Г. Рошкович, Ш. Голлоші, І. Ревес, Ю. Віраг).

Стрімкого розвитку етнозацікавлення зазнали у 1920-х рр., з формуванням регіональної художньої школи.

Здобуттю етномистецькою традицією конституюючого, парадигмального значення у крайовому живописі сприяли соціополітичні обставини. Після входження Підкарпаття до складу Чехословацької республіки (1919), де панувала атмосфера національного піднесення та національної терпимості (І. Поп) [12, с. 185], «відкриття» Верховини набуло двоспрямованого характеру: з боку чехословацької інтелігенції, якою автентичні легенди, обрядовість, дерев'яна архітектура, декоративно-ужиткове мистецтво сприймалися як романтична етноархаїка [6, с. 12; 7, с. 277—278], та представників україно-русинської спільноти. Так, 1924 р. у Празі відбулася виставка крайового народного мистецтва, яка привернула загальну увагу й, за переконанням мистецтвознавця Г. Островського, «відіграла певну роль у формуванні самостійної школи професійного живопису» [9, с. 37]. Популяризації етнотрадицій спричинилося братиславське Товариство приятелів Підкарпатської Русі, за підтримки якого у 1930-х рр. вийшли друком твори підкарпатської літератури та щомісячник «Podkarpack Revue» (1936—1938). У 1936 р. за редакцією Я. Затлоукала Товариство видало збірку художньо-критичних та наукових статей, присвячених словесній (А. Гартл, Є. Недзельський, В. Бірчак) та пісенній народній творчості (Ф. Колесса, І. Данькевич), декоративно-ужитковому мистецтву та сучасному крайовому живопису (Й. Бокшай, Я. Затлоукал, Л. Кайгл) [8, с. 17].

Національно-ідентифікаційне значення етномистецьких пошуків слід розглянути осібно, позаяк за несформованості регіональної літератури — звичної форми артикуляції суспільно вагомих ідей, та «невиявленості» мовної орієнтації (І. Поп) [12, с. 186]), саме образотворче мистецтво стало виразником націєтворчих сподівань україно-русинської громади [3, с. 394; 12, с. 186—187].

Розвитку неофольклорного струменю крайового живопису посприяло й те, що у 1920—1930-х рр.

до Підкарпаття повернулися випускники художніх вишів Мюнхена, Праги, Будапешта — уроджені краю, «при всьому їх європеїзмі, <...> тісно зв'язані з найширшими народними верствами» [12, с. 187], налаштовані на «емпатичний діалог» з етномистецькою традицією: заснований на співпричетності народному буттю, глибокому знанні автентичної культури, прагненні до її відображення у новочасних художніх формах.

Тенденція отримала інституційний вираз — у творчих об'єднаннях та вернісажах митців. Так, 1922 року було засновано «Клуб художників Підкарпатської Русі», який започаткував виставки в Ужгороді та Мукачеві [8, с. 11]. У 1927 р. — приватну Публічну школу рисунку [9, с. 51]. 1931 року розпочало роботу «Товариство діячів образотворчого мистецтва на Підкарпатській Русі» — новий тип мистецької організації як «об'єднання національної культурної групи» (І. Поп) [12, с. 192].

Подією крайового художнього життя стала експозиція «Словаччина і Підкарпатська Русь. Їх народ і природа в образотворчому мистецтві», відкрита 1937 року у Празі під протекторатом президента Чехословаччини Едварда Бенеша [7, с. 282; 8, с. 17]. Як засвідчує аналіз каталогу, етнокультурна тематика домінувала у жанрових творах, у портретах переважали народні типажі, пейзажі віддзеркалювали образ Верховини [19]. Безсумнівні національні ознаки підкарпатської школи живопису, «гостре відчуття рідного краю, відкриття його краси і своєрідності» [12, с. 193] відзначили критики Братислави та Праги.

Наприкінці 1920-х — у першій половині 1930-х рр. неофольклорні візії підкарпатських живописців виформилися в індивідуальні образно-пластичні концепції, позначені низкою самобутніх національних рис.

Серед ранніх виявів неофольклоризму — творчість Й. Бокшая, уродженого Рахівщини, випускника Будапештської Академії мистецтв, учня І. Ревеса, викладача Ужгородського художньо-промислового училища, під впливом якого сформувалося не одне покоління закарпатських митців. Пошановувач народної культури, у студентські роки та учителем Ужгородської реальної гімназії він обійшов усе Підкарпаття — вивчав дерев'яну сакральну архітектуру, замальовував народні строї, зразки декоративно-ужиткового мистецтва, предмети домашньо-

го вжитку, сцени повсякденного життя [9, с. 10, 16]. Сотні етюдів, виконаних майстром, лягли в основу його станкових робіт (жанрових полотен, пейзажів, портретів).

Незважаючи на те, що у жанрових творах Й. Бокшая («Базар в Ужгороді», 1927; «Дівчата», 1937) зберігається певна описовість, вплив народного мистецтва помітний у соковитому кольорописі, декоративному ритмі, монументальності форм, акцентуванні на художньому значенні площини. Образи увиразнюють розуміння зв'язку селянина та природи, побуту та структурованого обрядами буття, стихійного начала народної культури, втіленого у життєствердній інтонації, вітальній енергії композиційних груп, потужних згуках колористичних співзвуч («Збір яблук», 1925; «Гуцульське весілля», «Колядники», «Зимовий танок», 1930-ті рр.). Глибоким знанням народних традицій зумовлені достовірність зображень, утвердження краси і моральності селянства, етико-естетична артикуляція етномотивів, що визначила майбутнє крайового неофольклоризму й утворила домінанту творчості кількох поколінь закарпатських митців.

Повною мірою своєрідність етноконцепції Й. Бокшая виявлена у «жанрових пейзажах» (В. Курильцева) [5, с. 26], «пейзажах-картинах» (Г. Островський) [9, с. 31] — оточених карпатською природою сценах селянського життя. Прикметно, що властива їм хронотопічна двоплановість асоціюється не зі звичними класицистично-академічними схемами, а з епічним першозразком, у якому події розгортаються у повсякденному, людському та надприродному регістрах буття («Жнива», «Оранка на Верховині», 1920-ті рр.; «Хатки над струмком», 1940). Вочевидь, саме у пейзажних творах, які у 1930-х рр. набули плернерної дзвінкості та епічності, Й. Бокшай найорганічніше застосовував принципи народного мистецтва, віддзеркалені у декоративному ритмі гостроверхих дерев'яних покрівель («Село Ужок», 1934) та узагальнених колористичних площин, монументальності композиційних рішень й мажорності барв. Народні русинські типажі відтворено у психологічних «портретах-біографіях» митця («Верховинець», 1934).

Отже, можемо стверджувати, що у творчості Й. Бокшая сформувалася епіко-лірична етноконцепція, заснована на діалогічному сприйнятті народної культури, акцентуванні на її етичній та естетичній вагомості, відображенні етнокультурних тем у фор-

мах «плернерного реалізму», органічній асиміляції народно-мистецьких виражальних засобів у професійний станковий живопис.

Інший підхід до етнокультурної спадщини зустрічаємо у А. Ерделі — випускника Будапештського угорського королівського художнього інституту, знавця світового мистецтва. Присвятившись портрету, натюрморту та пейзажу, етнотрадиції майстер інтерпретував узагальнено, у живому духовно-естетичному діалозі, утілюючи у новочасні форми, контекстуалізуючи у європейський арт-простір, сприймаючи Підкарпаття крізь досвід світової культури, і крізь Підкарпаття — увесь світ. Саме такий підхід простежується у пейзажах «Відпочинок родини біля річки» (1930-ті рр.) та «Ясіня» (1940-ві рр.), де гостроверхі верховинські хатини та селяни у національному вбранні поглинаються сезанівським художнім космосом, виниклим у зіставленні матеріально самоцінних, підкреслено вагомих колористичних площин.

У портреті «Гуцул із люлькою» (сер. 1930-х рр.) постімпресіоністична конструктивність поєднується з декоративною колористикою та життєствердністю народного мистецтва, а експресіоністично виразний «Старий циган» (1940) уподібнюється казковому герою. Узагальнені етнообрази, зрослі на синтезі європейських мистецьких традицій та життєвих сприйнятів, репрезентовані у «Русинах» (1930-ті рр.), «Гуцулі» (1937), який «немов вічний дух наповнює життям «згеометризовані» закарпатські кряжі» [14, с. 15], «Верховинках» (1940, 1942), «Чоловічому портреті» (поч. 1940-х рр.), «Старому конюхові» (1942).

Назагал, у історичній перспективі еволюції крайового живопису, декларовані А. Ерделі відображення у мистецтві «пульсації часу, який надає нового загальнолюдського звучання локальним культурним формам» [14, с. 13], «розширення» стилевих контекстів функціонування етнотрадиції визначили висхідний вектор закарпатського образотворення, розвинутий А. Шепюю, Є. Кремницькою, Ф. Семаном, В. Приходьком.

Найповніше неофольклорні пошуки міжвоєнної доби репрезентовано у доробку Ф. Манайла — уродженого Мукачівщини, випускника Празької вищої художньо-промислової школи, знавця звичаєвості, фольклору, декоративно-ужиткового мистецтва Карпат, викладача Ужгородського художньо-промислового училища, наставника В. Микити, Ю. Герца, Є. Крем-

ницької, Ф. Семана й інших представників наступних генерацій закарпатських майстрів.

Передвоєнні десятиліття — доленосні у творчості живописця. За визначенням В. Павлова, на відміну від більшості художників, що зростали поступово, Ф. Манайло «починається як би зненацька, «зсередини», працюючи <...> так, як зміг би не кожен зрілий майстер» [10, с. 5], а наприкінці 1930-х — на початку 1940-х рр. остаточно формується засаднича щодо крайового неофольклоризму етноконцепція митця.

У спадщині Ф. Манайла 1930-х — початку 1940-х рр. виокремлюється дві групи творів, заснованих на тому чи іншому способі актуалізації етнотрадицій та їх поєднанні з європейським досвідом кінця ХІХ — першої третини ХХ ст.

До першої належать полотна, в яких обряди, звичаї, селянське повсякдення та народні типажі інтегровано в узагальнений етнокультурний образ з модерністичною артикуляцією народного світовідчуття. Прикладом слугує портрет «Діда-бідняка» (1932), у якому вохристі, зеленкувато-сині, тьмяно-білі тони, пульсуюче, наче сповнене болем письмо, похилений тин, що, ущільнюючи внутрішньокартинний простір, акцентує на скутості злиденного життя, підіймають зображення до символу безвиході. Експресіоністична напруга та стилізація народного примітиву простежуються у «Біді», «Скорботі» (1940), «Похороні на Верховині» (1942) [9, с. 92 — 93; 17, с. 7, 29].

Виконана у темпері робота «Від церкви» (1940) — зразок суголосся експресіоністичної та народномистецької традицій, їх синтезу у «фантастичному реалізмі» (Л. Біксей) [16, с. 8]. Розташована у центрі жіноча постать — висока, струнка, з покритою хусткою головою-маківкою — нагадує більш ранню «Гуцулку» (1939), а симетрична композиція відтворює гармонію декоративно-ужиткового мистецтва. Водночас деформований сфероподібний простір, синкопований ритм огорожі, ірреальна холодна вечірня заграва й урухомлена таємнича церква сповнюються фантазмагорійністю фольклору й бентежним кафкіанським передчуттям. Схожий прийом застосовано в «За читанням» (1930-ті рр.), де етнографічно достовірний інтер'єр верховинської хати набуває самостійного внутрішнього життя, поглинаючи сюрреалістично-примарну постать людини. Експресіоністичну виразність кольору демонструють «Воли» (1930-ті рр.) — з узагальненою фігу-

рою селянина, просякнутими сонцем снопами й чорними силуетами тварин — утіленням зневолоної сили. У картоні «Народна готика» (1940) майже монохромна дерев'яна церква, що змертво затамувала життя, символізує передвістя біди.

На відміну від першої групи, де етнокультурні теми, мов у запитуванні, віднаходять аналогі у досвіді модерністичної доби, другу утворюють композиції, засновані на розкритті засобами народного мистецтва сутності речей і подій. За твердженням дослідників (Г. Островського, В. Цельтнера, Л. Біксей), етно-мистецькі інспірації творчості майстра виявлені у подоланні репродуктивного підходу до відтворення дійсності [17, с. 21—22], візуалізації «древніх сакральних енергій, що вирували у фольклорі і зберігалися у побуті земляків» [16, с. 5], романтичній орієнтованості на ідеал чи героїку минулого [17, с. 21], епічності, монументальності, лаконізму та доцільності виражальних засобів, ототожненій з досконалістю конструктивності, декоративності кольоропису, ритму, композиції [17, с. 21—22; 9, с. 94].

Так, у «Гуцулці» (1939), пронизаній життєствердним «національним романтизмом», який «був характерний для багатьох молодих художніх шкіл» [9, с. 90], чітка архітектоніка народного строю й ритм окреслених темним контуром червоних, зелених, блакитних, вохристих площин, відтворюють гармонію світобудови, єдність людського і природного світів. Синергійність застосування виражальних засобів народного малярства і фольклору демонструє зображення горянки — узагальнено поетичне, казково-реальне, декоративно-самодостатнє і відкрите до прочитань.

Чільне місце у доробку Ф. Манайла посідає образ селянина — просякнутий героїкою відшумілих часів, могутній єдністю з природою й досвідом поколінь, уналежнений космічний та міжгенераційний координатам буття, виоформлений засобами народного сакрального малярства, декоративно-ужиткового мистецтва, фольклору. Так, у полотні «Дідо з онуком» (1939) потужна постать, що наче сягає неба і вростає у землю, асоціюється з героями карпатських легенд, у казковій барвистій святковості спалахують вечірні заграви, у хвилеподібному просторі гомонять вітри, а засмагле обличчя верховинця та його гіперболізовані заскорузли руки нагадують віковічні схили чи коріння смерек.

У композиції «Хлопчик з ягнятком» (1937) поєднанням засобів словесного фольклору та народного малярства відтворено правду, вимовлену як казка, ніжну єдність людської і тваринної дитячих істот.

Поетика фольклору та народно-мистецька декоративність присутні у зображеннях весіль. У більшості композицій амбівалентна семантика обряду, пов'язана з «переходом», «зміною статусу» (А. ван Геннеп), подоланням сакрального бар'єра між різними сферами, періодами і станами буття, відображена у святковому, життєствердному аспекті. Так, у темперному картоні «Гуцульське весілля» (1942) весела юрба, селянські хатинки, церква, карпатський краєвид поєднуються у килимову феєрію спектрально протилежних червоних, золотавих, зелених, блакитних тонів з чітким декоративним ритмом, який підкреслює колективне начало народного життя. Водночас перед глядачем розгортається *оповідь* — з фольклорною інтонацією, синхронізованими різночасовими епізодами, іронічна й захоплююча.

Отже, у доробку Ф. Манайла міжвоєнних років, на ґрунті етико-естетичного осмислення етнокультури, раціональності формотворення та язичницької містичності світовідчуття, синтезу виражальних засобів експресіонізму, народного мистецтва та фольклору [2, с. 57], було створено концептуальне підґрунтя крайового неофольклоризму, у поєднанні з ерделівськими впливами увиразнене у творчості наступного покоління закарпатських майстрів. Зокрема, у другій половині ХХ ст. синергічне застосування художніх засобів словесної та візуальної народної творчості стало стрижнем творчості А. Борецького, Е. Контратовича, Ю. Герца, В. Микити. Концепцію декоративного, лірико-епічного портрету-символу, портрету-картини розвинули А. Коцка, А. Борецький, В. Микита, В. Сабов, І. Ілько. Одухотворені образи сакральної дерев'яної архітектури створив Ю. Герц. Тема людини та світу тварин була інтерпретована В. Микитою. Обрядовість як святкова життєствердна стихія знайшла відображення у доробку Е. Контратовича, Ю. Герца, А. Шепи, В. Микити, І. Ілька.

Етапною у розвитку неофольклорного струменю у підкарпатському образотворчому мистецтві стала середина 1930-х рр., коли на авансцену художнього життя вийшли випускники Публічної школи рисунку, учні А. Ерделі, Й. Бокшая, Ф. Манайла. З цього часу і до другої половини 1940-х рр. глибинно спо-

віднені, розмаїті етноконцепції інтегрувалися в *традицію* — засновану на патріотичній наснаженості та знанні етнокультури, осягненні образно-пластичних засобів народного мистецтва та усного фольклору, їх синтезі з європейськими стильовими формами, диференціації творчих пошуків, спадкоємності поколінь.

Серед митців, що збагатили досвід попередників, Андрій Коцка — продовжувач етноромантичного, ідеалізуючого спрямування регіонального живопису. Учителюючи у селах Верховини, художник замальовував чарівні краєвиди й сцени злиденного побуту. Синтезував враження, накладав романтичне бачення на жорстку правду життя [13, с. 134]. Пізнавав народний світогляд, асимілював в образно-пластичну систему професійного живопису народно-мистецькі засоби виразності.

Серед етнознак доробку живописця 1930-х рр.: глибинний оптимізм, властиве народним майстрам вміння «знайти міру ідеалізації, співвідношення мрії і реальності» [18, с. 45], поетичність, узагальненість, піднесеність образів, акцентування на художньому значенні площини, пісенна плавність рисунку, гармонійна виразна ритміка, емоційність, лаконізм, декоративність кольору, синтез станковості та монументальності («Ярмарок», 1930; «Неділя в с. Тихий», 1933; «Верховинці», 1935; «Гуцулка у червоній хустці», «Біля церкви», 1937; «У селі», 1939; «За звичаєм», 1939; «Гуцулка з бесагами», 1940). Привертають увагу підпорядкування декоративізму образним завданням, притаманна закарпатському живопису наступних десятиліть (В. Микита «Ягнятко», 1969) тонка драматургія ліричного та епічного начал.

Так, життєствердний «Ярмарок» (1930) полонить кольорописом, гармонією соковитих тонів, співзвучністю композиційних груп і природного тла. У «Процесії» (1930) організована чітким ритмом червоних, брунатних, ультрамаринових спалахів, розгорнута серед мальовничого пейзажу галерея змарнілих та юних селянських облич створює узагальнений образ Карпат. У сцені «Верховинці» (1935) декоративність постатей, котрі заповнили усе полотно, ледь помітне урізноманітнення ракурсів, що імітують стадії руху, ритм дорогоцінно-мерехтливих жовтогарячих, калинових, тепло-зелених кольорових плям зливаються у поліглосья громади, поважну плінність народного життя. У «Гуцулці в червоній хустці» (1937) наснаженість людини природою виявлена у статності постаті, інтен-

сивних барвах народного вбрання. У «Сестричках з села Ужок» (1937) теплота взаємин, єдність людини та довкілля відтворені тремтливим нюансуванням то-нально споріднених колористичних площин. У композиції «За звичаєм» (1939) — фризівий, триплановий, з ритмічним чергуванням декоративних автентичних строїв, абрисів дерев'яних церков та карпатських хребтів — віддзеркалено єдність повсякденного, сакралізованого обрядами й природного рівнів буття.

Крізь поетику фольклору та виразовість експресіонізму народне повсякдення відображено Е. Контратовичем. У численних жанрових сценах та портретах початку 1930-х рр. — образах жебраків, бездомних, калік — майже монохромним, сутінково-холодним живописом, деформацією простору та форм візуалізовано біль, жах, відчай, деструктивну естетику злиденного життя («Глухоніма», «Молодий жебрак», 1930; «Перед грозою», 1936; «Безробітний бродяга», 1938; «Бідна верховинка», 1939; «Похорони бідняка», 1939; «Голод», 1939). Етноромантичну лінію творчості майстра репрезентують обрядові свята — декоративні, сповнені мажорних співзвуч («Колядники», 1935).

Водному з найпоетичніших творів початку 1940-х рр. — «В'язання снопів» (1940), життєствердним поєднанням хвиль жовтогарячого колосся, глибокої синяви неба, декоративних маків, соняшників, блакитно-біло-червоного вбрання селянок та їхніх засмаглих облич створено образ просякнутого спекою, радістю, втому, спрагою трудового літнього дня. Пошуком «узагальнених синтетичних образів рідного краю, піднесеного естетичного ідеалу закарпатських українців» [9, с. 98] позначені «Закарпатські мадонни», зокрема написана у м'якій серпанковій гамі, сповнена народнопісенного ритму «Мати з дитиною» (1939).

Іншу групу формують роботи, у яких експресіоністичними засобами ірраціональні аспекти дійсності утілено в образи фольклору, народних вірувань, язичницького світовідчуття («Верби над озером», 1933; «Утоплениця»; «Відьма», 1939). На думку мистецтвознавця Г. Островського, своєрідним відгалуженням символічного струменю творчості майстра є серія «Маски», які «живуть своїм власним життям, що гротескно пародіює життя людей...» [9, с. 71]. Так, у композиції «Молодята» (1945) сонячні барви народної вишивки, декоративна орнаментика й святкове майоріння стрічок контрастують із фантазмагорійністю сюжету, кризовістю «обряду пе-

реходу» (А. ван Геннеп), його причетністю до надприродних вимірів буття.

У поліфонії стилів, манер, тенденцій [9, с. 74], імпресійним чуттєво-трепетним кольорописом, суб'єктивізованими недомовленими образами, синкопованими контурами та ритмом або ж життєствердним декоративізмом; у пейзажах, портретах, жанрових сценах, декоративних панно, етнокультурні теми репрезентовано А. Борецьким, за визначенням Г. Рижової — найромантичнішим і найпоетичнішим закарпатським митцем [15, с. 2]. До прикладу, вітальну стихію народного життя, розмаїття барвистих строїв, примхливе мереживо реальності та фантазії відтворено у «Танцях» — своєрідній пластичній сюїті 1930-х рр. Казкової утаємниченості карпатські праліси та образи селян набувають у композиції «Русинський світ» (1940-і рр.). Примарність сну, спогаду, видіння притаманна «Жанровій сцені» — одному з найзагадковіших творів початку 1940-х рр.

Назагал розгляд творчості підкарпатських митців дає змогу стверджувати, що у 1930-х — на початку 1940-х рр. сформувалася бінарна образно-пластична парадигма крайового малярства, заснована на використанні знахідок європейського живопису для осягнення природи й культури Карпат (Е. Каллай) [4, с. 36].

Світоглядним підґрунтям розвитку неофольклоризму стало жадання «національного і культурного відродження русинів-українців» [12, с. 195—196], утвердження самотності національної художньої школи, а формою рецепції етнотрадицій — «емпатичний діалог», зумовлений співпричетністю народному життю, усвідомленням його етико-естетичної цінності, знанням декоративно-ужиткового мистецтва, сакрального малярства, фольклору Верховини.

Саме двополюсністю мистецьких пошуків інспіровано спектр індивідуальних образно-пластичних концепцій кінця 1920-х — початку 1940-х рр., за характером художнього узагальнення диференційованих на етноромантичні, ідеалізуючі (Ф. Манайло, А. Коцка, А. Борецький) та соціально-критичні (Й. Бокшай, Е. Контратович); за типом стильового утілення — на засновані на реалістичному відображенні етнокультурних тем (Й. Бокшай); їх артикуляції у формах модернізму (пейзажі-картини А. Ерделі); рівноправному діалозі народно-мистецької, фольклорної та новочасної художніх традицій (ім-

пресіонізму, постімпресіонізму, експресіонізму, спор-реалізму) (окремі портрети А. Ерделі, твори Ф. Манайла, Е. Кондратовича, А. Коцки, А. Борецького); домінуванні народно-мистецьких засобів у творенні художнього образу (Ф. Манайло).

Поширення у творчості майстрів міжвоєнної доби набула взаємодія художніх кодів декоративно-ужиткового мистецтва, народного малярства та словесного фольклору (моделювання засобами народного мистецтва фольклорних хронотопу та образу людини, властивої легенді, казці атмосфери фантастичного; акцентування на символізмі кольору, його корелятивності першоелементам буття; епічність відтворена монументалізацією форм; віднайдення пластичних аналогів темпоритму та ліризму народного мелосу, загальне поетичне звучання полотен) — ознака інтермедіальності крайового живопису.

У жанровому сенсі неофольклорні пошуки охопили пейзаж та портрет у модифікації тематичного пейзажу і портрету-картини, й найповніше виявилися у жанровому малярстві.

Високий рівень мистецьких здобутків, розмаїття й наснаженість творчого пошуку 1930-х — початку 1940-х рр. пояснюється, насамперед, тим, що у підкарпатському неофольклоризмі поєдналися й утворили захоплююче суголосся дві урухомлені, актуальні традиції — модерністична, на ґрунті регіональної автентики виоформлена у цікаву локальну версію, й раніше позбавлена конгеніальної професійно-мистецької артикуляції етнокультурна традиція Карпат.

У середині 1940-х завершився перший, «героїчний» період у розвитку регіональної художньої школи. З вхідженням Закарпаття до складу УРСР розпочалися роки надій, розчарувань, політичних репресій та боротьби за збереження засад вільної творчості.

Умовні скорочення

ЗХІ — Закарпатський художній інститут

ЛНАМ — Львівська національна академія мистецтв

ХДАДМ — Харківська державна академія дизайну і мистецтв

1. Гаврош О. Жанровий живопис Закарпаття I половини ХХ ст.: тематика, особливості художньої мови (за ма-

теріалами фондів Закарпатського музею образотворчого мистецтва ім. Й. Бокшай) / Оксана Гаврош // Науковий вісник ЗХІ. Матеріали міжнародної наук.-практ. конференції «Ерделівські читання» (Ужгород, 10—12 травня 2010 р.). — Ужгород : Гражда, 2010. — С. 201—209.

2. Гаврош О. Жанрові картини Федора Манайла: синтез модерних течій ХХ ст. і традицій / Оксана Гаврош // Вісник ХДАДМ: зб. наук. пр. / заред. В.Я. Даниленка. — Харків : ХДАДМ, 2012. — С. 56—60.
3. Гаврош О. Народне мистецтво в утвердженні національної ідентичності українців Закарпаття у міжвоєнний період ХХ ст. / Оксана Гаврош // Зб. наук. праць: Нац. ун-т «Острозька академія». Сер. «Культурологія». — Вип. 12. Матеріали VI Міжнародної наук. конференції «Культура в горизонті сталих і плінних ідентичностей» (Остріг, 12—13 квітня, 2013 року). — Ч. 2. — Остріг, 2013. — С. 394—398.
4. Каллаи Э. Искусство и художники Карпатского края / Эрнест Каллаи // Огоньки. — Ужгород, 1940. — Декабрь. — С. 35—39.
5. Курильцева В. Иосиф Иосифович Бокшай / Вера Курильцева. — Москва : Советский художник, 1962. — 63 с.
6. Луценко І.В. Живопис Закарпаття кінця ХІХ — першої половини ХХ ст.: жанри та художньо-стилістичні особливості : автореф. дис. ... канд. наук: 07.00.05 / Ігор Вікторович Луценко. — Львів : ЛНАМ, 2014. — 16 с.
7. Луценко І. Традиції етноромантизму в живописі Закарпаття першої половини ХХ ст. / Ігор Луценко // Наук. вісник ЗХІ: «Ерделівські читання»: матеріали Міжнародної наук.-практ. Конференції (Ужгород, 13—14 травня 2013 р.). — Ужгород : Гражда, 2013. — Вип. № 4. — С. 277—285.
8. Небесник І. Формування мистецького середовища у Закарпатті протягом першої половини ХХ ст. / Іван Небесник // Вісник ЛНАМ. — Спецвип. VI. «Ерделівські читання». — Ужгород : Гражда, 2008. — С. 5—22.
9. Островський Г. Образотворче мистецтво Закарпаття / Григорій Островський. — Київ : Мистецтво, 1974. — 200 с.
10. Павлов В.П. Ф. Манайло / В.П. Павлов. — Київ : Мистецтво, 1970. — 14 с. : 31 іл. — (Художники Радянської України).
11. Петрова О.М. Функціонування етнохудожньої традиції в професійному образотворчому мистецтві (на матеріалі національних шкіл 60—80 років) : автореф. дис. ... д-ра філос. наук / Ольга Миколаївна Петрова. — Київ : НАН України ; Інститут філософії, 1993. — 39 с.
12. Поп І. Закарпатська школа живопису як феномен національного і культурного відродження / Іван Поп // Carpatica — Карпатика: Актуальні проблеми історії і культури Закарпаття. — Ужгород, 1992. — Вип. 1. — С. 181—196.
13. Попова Л.И. Коцка Андрей Андреевич / Л.И. Попова, В.П. Цельтнер // Очерки о художниках Совет-

- скої України. — Москва : Советский художник, 1980. — С. 128—143.
14. *Приймич М.* Простір живопису Адальберта Ерделі / Михайло Приймич // Адальберт Ерделі: альбом / авт.-упоряд. А. Ковач. — Ужгород : Вид-во Олександра Гаркуші, 2007. — С. 7—16.
 15. *Рижова Г.* Митець, серце якого не шукало спокою / Галина Рижова // Адальберт Борецький: каталог творів. — Ужгород, 2011. — С. 2—4.
 16. *Федір Манайло.* Життя і творчість. 1910—1978 / уклад. Л. Біксей, Ф. Ерфан, В. Фолтін; авт. ст. Л. Біксей, В. Фолтін, В. Манайло-Приходько. — Ужгород : Патент, 2010. — 195 с.
 17. *Цельтнер В.Ф.* Манайло / Володимир Цельтнер. — Москва : Советский художник, 1986. — 143 с.
 18. *Юхимець Г.М.* До проблеми використання образів та традицій народного мистецтва в сучасному українському станковому живописі / Г.М. Юхимець // Мистецтво і життя: зб. ст. / редкол.: Ю.В. Белічко та ін. — Київ : Мистецтво, 1987. — С. 35—58.
 19. *Slovnisko a Podkarpatska Rus // Jejich lid a kraj ve výt; Jejich lid a kraj ve výtvarném umění. Od 29. ledna do 23. února.* — Praha 1, 1937. — S. 19.

Geiza Djorke

FORMATION OF CONCEPTUAL BASES OF NEOFOLKLORISM IN TRANSCARPATHIAN PAINTING of 1920S — early 1940S.

The publication explores the social and artistic prerequisites, content and dynamics of the formation of the conceptual foundations of neo-folklore in the Transcarpathian fine arts of 1920s and early 1940s. The main types of reception of ethno-cultural traditions are revealed, their representation in different genres of painting is analyzed, the formative aspects of the synthesis of

figurative expressive means of folk art and European modernism are considered in the works of leading masters, synaesthesia of verbal and visual sources of ethno-spirits is investigated, lines of continuity between the experience of the founders of artistic School and the creativity of subsequent generations of Transcarpathian painters.

Keywords: neo-folklore, dialogic type of perception of ethno-cultural traditions, folk art sources of inspiration, modern sources of inspiration, figurative plastic synthesis, individual figurative-plastic concept.

Geiza Djerke

ФОРМИРОВАНИЕ КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ ОСНОВАНИЙ НЕОФОЛЬКЛОРИЗМА В ЗАКАРПАТСКОЙ ЖИВОПИСИ 1920-х — начала 1940-х гг.

В публикации исследуются социальные и художественные предпосылки, содержание и динамика формирования концептуальных оснований неофольклоризма в закарпатском изобразительном искусстве 1920-х — начала 1940-х гг. Выявлены основные типы рецепции этнокультурных традиций, проанализирована их представленность в разных жанрах живописи, рассмотрены формообразующие аспекты синтеза образно-выразительных средств народного искусства и европейского модернизма в произведениях ведущих мастеров, исследована синестезия словесных и визуальных источников этноинспираций, выделены «линии» преемственности между опытом основателей художественной школы и творчеством последующих поколений закарпатских живописцев.

Ключевые слова: неофольклоризм, диалогический тип восприятия этнокультурных традиций, народнохудожественные источники инспираций, модернистические источники инспираций, образно-пластический синтез, индивидуальная образно-пластическая концепция.