

**Ігор СІКСАЙ**  
аспірант ЛНАМ

## ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ ТРАДИЦІЙ ПЕЙЗАЖНОГО МАЛЯРСТВА НА ЗАКАРПАТТІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ ст.: ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЬОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ ЖИВОПИСУ

*Анотація.* У статті розглядається історія формування та становлення пейзажного малярства другої половини ХІХ ст. на Закарпатті, творчість провідних митців закарпатської школи живопису. Аналізуються пейзажні твори, визначаються панівні стилістичні напрями й течії в малярських зображеннях пейзажу

**Ключові слова:** пейзаж, не малярство, стильова еволюція, закарпатська школа живопису.

Друга половина ХІХ ст. на Закарпатті — період накопичення в мистецтві західноєвропейського досвіду в галузі новітніх образно-пластичних методів. Цей період ще не отримав у вітчизняній науці належного поцінування. Зокрема, недостатньо проаналізований сам процес образної еволюції в творчості окремих художників цієї доби. Перші праці, які аналізують мистецькі проблеми того часу, зокрема Г. Островського [1; 2] є лише початком наукового дослідження різних аспектів художньої культури Закарпаття ХІХ ст.

Формальний та системно-структурний аналіз творів цього часу в розрізі окремого жанру пейзажу дає можливість зробити узагальнюючі висновки про причини змін у образній системі всього малярства, простежити двосторонній зв'язок “традиції — інновації” у мистецтві цього часу. Синтезуюча властивість пейзажного жанру на полі “простору” і “часу” [2, 73] допомагає зрозуміти суперечності між індивідуальним мистецьким фактором і специфічним закарпатським культурним середовищем у другій половині ХІХ ст.

Історичні реалії диктують нашому дослідженню свою неухильну логіку та зобов'язують розглядати образотворче мистецтво Закарпаття у його зв'язку з мистецтвом Європи. Оскільки

ки Закарпаття перебувало тоді в складі Австро-Угорської монархії, автохтонний художній розвиток на основі місцевої закарпатської традиції доповнювався природним і потужним впливом мистецтва австрійської метрополії. Але першочергово пейзажне малярство на Закарпатті у ХІХ — початку ХХ ст. нерозривно пов'язане з розвитком угорського мистецтва, а тому й аналіз його неможливо відривати від цього процесу.

Саме в другій половині ХІХ — на початку ХХ ст. багато мешканців Закарпаття пов'язують свою долю з мистецтвом Угорщини, оскільки необхідні передумови для виникнення в Закарпатті самостійної національної школи живопису ще не визріли: не було навчальних закладів, мистецьких організацій, музеїв, виставок, не було ще в громадськості того зацікавлення образотворчим мистецтвом, яке є одним з джерел його розвитку [1, 46].

Про самостійну угорську школу, що мала власне обличчя (не розчинилася в австрійському мистецтві, як це переважно було в ХVІІІ ст.), можна говорити лише від другої третини ХІХ ст. [4, 7].

Образотворче мистецтво розвивалося не так бурхливо й плідно — майстри не мали ні визначеної матеріальної бази (державні замовлення давали тільки “модним” іноземцям), ні художньої школи (аж до третьої чверті ХІХ ст. в Угорщині не було свого вищого навчального художнього закладу), ні досить підготовленого глядача. Багато з того, що визначило подальший розвиток угорського живопису, виявило себе в пейзажі.

Уже від 1820-х років уперше в угорському мистецтві з'являється справжній образ Угорщини. Основоположником угорського пейзажного живопису вважається Карою Марко Старший (1791-1860) і його твір “Вишограде” (1825) [4, 9].

Це все вплинуло на ситуацію в провінції Австро-Угорщини Закарпатті. Через дуже складні й несприятливі історичні умови професійне образотворче мистецтво на Закарпатті почало розвиватися лише в ХІХ ст. Мистецтво Закарпаття першої половини ХІХ ст. вивчено лише в найзагальніших рисах, та можна зробити висновок, що то був період застою [2, 73].

Еволюційні зміни в образній мові закарпатського пейзажу

другої половини XIX ст. відбуваються і під впливом соціальних перемін 1848 р. [1, 22]. В умовах нової Австро-Угорщини почалося національно-культурне пробудження українців Закарпаття. Українських навчальних закладів для митців не було, але вихідці із Закарпаття дедалі частіше проникали у вищі навчальні заклади Центральної та Західної Європи [5, 21].

Романтичний образ природи, із сентиментальним ставленням до теми був актуальний для малярства Закарпаття аж до середини 1890-х. Пізньоромантична концепція природи підносила не просторові якості ландшафту, а предметні особливості конкретної місцевості. Звідси — більш спрощена та динамічніша малярська форма, висвітлення колориту, що вже творили передумови емоційного образу природи (Іван Югасевич (1865-1911) “Літній день”, 1890 р.; Стефан Терельський (1861-1914) “Краєвид зі ставом”, 1895 р.).

Матеріальні характеристики погоди, пір року в пейзажі, що становили емоційне відображення настрою, формували також нову зображальну концепцію міжпредметного середовища в пейзажі. Світлотіньові ефекти вечірнього чи ранішнього освітлення ставали предметом ліричного тлумачення теми.

Жанрова та історична картини, що перебували саме у фазі становлення в малярстві Закарпаття, залишили краєвидові провідну роль часово-простірною означення події та емоційного тла (Тігамер Маргітай (1859-1922) “Медовий місяць”).

Еволюціонуючи від замкнених форм академічної композиції та скутої класичної малярської форми до відносно вільного, реалістичного трактування стафажних деталей, пейзаж у творчості художників Закарпаття протягом кінця XIX ст. змістив акценти в бік відображення дійсності. Цим він ставав ближчим і зрозумілішим ширшим глядацьким колам (Ференц Хевердле (1841-1910), “Водоспад”, 1888 р.).

Ференц Хевердле навчався у Відні, замолоду багато подорожував, жив на Балканах, у Будапешті, Константинополі, а 1868 р. оселився в Ужгороді й відтоді протягом тридцяти років викладав малювання у місцевій гімназії. Останні роки художника минули в Будапешті [2, 36].

Сентименталізм закарпатського художника Ф. Хевердле

мав інспірації такого самого характеру, що й ранньоромантичні пошуки в малярстві Закарпаття першої третини XIX ст.: захоплення красою рідного краю. Проте, цей митець не вдавався до пластичної ідеалізації природних форм. У горизонтальній композиції занедбаного присілку (“Ліс”, 1888 р.) художник максимально спрощує композиційний алгоритм, цільово гіперболізуючи цим природну композиційну влаштованість природи. У лівому верхньому куті зображає асиметричні та понижені вітром крони сосон, на лінії горизонту — напівзруйноване часом сільське обійстя. На передньому плані художник komponує хаотичну картину дерев'яної кладки через болото. Таке ставлення до натури спонукає сприймати образ природи як чутливий камертон часу, формує нове ставлення людини до предметів навколишнього світу в краєвиді.

Серед інших художників-закарпатців слід згадати Гната Рошковича, якого можна вважати і угорським, і закарпатським митцем. Українець або, як тоді називали, русин за походженням, Г. Рошкович провів дитинство і юність у Закарпатті [1, 38], де під керівництвом Ф. Хевердле та Ф. Відри зробив перші кроки в мистецтві живопису й рисунку. 1875 р. Г. Рошкович вступає до Будапештської академії мистецтв. Учень Д. Бецура й Б. Секеля, художник 1885 р. оселяється в Будапешті та пов'язує свою долю з мистецтвом Угорщини.

1879 року Г. Рошкович отримує стипендію, їде ненадовго в Париж, а потім у Мюнхен, де протягом кількох років удосконалює майстерність під керівництвом К. Пілоті та А. Вагнера. Митці прищеплюють молодому живописцеві любов до класичної спадщини, хорошу техніку, сувору художницьку дисципліну [6, 76]. І вже до кінця життя Г. Рошкович не міг подолати типово мюнхенської ідилічності та сентиментальності в трактуванні краєвиду, чорноти живопису [2, 82]. У роки навчання в Будапештській, а згодом у Мюнхенській академіях Г. Рошкович майже кожне літо проводив у Закарпатті.

Особливо цікаві малюнки Г. Рошковича до 5-го тома “Австро-Угорської монархії” — етнографічного дослідження, присвяченого Закарпаттю. Не всі його ілюстрації рівноцінні. Одні з них, — зарисовки різних палаців, церков чи фабрик,

— обмежуються документальним фіксуванням, інші, наприклад, “Ужгородський замок”, “Міст і тунель біля Ровина” і особливо “Ужоцький перевал”, заслуговують пильної уваги. По суті, це початок реалістичного закарпатського пейзажу. Із знанням особливостей краю та його типових рис будує Г. Рошкович композицію пейзажу. Епічна широчінь панорами гір, вкритих лісом, гостроверхі хатки, характерна огорожа, на решті сім’я українських селян на дорозі — усе це зливається у виразний художній образ Закарпаття [2, 42].

Друга половина XIX ст. у закарпатському малярстві засвідчила також міцні позиції реалістичних шкіл Угорщини [4, 13-15]. Особливої популярності набула жанрова картина [4, 19]. Теми банальних сцен із життя привілейованих класів (Тігамер Маргітай (1859-1922), “Сімейна трагедія”, стафаж етнографічного типу (Рудольф Карпаті (1863-1913) “Кощик”) вказували на безумовну пріоритетність зображального начала реальних явищ.

Звичайно, не треба переоцінювати об’єктивної ролі художників, які сприяли на той час зміцненню і розвитку угорсько-закарпатських творчих зв’язків. Жоден з них, можливо, за винятком Г. Рошковича, що стояв на рівні художньої культури свого часу. Проте у своїй сукупності окремі факти їхніх творчих біографій складають досить красномовну картину тісної співдружності та взаємодії культур двох сусідніх народів.

Кінець XIX — початок XX ст. позначені виникненням великої кількості творчих об’єднань. Найчастіше творчі групи утворюють ті угорські художники, які від’їжджають з мюнхенських і паризьких майстерень і оселяються в провінційних містечках і селах своєї батьківщини. Першою і найзначнішою стала група Надбань (Тячів на Закарпатті, недалеко від шахтарського містечка), у надрах якої розвинулися і дозріли основні напрями прогресивного мистецтва Угорщини XX ст.

Засновником цієї групи був Шимон Голлоші (1847-1918) — видатний і оригінальний художник, що сформувався вже у 1880-ті роки. Митець приїхав у Надбань вже майстром. Його пошуки, його широка й різноманітна творчість також сильно впливали на молодих художників групи. Найяскравіше виявив-

ся талант Ш. Голлоші у пристрасному, трепетному відчутті природи. Художник любив зображувати ранній ранок або вечірні сутінки, початок весни або літо, пробудження природи або її перехідний стан. З величезним інтересом стежив він за зміною світла, наповнюючи свої картини переливаннями повітря та доводячи часом кольорову гаму до ілюзорної правдивості.

Мистецтво Закарпаття останніх років XIX ст. характеризує поява рис “раннього модернізму” [7, 18-22], що злучило суспільно-політичні вимоги часу та новітнє призначення мистецтва, визначило міру модернізації всього угорського мистецтва (в його контексті перебувало на той час мистецтво Закарпаття) [7, 13-42].

Модернізація, що мислилась у тогочасному мистецькому загалі як множина різних напрямків “сучасного мистецтва” [8, 45-49], стосувалася мистецтва Закарпаття переважно як певне підсилення в цьому русі специфічних національних ознак українців і угорців. Водночас, мистецтво Закарпаття набуло за цей час низки змістовних ознак художнього образу, що виходили з концепції модернізму: емоційної форми відображення природи та символічного відтворення стану душі. До пластичної мови реалістичних краєвидів почали проникати висвітлені барви імпресіонізму та структуруючий площинний характер сецесійної композиції. Цей “сонячний” краєвид як тип короткотривалого фіксування колористичних відношень у природі виявляв новітнє ставлення до предмета реальної дійсності в малярстві. Однією з чудових рис надбанського живопису було гостре почуття національної своєрідності краю [4, 7].

Тячівська колонія Ш. Голлоші безпосередньо не вплинула на закарпатський живопис насамперед тому, що в той час у Закарпатті ще не було молодих, творчо потенційних сил, достатньо підготовлених, щоби сприйняти її естетичну програму [1, 39]. Можна лише назвати учня Ш. Голлоші в Мюнхенській академії — видатного закарпатського живописця Д. Вірага. Улітку 1898 р. молодий художник кілька місяців працював у Надбанській школі-колонії. Крім того, О. Грабовський 1918 р. приєднується до Надбанської школи, яка зберігала запевіти свого вчителя [1, 39]. Саме ці художники сформували

пізніше середовище плернерних студій на землях Закарпаття 1900-1920-х років. Але вже сам факт досить тривалого існування на Закарпатті такого значного художнього центру мав велике значення.

Учень і вірний послідовник Міхал Мункачі Імре Ревес (1859-1945) був тісно зв'язаний із Закарпаттям. Хоча художник народився в Угорщині, дитячі роки він провів у закарпатському містечку Севлюші (нині Виноградове), де його мати служила на пошті. Він і пізніше приїздив на Закарпаття, багато малював селян і циган; тут постійно мешкали його рідні; тут він провів свої останні роки і помер 1945 р. [2, 48].

Образ часу в композиціях історіософічного характеру був особливо актуальним. Саме в цей період формується атрибутивно-предметна база документального образу навколишнього світу. Детальне відтворення пішої переправи через міські вали, опрацьована й тектонічно досконала картина оборонного фасаду Ужгородського замку у творі "Ужгород" (1890 р.). Образних характеристик емпіризму додає також занижена лінія горизонту як символічний чинник об'єктивного в пейзажі.

Традиція малювання пейзажу в Закарпатті на межі ХІХ — ХХ століть, що великою мірою опиралася на формальні досягнення угорського мистецтва, містила також і світоглядні передумови становлення українського національного пейзажу на західноукраїнських землях, академічний неокласицизм і пасивне наслідування чужоземних зразків. Реалістичні тенденції починають витісняти. Далеко не всім вдавалося одержати систематичну спеціальну освіту; недолік професійних навиків дуже уповільнював розвиток мистецтва на Закарпатті. Ця відсталість Закарпаття особливо різюча порівняно з мистецтвом і Угорщини, і Галичини кінця ХІХ — початку ХХ ст.

Цей час в історії культури Закарпаття істотно видозмінює сферу творчих зацікавлень місцевих художників. Визначальною стає малярська традиція, що в сфері малювання пейзажу реставрує давній образ закарпатської природи.

Витоки та всі еволюційні етапи розвитку традиції зображення пейзажу в малярстві Закарпаття до ХХ ст. мали велике значення для виникнення яскравих мистецьких явищ національного

значення в наступні історичні періоди. Особливості художньої мови закарпатських живописців від середини ХІХ і аж до початку ХХ ст. знайшли своє ідейне та формальне місце в новому образі пейзажу першої третини ХХ ст.

1. *Островський Г.С.* З історії творчих зв'язків образотворчого мистецтва Угорщини і Закарпаття // Українське мистецтвознавство. — К.: Наук. думка, 1969. — 196 с. 2. *Островський Г.С.* Образотворче мистецтво Закарпаття. — К.: Мистецтво, 1974. — 198 с. 3. *Мочалов Л.В.* Пространство мира и пространство картины. — М.: Сов. художник, 1983. — 378 с. 4. *Фехер Д.Ж., Погань Г.Э.* Венгерская живопись XX века: альбом. — Венгрия, 1971. — 64 с. 5. *Небесник І.І.* Художня освіта на Закарпатті у ХХ столітті: історико-педагогічний аспект. — Ужгород: Закарпаття, 2000. — 168 с. 6. *Рыбакова Н.И.* Картины венгерских художников: альбом. — М.: Изобраз. искуc., 1987. — 46 с. 7. *Федорук О.* Українсько-австрійські культурні взаємини другої половини ХІХ — початку ХХ століття. — К. 1999. — 303 с.

#### Annotation

**Siksay Ihor. Pre-conditions of landscape painting traditions in Transcarpathia: Features of stylistic evolution in painting.** In the article the history of formation and grounding of the landscape painting in Transcarpathia of the second half of the XIX th century is examined. Special attention is paid to the works of the leading artists of Transcarpathian School of Landscape Painting. Works of masters of the second half of the XIX th century are analysed and dominant stylistic directions and flows are identified in their landscapes.

**Keywords:** Transcarpathia, Austria-Hungary, landscape, stylistics.

#### Аннотация

**Сиксай Ігор. Предпосылки формирования традиций пейзажной живописи на Закарпатье второй половины XIX в.: особенности стилистической эволюции живописи.** В статье рассматривается история формирования и становления пейзажной живописи второй половины XIX в на Закарпатье, творчество выдающихся мастеров закарпатской школы живописи. Анализируются пейзажные произведения, определяются господствующие стилистические направления и течения в живописном изображении пейзажа.

**Ключевые слова:** пейзаж, стилистическая эволюция, закарпатская школа живописи.



*Ф. Хевардле* Водоспад. П. о. 37x25, 1880-ті рр.



*Шимон Голлоші*. Селище. П. о. 45x62, 1896 р.