

ВІДОБРАЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА У ПОБУТОВОМУ ЖИВОПИСІ ЗАКАРПАТТЯ ПЕРІОДУ ВІДЛИГИ

У статті аналізується взаємовпливи професійного образотворчого мистецтва із народною традицією. На основі емпіричного матеріалу виокремлюються напрямки, які окреслюють прояв національних якостей, кодованих в наочних пластичних знаках. Побутовий живопис Закарпаття періоду відлиги – приклад подолання ентропійних процесів в регіональному живописі шляхом звернення до традицій народного мистецтва. Так, своєрідний принцип діалогу між професійним малярством і традицією у 1960-х рр. став відродженням характерних ознак закарпатської школи живопису, сформованих у 1920-1930-х роках.

Ключові слова: побутовий живопис, народне мистецтво, традиція, архетип.

Havrosh O.I. Reflection of folk art traditions in Transcarpathian genre painting during the thaw period.

This article analyzes the intraction of the professional fine art with folk tradition. The directions that outline the manifestation of national features encoded in visual plastic signs, stand out on the empirical basis. Transcarpathian genre painting during the thaw period is an example of overcoming of the entropic processes in regional painting by reference to the traditions of folk art. Thus a kind of dialogue between the professional painting and the tradition in the 1960s became the revival of the characteristic features of Transcarpathian school of painting formed back in 1920-1930s.

Keywords: genre painting, folk art, tradition, archetype.

В умовах розвитку сучасного мистецтвознавства відкритим залишається питання впливу фольклору на професійне мистецтво. Дослідження означеної проблеми відкриває нові шляхи осмислення розвитку національного образотворчого мистецтва загалом та локальних художніх шкіл зокрема.

Період політичної відлиги в українському мистецтві – час поступок та змін сталінської естетики, пов'язаних із виявом свободи висловлювання та подоланням герметичної ізоляції в мистецтві. Заклики до художників «висвітлювати дійсність» через відтворення образів із народу логічно пояснює поглиблене зацікавлення національною творчістю, що художникам надавало можливість в одному творі поєднати народно-традиційну і універсальну виразність.

В жорстких умовах соціалістичного реалізму звернення українських митців до етнічних джерел стало виявом ідеї національного відродження. На цьому фоні по-особливому

виділяється творчість закарпатських художників, для яких народне мистецтво було невід'ємною складовою регіональної школи живопису. Побутовий живопис Закарпаття періоду відлиги – яскравий приклад фольклорного спрямування українського малярства 1960-х. Саме художники-шестидесятники через звернення до народних традицій надали цьому жанру етичного й більш естетичного звучання всупереч ідеї інтернаціональності в радянському мистецтві.

Стан дослідження проблеми. Негласна заборона щодо вивчення історії та культури народу у радянський період українського мистецтва обумовлює незначні здобутки у цих мистецтвознавчих студіях. Це стосувалось і вивчення проблем дослідження та розвитку фольклору, що за часів тоталітарної доби пов'язувалось із темою національного розвитку. Аналізу фольклорних інспірацій у жанровому живописі України радянського періоду була присвячена невелика кількість досліджень, серед яких виділяються праці Ю. Белічко, В. Афанасьєва, Б. Лобановського, П. Говді, В. Московченко, В. Мартиненко, Г. Юхимця та М. Криволапова. Окрему групу складають дослідження мистецтвознавців, де зроблені серйозні спроби нового осмислення доробку закарпатських художників і базуються на багатому емпіричному матеріалі. У 1960-80-х роках названої проблеми торкались Д. Горбачев, Г. Островський, В. Цельтнер, Л. Попова, Н. Знаменська та інші.

На сучасному етапі в українському мистецтвознавстві актуальним залишається питання розвитку окремих жанрів живопису та їхній взаємозв'язок із народною традицією. Особливості регіонального малярства дослідниками висвітлюються в контексті аналізу творчості окремих художників або аналітичних характеристиках історичних періодів мистецтва ХХ століття. Чимало зроблено в цьому напрямку мистецтвознавцями Р. Шмагалю, О. Голубцем, В. Мартиненко, О. Петровою, Г. Складенко, Б. Лобановським, О. Федоруком, Р. Яцівом, В. Бадяком, І. Небесником, В. Фолтин, І. Павельчук.

Метою дослідження є аналіз розвитку жанрової картини у творчості художників Закарпаття у сер.1950-1960-х роках як приклад діалогу між професійним мистецтвом та народною традицією, висвітлення позитивної ролі фольклоризму у закарпатському живописі періоду політичної відлиги.

Виходячи із нерозробленості означеної проблеми ставимо наступні завдання дослідження:

1. систематизувати та узагальнити твори побутового живопису Закарпаття, які створювались під впливом фольклорної спадщини;

2. простежити закономірності впливу фольклору на професійний живопис Закарпаття;

3. опираючись на емпіричний матеріал проаналізувати способи функціонування етнічної традиції у побутовому живописі Закарпаття у період відлиги.

Результати дослідження. Стрімкий розвиток жанру побутового живопису в українському мистецтві спостерігався у 20-30-х роках ХХ століття, коли почесним завданням для митців стало «правдиве і всебічне відтворення життя радянської сучасності» [3,3]. Саме в ці роки відбувалась соціалізація та ідеологізація побутового живопису, що якнайкраще розкривав істотні риси «нової доби». У цьому контексті традиції жанрового живопису Закарпаття суттєво вирізнялися від загальноукраїнських, адже формування традицій жанру у першій третині ХХ століття позначено синтезом традицій народного мистецтва та модерністичних європейських течій.

Побутовий живопис Закарпаття 1920-30-х років передавав не так реалії народного буття, як власні індивідуальні враження художників від світу Верховини і верховинців, від їхнього повсякденного існування, глибокої закоріненості у традицію, що сягає багатьох віків. Навіть побіжний аналіз тематики, художніх засобів та композиційних особливостей показує невід'ємний зв'язок творів із фольклором. При цьому звернення до джерел народної творчості, висвітлення побуту та обрядово-релігійних традицій краю було не просто зовнішньо-декоративним ефектом, а основою етномислення митців краю.

Перші повоєнні роки в історії закарпатського живопису стали складним періодом адаптації художників до вимог соцреалізму. Після воз'єднання Закарпаття з радянською Україною у 1946 році митці, виховані на традиціях західноєвропейського мистецтва ХХ століття, мусили в короткий термін віднайти рівновагу між «своїми» традиційними та насаджуваними принципами. В умовах повної ізоляції від європейських художніх процесів в українському живописі особлива увага приділялася ідеологічному спрямуванню мистецьких творів. Якнайкраще цю тенденцію в образотворчому мистецтві відображала насамперед так звана «тематична картина», художні якості якої передбачали актуальність, активність суспільного впливу та втілення головних ідейно-політичних і соціально-етичних проблем часу з позицій соціалістичного реалізму [6, 44].

Тільки із середини 1950-х років у рамках єдиного реалістичного методу соцреалізму в українському живописі намітилися пошуки нових критеріїв образотворчості, що стали актуальними після ХХ з'їзду КПРС. Відновлення втрачених зв'язків професійних художників

із народною творчістю відбувалося в атмосфері короткої духовної «відлиги» 1960-х. Подібна орієнтація у післясталінську епоху було єдиною можливістю збереження української автентичності [1,100]. Селянство (народ) трактується як носій найвищих етичних та естетичних вартостей. Адже довгий час коло традицій штучно обмежувалося російським мистецтвом II половини XIX століття, а спроби звернутися до спадщини національного мистецтва або народної традиції багатьма критиками трактувалися як формалістичні збочення.

На цьому фоні яскраво вирізнялася творчість закарпатських митців, для яких зв'язок художньої творчості із народною традицією був абсолютно природним. Це своєрідний приклад етнічної цілеспрямованості та сполучення функціонального та генетичного у творах професійних художників. Найменш уражені вірусом соцреалізму, художники Закарпаття зуміли зберегти генетичний зв'язок із землею, природою та традиціями рідного краю. У повоєнне десятиліття А. Коцка, Й. Бокшай, А. Ерделі, Е. Кондратович, Ф. Манайло своїми творами внесли свіжий струмінь в український живопис, що активізувало пошуки й інших митців. "Розвінчали культ особистості. Розпочалося пожвавлення в мистецтві. Відчула і я безвихідь у своїх картинках «на дитячу тематику». Відчула і я потребу в активній творчості. Допомогло Закарпаття, його надзвичайна цікава школа живопису. Як свіжо сприймалися в нас роботи Ерделі, Коцки, Манайла, Шолтеса, Глюка, Бокшай! Який живий струмінь улили вони в наше мистецтво! Як активно стали виступати на наших виставках!"-- згадувала про ті часи Тетяна Яблонська [7].

Одним із основних джерел натхнення для крайових митців було саме народне життя і мистецтво. Звернення професійних художників до джерел народної творчості було відчутно не тільки в їхньому уявленні про життя, людину, природу, а й простежувалося у стильових ознаках живопису. У творах 1960-х років чітко простежується прагнення художників до філософського узагальнення твору. Звертаючись до жанру побутового живопису художники прагнули відстояти твердження: "Людина -- вінець творіння". Персонажі селян-верховинців контрастували із образами будівників соціалістичного майбутнього, зростаючою урбанізацією та соціалізацією верховинського краю. Важливими при цьому є деталі -- гуні, постолі, череси, коновки; спроба введення в художню мову діалектизмів із їхньою патріархальною незмінністю, що викликано внутрішньою потребою художників зберегти в картинах світ речей, які зникали з ужитку.

У порівнянні з напрямом, який склався у київській академічній реалістичній школі, досвід закарпатських колег виглядав заманливим і новим. Мистецтвознавці О. Петрова неодноразово вказує на вплив закарпатських митців на творчість Л. Семікіної, В. Задорожного, В. Зарецького, Т. Яблонської, А. Горської, які у 1960-х роках піднімали пласти народного декоративізму і звертали увагу глядача на прадавню творчість безіменних народних майстрів.

Аналізуючи жанровий живопис Закарпаття означеного періоду, виділяються три лінії прояву зв'язків із народним мистецтвом.

Перша виявляється у творах, які не маючи фольклорної знаковості, пов'язані із традицією опосередковано. Як правило, фольклорні елементи у таких творах є характеристикою другого плану, що окреслює особливості побуту, звичаїв, народної архітектури, інтер'єрів, національних костюмів тощо. Різноманітні сцени життя закарпатських селян у поетично-пластичному вирішенні -- характерна риса творчості Г. Глюка та А. Борецького, що в цей період розвивались за принципом духовної близькості із етнокультурною спадщиною. Реалістична манера відтворення сюжетів наближувала їхні твори до народно-пісенної творчості, де ясність композиції, емоційність виразності, характерна ритміка передавали самотність народного мислення.

У творах цих художників спостерігаємо процес мимовільної фольклоризації, де національна координата проявляється через конкретні етнічні мотиви: зображення народного одягу, особливості ведення господарства, традиційні промисли верховинців, знаряддя праці тощо. Прикладом подібного відображення традиції є роботи Г. Глюка «Маргітка»(1959), «Добронські воли», «У полі», «Скирдування», «Жнива», «На току» (1960), в яких художник зобразив селян, зайнятих щоденною працею. Малюючи багато з натури, художник зміг трансформувати індивідуальне начало кожного персонажа у колективне, що дозволило природно й без зайвого пафосу висвітлити особливості господарювання закарпатських селян.

Другу лінію вирізняє осмислення художниками особистих спостережень за народними традиціями, що усвідомлювались ними як єдина велика школа, яка містить у собі художні смаки і багатовіковий творчий досвід народу. У цьому випадку сюжетно-тематичний діалог був неможливий без творчого опрацювання та вивчення народних традицій, а духовні якості народу мали стати невід'ємною складовою сприйняття художника. Прагнення розкрити глибинний зміст народного життя, створити максимально місткий образ, суголосний із різними часами та епохами – основна ідея, що

розкривається у художніх творах. Глибина художнього узагальнення вирізняє твори Л. Пушкаша «Верховинська наречена» (1965), «Пора збирання сіна» (1971), «Людина народилася»(1973), В. Микити "Дідо-садівник" (1968), "Ягнятко" (1969), "На новий рік" (1969), "На чужині" (1967), А. Шепи "Народне гуляння" (1968), Ф. Манайла "Покоління бокорашів" (1968) та ін.

Одним із найтиповіших способів втілення етнографізму у цих творах є «цитата». У цьому контексті об'єктом зображення виступає фольклорний знак, що реалізується на рівні творчого перевтілення. При цьому художники оминали стилізацію – найпростіший спосіб комбінування декоративних елементів фольклору із збереженням їхнього семантичного значення. Саме ці ознаки виявляють твори І. Ілька "Труть коноплі" (1965), "На полонині. Молодиці з Богдана" (1960), В. Сабова "Осінній ярмарок в Ужгороді" (1968), "Дівчина ізянка" (1967), Е. Контратовича "Танці на Верховині" (1962), В. Микити «За щастя онука» (1971).

Максимальне зближення з декоративною основою мистецтва спостерігаємо в полотнах Л. Пушкаша «Свято», «Ярмарок» (1967), А. Шепи «Гуцульський ярмарок», «Щедрий вечір, добрий вечір» (1970), «Колядники» (1972), Ю. Герца «Верховинське весілля», «Колгоспне свято на Верховині» (1973), «Молоді» (1971). Твори цих митців не просто сюжетно-тематичні перегуки із етнокультурною традицією, а спосіб внутрішнього діалогу між творчим «я» та уявним партнером – народним мистецтвом. Фронтальне композиційне розміщення постатей, відсутність глибини простору, особлива манера ритмічної будови площини картини, перевага у живописному вирішенні декоративного начала – втілення неперервності кращих традицій народного життя у професійному живописі.

Твори В. Микити, Л. Пушкаша, І. Ілька, Ю. Герца. періоду відлиги стали спробою відродити спрагу автентичності у глядача через зображення знеціненої у радянському соціумі ієрархії цінностей. Постаті людей, як правило, монументалізовані або ж підкреслено узагальнені, що зближує роботи із настінними розписами та надає творам монументально-епічного звучання. Точне зображення елементів народної архітектури (ганки, похилені вікна верховинських хат, старі покрівлі) відтворюють міфологічне уявлення закарпатців про дім як центр світобудови. Митці уникали ідеалізування традиційного, досягаючи синтетичного сприйняття фольклору, в якому сконцентровано досвід колективної творчості.

Творами, де переплітались ілюзія і романтика, реальне і бажане у 1960-х були картини Е. Контратовича. Із середини 1960-х для митця розпочався період творчого розквіту, що проходить під

знаком жанрових творів. Художник надавав сюжетам символічне трактування через складні асоціації образної мови. "Червоний коник" (1969 р.), «Весілля» (1968), "Радісна повоєнна весна"(1968), "Весна. Мати з дитиною" (1968) -- складні сплави народного мовлення із монументально-декоративним узагальненням. «Фігури в тих картинах-композиціях були намальовані в народному одязі жителів Закарпаття. Для Києва це було щось нове, і вони ці картини прийняли схвально. Тут я скористався лозунгом висунутим партією: "Картини мають бути соціальними по змісту та національними по формі", -- писав у спогадах художник [2,7]. Позбавленні розгорнутого сюжету, надмірної інформативності його роботи 1960-70-х років дуже точно відтворюють традиції народних дійств та родинно-побутових свят на Закарпатті.

Роботи Федора Манайла періоду відлиги можна сміливо назвати "енциклопедією Верховини», адже в них по-новому ожили думки, почуття, прагнення та сподівання горян. На перші півтора-два радянські десятиліття (1944 – початок 1960-х рр.), майстер змушений був відійти від жанрового живопису і зосередитися на пейзажі, адже постійно критикувався колегами за стилізацію та декоративізм у роботах. Відродження інтересу до творчості одного із засновників закарпатської школи живопису відбувся лише після персональної ретроспективної виставки митця у 1962 році в Києві «Старе і нове Закарпаття», де вперше демонструвались його довоєнні картини. «У цих творах я відчув модернізм. Я став гордий, що Федір Манайло – мій батько. Цю колекцію не тільки я оцінив дуже високо, вже змогли оцінити належним чином і мистецтвознавці, доказуючи, що «сталінізм» розтоптаний. Виставка стала приводом, щоб тисячі митців, художників скинули кліщі, наручники соцреалізму», -- писав у спогадах про батька Іван Манайло [5, 33].

У творах «Балада про тополю» (1966), «Минуле», «Покоління бокорашів» (1969), «Гуцульська наречена» (1964), «Колядники ідуть» (1970), «Пісні», «Реваш. Вигін скоту» (1975) знову на повну силу зазвучали яскраві барви манайлівської палітри, відновилася давня інтенсивність кольору, з'явилися сміливі гіперболи, експресивна загостреність образного перетворення. Говорячи про особливості жанрових картин нового «старого Манайла» 1960-70-х, слід відзначити ставлення художника до творчого „я» народної творчості як до похідного від „ми». Саме при такому підході до фольклорної творчості особистість художника розчиняється в канонізованих смислових і образотворчих моделях. Це відновило в творах митця відчуття органічного синтезу творчого „я» і колективної народної творчості.

Консерватизм ідеологічної системи примушував активно шукати нові шляхи самовираження. Творчість Ф. Семана, Є. Кремницької та В. Приходька, відіграла значну роль у розхитуванні ілюзорної життєподібності соцреалізму. Їхні твори формують *третю* лінію звернення до традицій та образів народного мистецтва, що явно «випадала» із канонів офіційного мистецтва. Молоді художники відкрито апелювали до заборонених різноманітних мистецьких європейських течій, розширили семантику образної шкали: асоціативних до абстрактних образів.

Перші бунтарські пошуки національно-архетипового у фольклорі знаходимо у творчості Ференца Семана. Сьогодні ім'я цього першопрохідця-неформала серед мистецького андеграунду «шістдесятників», поміж яких І. Марчук, А. Горська, Л. Медвідь, К. Звіринський, А. Суммар, О. Дубовик. Образний світ його творів не канонізований та вільний від будь-яких художніх умовностей. Декоративний неопримітивізм, площинна умовність, що тяжіє до абстракції характеризують його напівфігуративи «Сліпий» (1964), «Гуцульська мадонна» (1973), «Гуцульська сім'я» (1969) – своєрідний прояв протесту художника поверхневому декоративному побутивізму. Дослідниця творчості О.Петрова називає Ф.Семана прямим спадкоємцем «фольклорного експресіонізму» Федора Манайла [4, 9], що проявилось у мисленні крупною формою, лаконізмі засобів та метафоричності.

Прикладом вивільнення від диктату життєподібно-ілюзорної образної системи були й твори Є. Кремницької та В. Приходька. Ретроспективний погляд на творчість Є. Кремницької дає змогу помітити, що у жанрових творах художниця йшла до спрощення сюжетної основи й одночасного збагачення кольорової палітри. У композиціях «Жінки у полі» (1976), «Молоді» (1974) проявився «еволюційний» спосіб переробки спадщини. Аналіз експериментів художниці з художньою формою підтверджує думку, що з усіх класичних модерністичних систем Кремницька віддавала перевагу наїву, як абсолютній формі духовної діяльності народу. У народній творчості мисткиню приваблювала невдавана наївність, стихійна радість, природність та органічність, що в її творах проявилось через підкреслений контур зображень, геометрично спрощені форми, яскраві дисонуючі колірні плями, контрастне протиставлення об'ємів. За стилістикою твори наближені до декоративного розпису на склі. Художниця сміливо використовувала стилізацію, що в її творах сприймається як регенерація традиції або ж відродження спадщини.

Абстрактно-логічний спосіб відшукування образів, характерний у зображенні сцен народного побуту у творчості В. Приходька.

Конструктивні співставлення кольорових площин у суміші із декоративізмом народного мислення в його комбінаціях перетворюють звичайний сюжет на розгорнуту метафору-притчу. Архаїзована палітра кольорів створює урочисту, звучну симфонію, де фігури чи ритуально-обрядові образи впізнаються в лаконічних кольорових плямах. «Молода» (1972), «На базарі» (1970-ті) – прояв свободи від академічної школи, спроба втілити в умовних композиціях національний дух Закарпаття.

Висновки. Тематична обмеженість повоєнних років стимулювала найактивніших митців Закарпаття шукати нестандартні форми вираження в нових умовах соцреалізму. Побутовий живопис Закарпаття періоду відлиги – яскравий приклад регенерації етнічної спадщини, результат власного вибору закарпатських художників, а не сфера бездумної слухняності в умовах авторитарного соцреалізму. Ще за часів формування традицій закарпатської школи живопису взаємостосунки між фольклорною традицією та професійним мистецтвом набули форми не просто рецептивних контактів, а радше духовного синтезу, що й визначило основну характеристичну рису крайової школи малярства. У 1960-х роках спостерігаємо продовження діалогу професійного мистецтва та етнотрадиції. Аналізуючи емпіричний матеріал можемо твердити, що для комунікації традиції та побутового живопису Закарпаття у 1960-х роках були властиві наступні прийоми:

1. сюжетно-тематичні перегуки,
2. стилізація (своєрідна форма злиття функціонального та генетичного рівнів сприяння традиції),
3. використання архетипів (поширений спосіб комунікації професійного художника із фольклорною сферою в цілому),
4. образно-пластична аналогія,
5. інваріантність діалогу (прояв глибинних зв'язків, що послаблює роль традиції як обмежуючого фактора)
6. творча переорієнтація традиції (незалежність від наслідування фольклорних знаків).

Література

1. Агеева В. Апологія модерну: обрис XX віку: статті та есеї / Віра Агеева. – К.: Грані-Т, 2011. – 408 с. (Серія *De profundis*); 2. Ернест Кондратович. Мій творчий шлях. Особова справа Ернеста Кондратовича. – Архів Закарпатської обл. орг. НСХУ. – 85 с.; 3. Московченко В.М. Український радянський побутовий живопис (1945-1970) / Варвара Московченко. – К.: Мистецтво, 1972. – 112 с.: іл.; 4. Ференц Семан. Живопис як автобіографія: Фотоальбом / Автор-упорядник та автор статті О. Петрова. – К.: Видавництво «Сталь», 2005. – 144 с.: іл.; 5. Фолтін В.

Народний художник України Федір Манайло. Сторінки життя і творчості / Вікторія Фолтін // Федір Манайло. Життя і творчість: 1910-1978. Мистецьке видання / Укладачі Біксей Л., Ерфан Ф., Фолтін В. Автори статей Біксей Л., Фолтін В., Манайло-Приходько В. – Ужгород: ВАТ «Патент», 2010. – С. 25-38; 6. Юхимець Г.М. До проблеми використання образів та традицій народного мистецтва в сучасному українському станковому живописі / Г.М. Юхимець // Мистецтво і життя: Збірник статей /Редкол.: Ю.В. Белічко та ін. – К.: Мистецтво, 1987. – С.35-58; 7. Яблонська Тетяна. Про себе // Дзеркало тижня. – 2005, 25 червня, № 24. – С. 14.

Світлана КАРМАДОНОВА (Київ) ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯВИЩА СОННОГО ПАРАЛІЧУ У ФОЛЬКЛОРІ РІЗНИХ НАРОДІВ

У статті висвітлено феномен сонного паралічу та його функціонування у фольклорних текстах, основні образи, що відображають сонний параліч, у фольклорі різних народів, способи пояснення його виникнення та народні методи боротьби з цим явищем.

Ключові слова: сонний параліч, домовик, мара, синдром старої відьми, кошмар

The article examines the phenomenon of sleep paralysis and its functional activity in folklore texts, main display of sleep paralysis in the folklore of different nations, ways of explaining its origin and traditional methods of dealing with a sleepy paralysis.

Keyword: Sleep Paralysis, household deity, ghost, old hag syndrome, nightmare.

Об'єктом дослідження є фольклорні тексти та народні уявлення, пов'язані із явищем «сонний параліч» - перехідний стан між засинанням і сном або ж між сном і пробудженням, в період якого людина не може рухатись і часто бачить галюцинації. У народі часто сонний параліч називають «синдромом старої відьми» (назва походить з американського фольклору «old hag syndrome»). Це явище цікаве ще тому, що під час сонного паралічу людині важко дихати і мозок творить образ істоти або людини, яка намагається задушити суб'єкта, з яким відбувається сонний параліч. Часто цією істотою або людиною є представник демонології.

Зокрема, у слов'янському фольклорі це домовик або чорт. Частіше це домовик. У східних слов'ян, приміром у росіян, поширеним є вірування, що в таких випадках у домовика треба питати: «До добра це чи до біди?» Вірять, що домовик хоче попередити людину, що можуть відбутись кардинальні зміни в її