

УДК 75.03.037(477.87)“1960”

СКЛЯРЕНКО ГАЛИНА

кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

SKLIARENKO HALYNA

a Ph.D. in Art Studies, a senior research fellow at the NASU M. Rylskiy IASFE Visual and Decorative Arts Department.

Бібліографічний опис:

Склярєнко, Г. (2021) Закарпатська школа живопису та «повернення до модернізму» в українському мистецтві 1960-х років. *Народна творчість та етнологія*, 1 (389), 46–53

Skliarenko, H. (2021) Transcarpathian School of Painting and the *Return to Modernism* in the 1960s Ukrainian Art. *Folk Art and Ethnology*, 1 (389), 46–53.

ЗАКАРПАТСЬКА ШКОЛА ЖИВОПИСУ ТА «ПОВЕРНЕННЯ ДО МОДЕРНІЗМУ» В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ 1960-Х РОКІВ

Анотація / Abstract

Показовою тенденцією кінця 1950 – 1960-х років – першого післясталінського десятиліття – стала лібералізація культурно-суспільного життя, що позначилася в мистецтві зверненням (хоча й украй обмеженим) до західного та вітчизняного дорадянського художнього досвідів, викреслених з актуального творчого простору радянського малярства в 1930-х – на початку 1950-х років. Важливу роль у творчому оновленні відіграла закарпатська школа живопису, яка з другої половини 1940-х років долучилася до загальноукраїнського контексту. Збережені в ній традиції європейського модернізму, пропущені крізь призму естетики народного мистецтва, стали джерелом збагачення образно-пластичної мови живопису, вплинули на його розвиток.

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

A significant trend of the late 1950s through 1960s (the first post-Stalinist decade) was the liberalization of cultural and social life, which influenced the art by its appealing (albeit extremely limited) to Western and domestic pre-Soviet artistic experiences, which had been erased from the then actual creative space of Soviet painting in course of the 1930 to early 1950s. An important role in this creative renewal was played by the Transcarpathian school of painting, which since the latter half of the 1940s has joined the all-Ukrainian context. The traditions of European Modernism preserved in it, having passed through the prism of folk-art aesthetics, were a source of enriching the figurative and plastic language of painting, impacting on its development.

Keywords: Transcarpathian school of painting, Modernism, Soviet art.

Переламний у розвитку української 1960-х років започаткував низку важливих культури період другої половини 1950 – тенденцій, що вплинули на подальший поступ

мистецтва, урізноманітнюючи його художню мову та образний діапазон. Серед них важливе місце належить процесу повернення до ідей модернізму, викреслених у сталінські десятиліття. Розпочата відлигою демократизація культури та суспільної свідомості, поновлені (частково та обережно) контакти із західним світом, певна лібералізація та поживлення художнього життя в країні призвели до кризи соцреалізму, розшарування творчих сил та еволюції самого офіційного мистецтва, що поступово залучало до свого простору різноманітні традиції, стилістики та модерністичні напрями. І хоча загалом радянське мистецтво продовжувало ґрунтуватися на тих самих принципах соцреалізму, тобто ідеологічності, пропагандистському пафосі, зовнішній життєподібності, сюжетності, його формальні ознаки суттєво змінюються, «реабілітуючи» до того заборонені напрями раннього модернізму – імпресіонізм, цитування класики, символізм, обережний фовізм та експресіонізм. Показово, що подібні стилістики можна знайти як в офіційному, так і у неофіційному мистецтві часу.

На зміни в загальній культурній ситуації в Україні вплинуло включення до її простору західноукраїнських земель, зокрема Закарпаття, де ще в 1920–1930-х роках складалася своєрідна живописна школа, заснована на інтерпретації пропущених крізь призму народного мистецтва ранньомодерністських тенденцій і традиційних для української образотворчості сюжетах – пейзажах та селянському побуті. Уваги заслуговує сам феномен закарпатського мистецтва: виникнення самобутньої школи живопису поза значними культурними центрами, поза художніми академіями силою енергії митців-ентузіастів, чия діяльність перетворила провінційний Ужгород на важливий для вітчизняного мистецтва художній центр. Славетні засновники школи закарпатського живопису – А. Ерделі, Й. Бокшай, Е. Грабовський, а пізніше А. Коцка, Ф. Манайло та ін., мали за плечима досвід навчання в художніх академіях Будапешту, Мюнхену, Рима, Парижу,

Праги, могли ознайомитися з кращими музеями світу. Серед різноманіття художніх напрямів, якими так багата була перша третина ХХ ст., закарпатські митці обирали ті, що були близькі їхній естетичній свідомості та світовідчуттю, а саме – традиції сезанізму, фовізму, експресіонізму, з їхньою трансформацією природних форм, образною відкритістю, тяжінням до пластичної насиченості та виразної кольорової драматургії. Однак створення на Закарпатті наприкінці 1920-х – упродовж 1930-х років професійної художньої школи мало й велике суспільне значення, консолідуючи його творчий потенціал та утверджуючи мистецько-культурну самобутність. Приєднання до УРСР в 1945 році залучило закарпатське мистецтво до загальноукраїнської культурно-мистецької проблематики, вплинуло на розвиток його малярства. Закарпатський живопис органічно ввійшов у загальноукраїнський контекст, своїми головними рисами відповідаючи такій моделі сучасного українського мистецтва, яка почала вибудовуватися ще на початку ХХ ст. й актуалізувалася на хвилі національного піднесення 1960-х.

Варто зауважити, що модернізм в Україні мав свої особливості, як пишуть дослідники, являв собою «нетиповий (з погляду західноєвропейських уявлень) варіант нової естетики, зазнаючи впливу соціокультурних обставин провінційної України <...>, а зважаючи на специфічні умови українського національного життя (бездержавність та існування в різних державно-культурних контекстах), ставив на порядок денний як одну з першочергових вимог визнання національних цінностей» [8, с. 15–16]. Не випадково вагоме місце в його українській моделі займала актуалізація національних, зокрема народних, традицій, які на кожному етапі мистецького поступу були джерелом оновлення образності та художньої мови. Актуальною протягом усього ХХ ст. залишалася тема авторської індивідуальності художника, його права на вільне суб'єктивне висловлювання, своєрідність світосприйняття, що зазнавали утисків

від консервативного середовища на початку століття, а в радянських умовах – від колективістської ідеології, що нівелювала особистість. Проте саме такі риси синтезувалися в закарпатській школі живопису, зумовивши загальний інтерес до неї та співзвучність її пропозицій контексту 1960-х.

Нова хвиля модерністських пошуків виникла в Україні вже з відлиги, на новому рівні опрацьовуючи багато з попередніх тенденцій та проблем, що залишилися нерозв'язаними. Радянські художники наче заново осмислювали зміст і вагомість таких категорій, як творча особистість, індивідуальний досвід, не затьмарений ані ідеологічними догмами, ані естетичними нормативами. Особливого значення набуває проблема інтерпретації традицій. У свідомості радянських митців, що прагнули надолужити забуте, викреслене, утрачене в 1930–1940-х роках, несподіваної актуальності набували ті здобутки мистецтва попередніх епох, що вже міцно ввійшли до світової історії, проте в нашій країні продовжували сприйматися як новаційні. Не випадково більшість творчих спрямувань та особистих відкриттів того часу по суті були ретроспективними, «втягуючи» в радянське мистецтво попередні надбання. Образність та художня мова закарпатського живопису сприймалася як «європейська», що утверджувала значення естетичної умовності та суб'єктивного сприйняття.

Утім, приєднання Закарпаття до УРСР припало на чи не найжорсткіший для радянської культури етап тоталітарної доби – кінець сталінської епохи, що супроводжувався новим ідеологічним наступом на мистецтво. Твори закарпатських митців почали експонувати на республіканських та всесоюзних виставках з 1945 року й відразу ж привернули широку увагу художників та критики. На тлі радянського малярства повоєнного десятиліття, що було позначене загалом тиражованістю ідеологізованих сюжетів, натуралістичною невиразністю, «стертістю» живописної манери (Е. Дьоготь), картини закарпатців вражали насиченим колоризмом, емоційністю, вираз-

ною авторською індивідуалізованістю образно-пластичної мови та свіжістю сприйняття природи. Не випадково у відгуку на експозицію українських художників на всесоюзній виставці 1946 року С. Герасимов окремо зупинився на творах закарпатців, де, як писав він, «ми зустрічаємося з дещо новою, іншою культурою техніки та форми». Картини Й. Бакшая, А. Ерделі, А. Борецького приваблювали «ясним відчуттям форми, загальною свіжістю», самостійністю кольору [3]. Однак невдовзі під час жорстких ідеологічних кампаній 1947-го – початку 1950-х років по «боротьбі з космополітизмом та буржуазним націоналізмом», «формалізмом та впливами Заходу», ставлення до них змінюється, а самотутні риси закарпатського живопису підпадають під нищівну критику. Тепер художників звинувачують у «формалізмі» та «залишках імпресіонізму», у тому, що вони «недостатньо перебудувалися в дусі соцреалістичного мистецтва» [1]. Зокрема, на пленумі Спілки художників України в 1950 році живописець С. Отрощенко наголошував, що більшість ужгородців мають зрозуміти, «що колір без живої форми, поза ідеєю та змістом схожий на шкаралупу яйця. Що це абстракція, що цього занадто мало, і що коли колір відсторонений від живої форми, він є умовним, декоративним. <...> Але мені здається, що у них є те, чого нам не вистачає частково <...> нам потрібно зберегти їхнє прагнення до ясного, радісного кольору, <...> можна учитися їхньому оптимізму у кольорі» [14, с. 169]. У 1951-му Т. Яблонська, яка вже тоді почала писати пейзажі Закарпаття, закликала: «У Західні області мають надсилати першокласних реалістичних художників, які на основі радянської культури донесли б до нас своє реалістичне мистецтво і повели б за собою колектив художників» [10, арк. 106]. Ф. Манайло, звітуючи того ж року про П'яту обласну виставку робіт художників Закарпаття, вимушений був доповідати про викорінення «занепадницького формалістичного мистецтва Заходу», залишків імпресіонізму, експресіонізму, естетства та сти-

лізаторства [5]. Однак уже з другої половини 1940-х років «закарпатська тема» виразно позначається в українському мистецтві, урізноманітнюючи його сюжети та живописну палітру, присутню в полотнах Л. Чічкана, С. Шишка, Д. Безуглого та ін. Більше того, значною мірою завдяки закарпатцям на республіканських повоєнних виставках пейзаж був представлений ширше та різноманітніше (твори Й. Бокшая, Й. Гарані, О. Грабовського, А. Кашшая, З. Шолтеса та ін.). Велику популярність мали й жанрові полотна зі сценами селянського життя (Г. Глюк «Ліс – новобудова», 1951; «Лісоруби», 1954).

Активна увага до закарпатського живопису розпочалася з відлиги, коли Ужгород, Мукачево та все Закарпаття стають місцем справжнього паломництва українських митців, що відкривають там для себе нові образи, кольори, традиції. Етапною стала «Виставка творів художників Закарпаття», яка в 1956 році проходила в Москві, Києві, Таллінні, Вільнюсі та Донецьку. Тим паче, що на виставці експонувалися роботи не тільки корифеїв закарпатської школи – А. Ерделі, Й. Бокшая, А. Борецького, Ф. Манайла, Е. Грабовського, А. Кашшая, Е. Кондратовича, А. Коцки, їхніх учнів – О. Бурліна, В. Габди, І. Гарані, Г. Глюка, І. Шутева та ін., а й молодих митців – П. Бедзира та Е. Кремницької, з іменами яких будуть пов'язані нові важливі тенденції в закарпатському та українському мистецтві загалом [2]. Для радянських митців, які після десятиліть жорсткого ідеологічного диктату, відгородженості від широкого культурного світу болюче прагнули «повернутися у мистецтво», ця експозиція була певним проривом, відкривала інші можливості живописного бачення. Показово, що на обговоренні виставки в Москві, попри акцентування в дусі часу «реалістичної основи» закарпатського живопису, відзначалося її різноманіття, виразна індивідуальність митців, де «кожний хоче говорити своєю художньою мовою». У розвитку закарпатського живопису окремо виділялося й значення дорадян-

ського періоду як важливого в її становленні, а також стійкість ужгородців, які «відмовилися навідріз прийняти парадний академізм за реалізм, хоча він їм і подавався», більше того, лунала порада Т. Яблонській повчитися в Й. Бокшая. Сама ж художниця на обговоренні цієї ж виставки в Києві назвала її «справжнім святом»... [11, арк. 30]. Натомість у Києві промовисто пролунала теза М. Глуценка: «...переглядаючи свій шлях, я вимушений слідкувати за старим багажем і поновлювати старе. І мимоволі втрачене» [12, арк. 34]. Справді, саме в 1920-х – на початку 1930-х творчість художника була проникнута ідеями модернізму, інтегрована в європейське мистецтво, позначена виразністю та різноманіттям. З відлиги він не просто «повертався» до свого досвіду, а й переосмислював та розширював його. Одним із проштовхів на цьому шляху став для нього живопис закарпатців.

Важливою подією в художньому житті стала й персональна виставка творів Федора Манайла, що відбулася в Києві 1962 року. На ній були представлені його роботи різних періодів, зокрема дорадянських 1930–1940-х років. Самі ці картини («Скорбота», «Бідність», «Пасічник», 1938; «Важке життя», «Чекають», «Похорон», «Прощання», «Мати», «Дід з онуком», 1939 та ін.) викликали найбільший інтерес. Позбавлені фальшивого оптимізму та поверхового етнографізму соцреалістичного малярства, драматичні, емоційні, пластично виразні, вони несли в собі правду про народне життя, уміння, як зазначали мистецтвознавці, «підняти побутовий сюжет до епічного узагальнення». У живописі та образності його полотен знайшло відображення авторське осмислення мистецтва П. Гогена, Ван Гога, М. Вламінка, експресіоністів ... [13]. На обговоренні виставки висловлювалися думки про те, що наприкінці 1940-х – на початку 1950-х художник пішов на компроміс, відмовився від попередніх досягнень, а тепер обмежує своє мистецтво переважно декоративними пейзажами [13, с. 13]. Як

наголошував В. Касьян, «порівнюючи його минуле і сучасне, хочеться віддати переваги минулому» [13, с. 17]. Однак, попри визнання художньої цінності його дорадянських творів, Ф. Манайло не повернувся до тематики та стилістики своїх ранніх робіт. З 1960-х він писав декоративно-площинні народні свята, натюрморти з виробами народних майстрів, яскраві пейзажі тощо

Показово, що радянською критикою закарпатські художники, які найчастіше зображували у своїх роботах карпатські краєвиди, натюрморти, сцени із життя селян та селянські образи, інтерпретувалися крізь призму народного мистецтва. Проте в самих принципах закарпатської живописної школи вже при її заснуванні поєднувалося кілька складових: національно-патріотична, де через живопис, мистецтво утверджувалася самобутня культура краю, інтерес до народного життя, яскравого закарпатського фольклору та мова модерної доби, що наповнювала традиційні для вітчизняного малярства сюжети новим художньо-естетичним змістом. Та й самі художники не обмежували себе селянською темою. Варто навести промовисті слова А. Ерделі, що не лише характеризують його особисті творчі інтенції, а й відповідали завданням школи загалом: «Яке мистецтво завершене? Адже тої ж миті воно померло б, якби стало закінченим. Тоді б настав кінець!.. Ні, ні, ніщо не закінчене! Адже саме те є гарним, що вічно живе. Невпинність вічної переміни. Форма, колір – це життя; постійна переміна твору – це краса». І далі: «Час приходить, час продукує, час приносить нові точки зору, нові погляди. В епоху польотів і радіо, здається, не вистачає динамізму, який є характерним для нашої епохи. Тепер, у ХХ столітті, нам належить бути послідовниками кватроченто і чінквіченто» [6, с. 10, 21]. Позначені виразною умовною колористикою портрети, пейзажі та натюрморти майстра, де аналітичне ставлення до художньої форми поєднується з уважним вдивлянням у навколишній світ та трансформацією живих вражень крізь авторське суб'єктивне сприйняття, були співзвучні

загальним тенденціям європейського живопису першої третини ХХ ст. – часу утвердження в мистецтві широкого кола модерністичних напрямів та активної взаємодії між ними.

Безперечно, модернізм закарпатського живопису був досить поміркований. Акцент робили насамперед на формально-пластичні та особливо колористичні особливості. Виразно звучала в живописі своєрідна колористична гама полотен, де поєднувалися бузковий, рожевий, зелений та блакитний кольори. Враження від природи, навколишнього світу трансформувалися митцями в насичені кольорово-пластичні образи, де поєднувалися реальність і художня умовність, авторське бачення та сприйняття, вільна інтерпретація модерністичних напрямів та тяжіння до декоративності, що йшло як від народного мистецтва, так і від новітніх художніх тенденцій. Вплив народного мистецтва позначився у творах закарпатських живописців і певною емоційною стриманістю, і естетичною поміркованістю, що уникала радикальних рішень.

Показово, що ця стилістика органічно ввійшла в українське мистецтво 1960-х років, де саме тоді бурхливо обговорювалися засади «сучасного стилю», ознаками якого, на відміну від «канонічного соцреалізму», виступали образна умовність, формально-пластична узагальненість, експресивна виразність, тяжіння до площинності, «спрощеність» малюнка, підвищена колористичність живопису [4]. З 1960-х у радянському живописі, нехай частково та повільно, починає утверджуватися, а точніше – поновлюватися, змістова метафоричність, формальна виразність. Створені в цьому напрямі «нові картини» відмовлялися від розлогіх сюжетів та літературної описовості, будувалися на фронтальних композиціях, локальних кольорах; художники починають звертатися до дорадянського вітчизняного мистецького досвіду – часу творчих дискусій та поширення модерністичних ідей, що так чи інакше змінило мову радянського живопису 1960-х.

Вплив закарпатського живопису й культури краю позначився на творчості бага-

твоя українських митців, зокрема Тетяни Яблонської, для якої подорожі Карпатами стали етапними. Тут художниця відкрила для себе не просто чудові карпатські краєвиди, а й живопис ужгородців та потужну стихію народного мистецтва. Переживаючи з початком відлиги певну творчу кризу, пов'язану з необхідністю переосмислити художню мову малярства та відмовитися від застиглої канонічності соцреалізму, тут вона знайшла для себе шляхи для подальшої творчості. Згодом вона зазначить: «Допомогло Закарпаття, його надзвичайно цікава школа живопису. Як свіжо сприймалися у нас роботи Ерделі, Коцки, Манайла, Шолтеса, Глюка, Бокшая! Який свіжий струмінь вилили вони у наше мистецтво. Як активно почали вони виступати на наших виставках! <...> На мене дуже вплинуло їхнє мистецтво, особливо коли я відчула необхідність вибиратися з глухого кута» [15]. «Карпатські сюжети» окреслюють певний цикл у живописі художниці 1960-х років. «Святковий вечір» (1960), «Разом з батьком» (1962), «Зустріч» (1964), «У закарпатському селі» (1964), «Весілля» (1964) та ін. «розкували», вивільнили живописний дар художниці, додали до нього свободи, живої експресії. Особливістю картин Т. Яблонської було й суто сучасне сприйняття фольклору, що розкривався нею не лише як скарбниця минулого досвіду, а і як частина сучасного життя народу. Як писала мисткиня, у народному мистецтві її найбільше «зачіпає те, що живе в народі зараз», а тому, як вважала вона, «використовуючи його традиційні форми, художник не повинен боятися і пошуків нових форм і збагачення своєї творчості за допомогою глибокого засвоєння форм мистецтва інших народів, якщо ці форми, органічно опрацьовані, допоможуть йому висловити свої задуми» [16]. Її ставлення до фольклору було творчим, аналітичним, у ньому вона бачила перетин із новими естетичними запитами.

На початку 1960-х років у закарпатське мистецтво ввійшли нові художники, що певним чином «перформатували» його

традиційні обшири. Серед них – П. Бездіра (1926–2002), Є. Кремницька (1925–1978) та Ф. Семан (1937–2004). І якщо перші двоє стали членами Спілки художників, чії роботи так чи інакше потрапляли на обласні та республіканські виставки, то творчість Ф. Семана була відсунута до андерграунду. Однак усі троє з 1960-х започаткували те «не соцреалістичне» мистецтво Ужгорода, що символізувало творчу свободу, ідеологічну незаангажованість і прагнення індивідуального висловлення.

Розпочата в царині живопису творчість П. Бездіра із середини 1960-х розгорталася в графіці, що на той час було досить ризикованим, адже Закарпаття не мало тоді виразних графічних традицій і видатних майстрів у цій галузі. Не випадково про П. Бездіра писатимуть: «Він створив закарпатську графіку як особливий вид мистецтва» [9, с. 8]. Фольклорні впливи оминули мистецтво художника. У своїх численних графічних серіях він інтерпретував у власний спосіб європейські напрями першої половини ХХ ст., зокрема символізм, посткубізм, сюрреалізм, експресіонізм, оп-арт, постійно звертаючись також до суто реалістичних зображень природи. Чи не найголовнішою та найвідомішою серією майстра стало «Життя дерев». Цю серію він розпочав саме із середини 1960-х, переосмисливши в ній традиційну для Закарпаття тему пейзажу через різноманітні зображення дерев, що поставали в його графіці то аналітичними штудіями, то майже сюрреалістичними візіями, то були наповнені виразною емоційністю і драматизмом.

Улюблена учениця А. Ерделі Є. Кремницька продовжувала та розвивала у своєму живописі традиції майстра, доповнюючи їх виразною індивідуальністю. Спільною рисою обох був особливий колористичний дар, що надавав найпростішому сюжету художньої переконливості та значущості. Відрізнялося малярство Є. Кремницької й різноманіттям сюжетів: натюрморти, портрети, жанрові сцени із життя села та міста й майже фан-

тастичні полотна, де перепліталися людські фігури та умовні абстрактно-символічні форми. Писала вона також суто абстрактні композиції, побудовані на ритмізованих кольорових площинах. У роботах художниці у вільний спосіб інтерпретувалися традиції народного мистецтва, цілком у дусі закарпатської школи, побачені крізь досвід європейського модернізму.

Окреме місце належить тут живопису Ф. Семана, який одночасно і продовжував традиції закарпатської школи, і дискутував з ними. Позначений виразною індивідуальністю та драматизмом, доробок художника відрізняється різноманіттям сюжетів і формально-пластичних рішень. На відміну від колег, він майже не писав карпатських краєвидів. Головні його твори – численні автопортрети та портрети знайомих, натюрморти, сюжетні композиції, сцени гуцульського життя. Проте звертаючись до народного побуту, Ф. Семан залишався художником ХХ ст., що дивився на фольклорний світ з певної дистанції, милуючись його своєрідністю й відчуваючи його приховану драму... Орієнтирами для митця слугували твори класиків модернізму – Міро, Модільяні, Пікассо, німецьких експресіоністів та того різнобарвного малярства середини ХХ ст., що у свій спосіб віддзеркалювалося в роботах художників Східної Європи. Його полотна відзначені різноманіттям формальних прийомів, які то наближають зображення до натури, то відділяють від неї, вільно трансформуючи реальність у сюрреалістичному, експресивному чи умовно-декоративному дусі. Псевдореалізму і пропаганді соцреалізму він протиставляв не критику влади, а авторську креативність, бажання та право говорити власним голосом, фантазувати, грати, вигадувати – бути вільним художником. Твори митця лише один раз (протягом трьох днів) експонувалися на виставці в Ужгороді в 1968 році, поставши перед глядачами вже з років перебудови...

Кінець 1950-х – 1960-ті роки залишилися в українському мистецтві унікальним періодом, що не лише «поставив під сумнів»

закосну соцреалістичну систему, а й дав поштовх для її поступового переосмислення та руйнування. Процеси оновлення були пов'язані як з утвердженням національної своєрідності, так і з поверненням до модерністських цінностей, що спиралися на авторську індивідуальність, своєрідність та суб'єктивність висловлювання, залучаючи до вітчизняного простору надбання західного мистецтва першої половини ХХ ст. Значну роль у цьому процесі відгравали художники Закарпаття, де в 1960-х, попри уніфікуючі намагання влади, так чи інакше зберігалися унікальні традиції місцевої школи живопису. Можна сказати, що через живопис закарпатців офіційне радянське мистецтво адаптувало своєрідну версію модернізму, інтерпретуючи його через візії фольклору. На жаль, надалі під тиском офіційних вимог модерністські імпульси в закарпатському живописі відступали, відкриваючи місце для повторів та стилізацій. Не випадково, аналізуючи його поступ на початку 1970-х, Г. Островський писав: «Якось послаблюється напруження творчого шукання, і в монолітній загаті відкриваються тріщини, в які проникають поки що не дуже помітні струмки салонності, інертності думки й почуття. Краса, знайдена у постійному спостереженні, вивченні й емоційному переживанні природи, обертається на красивість, сміливість і впевненість пензля <...> – на догматичне повторення пройденого. В закарпатському живописі складається така ситуація, коли численні пейзажі, кожен з яких зокрема виконаний у цілком прийнятному рівні професійної майстерності, у своїй масі створюють потік, який поглинає яскраві творчі індивідуальності» [7, с. 153–154]. Мистецтво та культура вступали в новий період свого розвитку, переживали нові виклики, висували нові проблеми. Досвід 1960-х років і сьогодні не втрачає свого значення, демонструючи неоднозначність та багатовимірність художніх процесів, внесок окремих українських регіонів у загальну картину національного поступу.

Список використаних джерел

1. Бако А. Розгромити охвістя космополітів у Закарпатті. *Закарпатська правда*. 1949. 23 березня.
2. Виставка произведений художников Закарпаття. Живопись. Графика. Скульптура. Москва : СХ СССР, 1956. 9 с.
3. Герасимов С. Украинские художники на Всесоюзной выставке. *Правда Украины*. 1946. 1 июня.
4. Дмитриева Н. К вопросу о современном стиле в живописи. *Творчество*. Москва, 1958. № 6. С. 9–12.
5. Доклад т. Ф. Ф. Манайло о творческой деятельности художников Закарпаття на обсуждении 5-й областной выставки работ художников Закарпаття. 1951 р. *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України* (далі – ЦДАМЛМ України), ф. 581, оп. 1, од. зб. 232, 26 арк.
6. Ерделі А. ІМЕН. Літературні твори, щоденники, думки. Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2012. 440 с.
7. Островський Г. Образотворче мистецтво Закарпаття. Київ : Мистецтво, 1975. 200 с.
8. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. 392 с.
9. Сирохман М. Павло Бедзир. Графіка – живопис. Альбом. Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші. 2018. 148 с.
10. Стенограмма IX пленума Союза Советских художников Украинской СССР. 27–29 сентября. 1951 г. *ЦДАМЛМ України*, ф. 581, оп. 1, спр. 213. 163 арк.
11. Стенограмма обсуждения выставки произведений художников Закарпаття 21 июня 1956 года. Москва. *ЦДАМЛМ України*, ф. 581, оп. 1, 76 арк.
12. Стенограмма обсуждения выставки произведений художников Закарпаття. 25 января 1956 г. Киев. *ЦДАМЛМ України*, ф. 581, оп. 1, 61 арк.
13. Стенограмма от 11 апреля 1962 года обсуждения выставки картин Ф. Манайло. *ЦДАМЛМ України*, ф. 581, оп. 1, спр. 1022. 59 с.
14. Стенограмма VII пленума Союза советских художников Украины. 26–28 мая. 1950 г. *ЦДАМЛМ України*, ф. 581, оп. 1, спр. 53. 300 арк.
15. Татьяна Яблонская: о себе. 24 июня 2005. URL : http://gazeta.zn.ua/SOCIETY/tatyana_yablonskaya_o_sebe.html.)
16. Яблонская Т. У живого источника. *Творчество*. Москва, 1968. № 1. С. 7.

References

1. BAKO, L. It's Necessary to Crush the Rump of Cosmopolites in Transcarpathia. In: *The Transcarpathian Truth*, 1949, March 23, no. 57 [in Ukrainian].
2. ZELTNER, Volodymyr (compiler). *An Exhibition of Works by Transcarpathian Artists. Painting. Graphic Arts. Sculpture: A Catalogue*. Moscow: USSR's Artists' Union, 1956, 9 pp. [in Russian].
3. GERASIMOV, Sergey. Ukrainian Artists at an All-Union Exhibition. In: Lev TROSKUNOV, ed.-in-chief, *The Truth of Ukraine*. Kyiv, 1946. June 1 [in Russian].
4. DMITRIYEVA, Nina. On the Issue of Modern Style in Painting. *The Creation*. Moscow, 1958, 6, 9–12 [in Russian].
5. Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine: f. 581, u.i. 232, 26 folios: A 1951 Report by Comrade Fedir Manaylo on the Creative Activity of Transcarpathian Artists at the Discussion of the 5th Regional Exhibition of Works by Transcarpathian Artists [in Russian].
6. ERDELI, Adalbert. *IMEN. Literary Works, Diaries, and Reflections*. Uzhhorod: Oleksandr Harkusha Publishing House, 2012, 440 pp., pp. 10, 21 [in Ukrainian].
7. OSTROVSKYI, Hryhoriy. *Fine Art of Transcarpathia*. Kyiv: Art, 1975, 200 pp., pp. 153–154 [in Ukrainian].
8. POLISHCHUK, Yaroslav. *A Mythological Dimension of Ukrainian Modernism: A Monograph*. 2nd supplemented edition. Ivano-Frankivsk: Lileya-NV, 2002, 392 pp., pp. 15–16 [in Ukrainian].
9. SYROKHMANN, Mykhaylo. *Pavlo Bedzir. Graphic Works and Paintings. An Album*. Uzhhorod: Oleksandr Harkusha Publishing House, 2018, 148 pp., p. 8 [in Ukrainian].
10. Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine: f. 581, inv. 1, dossier 213, 163 folios: A Transcript of the IXth Plenum of the UkrUSSR's Union of Soviet Artists. September 27–29, 1951 [in Russian].
11. Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine: f. 581, inv. 1, according to inventory no. 560, 76 folios: A Transcript of Discussing the Exhibition of Works by Transcarpathian Artists on June 21, 1956. Moscow [in Russian].
12. Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine: f. 581, inv. 1, according to inventory no. 560, 61 folios: A Transcript of Discussing the Exhibition of Works by Transcarpathian Artists. January 25, 1956 Kyiv [in Russian].
13. Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine: f. 581, inv. 1, dossier 1022, 59 folios: An April 11, 1962 Transcript of Discussing the Exhibition of Paintings by F. Manaylo [in Russian].
14. Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine: f. 581, inv. 1, dossier 53, 300 folios: A Transcript of the VIIth Plenum of the Ukraine's Union of Soviet Artists. May 26–28, 1950 [in Russian].
15. Tetiana Yablonska Relates on Herself. *The Mirror Weekly*, 2005, June 24 [online]. Available from: http://gazeta.zn.ua/SOCIETY/tatyana_yablonskaya_o_sebe.html [in Russian].
16. YABLONSKA, Tetiana. At a Living Source. In: *The Creation*. Moscow, 1968, 1, 7 [in Russian].