

УДК 75.03(477.87)"196/197"

## НОВІ РИСИ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ: ПАВЛО БЕДЗІР, ЄЛИЗАВЕТА КРЕМНИЦЬКА, ФЕРЕНЦ СЕМАН

Галина Скляренко

У статті аналізується творчість видатних ужгородських художників покоління шістдесятників, що опонуючи соцреалістичним вимогам, внесли нові риси в традиції закарпатського малярства, розширивши його тематичні та формально-пластичні обшири, утверджуючи в ньому виразну авторську суб'єктивність, особисте бачення та інтерпретацію європейського модернізму.

**Ключові слова:** закарпатська живописна школа, модернізм, індивідуальність художника.

The article analyzes the work of outstanding artists of the Uzhhorod generation of the sixties, who, opposing the socialist realism, introduced new features in the tradition of Transcarpathian art, expanding its thematic and formal-plastic range, asserting in it an active author's subjectivity, personal vision and interpretation of European modernism.

**Keywords:** Transcarpathian school of painting, modernism, individuality of the artist.

У процесі розвитку українського мистецтва ХХ ст. все більшу увагу привертає період 1950–1980-х років. Адже з ним пов'язані не лише криза соцреалістичної доктрини, що привела до поступового та різноспрямованого розшарування художніх сил, формування помітного шару несоцреалістичного мистецтва, а й залучення до загальноукраїнського (на той час – загальнорадянського) контексту приєднаних до УРСР західноукраїнських регіонів, досвід і традиції яких помітно вплинули на обшири та особливості вітчизняної образотворчості. Вагоме місце у цьому перебігу подій належить Ужгородській школі малярства. Створена у 1920–1930-х роках, вона стала не лише помітним явищем українського мистецтва, своєрідно синтезувавши напрями європейського модернізму та народні традиції, а й інтегрувала їх у спільний український простір, додала нові, інші інтенції до його творчих спрямувань.

Зрозуміло, що аналізуючи розвиток закарпатського малярства в радянських умовах варто пам'ятати, що його початок припав на один із найдраматичніших етапів історії СРСР – пізньосталінську добу. Період кінця 1940-х – початку 1950-х років був позначений особливо жорстким ідеологічним тиском на мистецтво, знову (як це вже було у 1930-х рр.) «викреслюючи» з нього цілі історичні епохи, явища, напрями та будь-які індивідуальні самопрояви, що руйнувало життєві та творчі долі художників. Для за-

карпатських митців цей період став часом болючого пристосування до соцреалістичних вимог, де модерністські вартості та засади творчості трактувалися як ворожі, чужі радянському живопису. Однак попри нищівну критику та загрозливі заклики «перевиховатися, позбавитися буржуазних впливів», соцреалістичні засади утверджувалися тут складно і доволі «неканонічно», уникаючи провідних у радянському мистецтві «тематичних картин» та адаптуючи до офіційних вимог, здавалося б, такий далекий від ідеології жанр, як пейзаж. Саме пейзажі Карпат, позначені яскравим декоративним кольорописом, стануть у радянський час ознакою закарпатської школи, об'єднуючи її прихильників, більшість з котрих, як зазначатимуть дослідники, «завше хотіли виглядати монолітно, цілісно, і правила стосунку митця до природи для усіх були однакові» [16, с. 48]. Подібні позиції були цілком зрозумілими: у такий спосіб закарпатська школа намагалася зберегти свої традиції, не розчинитися у просторі «офіційного мистецтва», обираючи ту міру компромісу, яка й забезпечувала їй можливість подальшого існування в радянській образотворчості. Однак «забути» попередній досвід було неможливо. «Пригасивши» на певний час яскравість своїх кольорів, вдаючись до більш ілюзорно-реалістичного зображення, закарпатські художники зберегли головні риси своєї живописної школи: напружений колоризм, поєднання в просторі полотна предметно-реалістичних

## ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. НОВІ РИСИ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ...

та умовно-декоративних складових, інтерес до пластичних узагальнень.

Проте і спільні для всієї країни оновлюючі процеси відлиги мали на Закарпатті свої особливості, суттєво відрізняючи його від інших регіонів України. Тут розмовляли різними мовами, дивилися телепрограми не лише з Києва та Москви, а й з Будапешта, Праги, Братислави, у книгарнях можна було придбати мистецькі часописи майже всіх країн Східної Європи. В Ужгороді 1960-х років зберігалися традиційні для краю європейські тенденції та зв'язки, особливі побутові традиції. Та й самі інтенції закарпатських митців за своїм вектором загалом були відмінними від прагнень більшості радянських художників. Адже якщо для більшості 1960-ті роки стали часом «повернення у мистецтво» після десятиліть сталінізму, то тут, як підкреслюють дослідники, «...завдяки особливостям, що сформувалися упродовж століть перебування західноукраїнських земель в іншому цивілізаційному просторі – слушно говорити <...> про збереження старих, сталих цінностей, <...> що вирізняли західні терени УРСР попри всі уніфікаційні намагання влади» [7, с. 93]. Не випадково з відлигою Закарпаття вельми приваблювало туристів, а найголовніше – діячів мистецтва з різних міст СРСР, що, відкриваючи тут для себе «іншу Україну», обмінювалися досвідом, товаришували, спілкувалися з ужгородськими художниками, літераторами, журналістами. Напевно тому, вивчаючи культурну історію краю, його дослідник М. Сирохман зазначив: «Тоді [у 1960-х рр. – Г. С.] Ужгород, напевно, був найменш провінційним за всю свою історію» [13, с. 172]. Творчість «нових художників 1960-х» нібито акумулювала ці тенденції по-своєму, в інший спосіб вибудовуючи своє мистецтво.

Початок відлиги та позначений нею новий етап у мистецтві був пов'язаний в Ужгороді з іменами трьох художників – Павла Бедзіра (1926–2002), Єлизавети Кремницької (1925–1978) та Ференца Семана (1937–2004). Кожний з них окреслював у малярстві власний простір, прагнув говорити «своїм голосом», встановлюючи індивідуальні стосунки не лише з природою, а й з мистецькими традиціями, формотворенням, колоризмом тощо.

Усі троє, кожний по-своєму, дискутували зі звичними обширами не лише радянського мистецтва в цілому, а й самої закарпатської школи, додаючи до неї нові теми, мотиви, образи, розширюючи діапазон її художньої мови та формально-пластичних прийомів. Саме ця програмна, суто модерністська налаштованість на індивідуальність самопрояву, самостійність бачення та сприйняття і виокремлювала цих митців у художньому середовищі, попри відсутність соціально-критичних мотивів, надаючи їхньої творчості певної опозиційності.

Однак, хоча життя і твори кожного з названих художників давно увійшли до легенд мистецького Ужгорода, за його межами вони залишаються маловідомими, потребуючи широкого залучення до загальноукраїнського простору. Тим паче, що художні спрямування кожного з них суттєво відрізнялися. Спільним було навчання у новоствореному в 1946 році Ужгородському державному художньо-промисловому училищі (нині – Закарпатська академія мистецтв) у славетних А. Ерделі, Ф. Манайла, Е. Контратовича, Й. Бокшая, А. Борецького, несприйняття вимог соцреалізму, пошук власного шляху в мистецтві, який для кожного проходив крізь особисті інтерпретації західного модернізму та природи й побуту Карпатського краю. І все ж кожний з трьох – цілком самостійний художник з індивідуальними зацікавленнями, поглядами, особливостями творчої долі.

Вірогідно, найбільш резонансною постановою, чия творчість мала широкий вплив на культурне середовище Ужгорода, був П. Бедзір. Його роль та місце у розвитку закарпатської художньої школи – безперечні. Тим паче, що розпочавши наприкінці 1940-х років творчий шлях із традиційного тонального живопису, поступово переходячи до густого фактурного пастозного малярства (камерні пейзажі та портрети «Пейзаж», 1949 р.; «Могила Ерделі», 1955 р.; «Портрет старого», 1955 р.; «Портрет дівчини», 1955 р.; «Сон», 1955 р.; «Портрет старого», 1956 р. тощо), у середині 1960-х років він зосереджується на графіці. Саме в її царині й складається той особливий «світ Бедзіра», що й обумовив його місце у вітчизняній образотворчості. Перехід до графіки був кро-

## ІСТОРІЯ

ком продуманим, але й доволі ризикованим, адже на той час Закарпаття не мало виразних графічних традицій і видатних майстрів у цій галузі. Та й участь П. Бедзіра протягом 1946–1950-х років в обласних, республіканських та кількох закордонних виставках, позитивні відгуки та нагородження у 1957 році грамотою ЦК ВЛКСМ УРСР, були пов'язані з малюванням. Але це його не зупинило. Пізніше дослідники відзначатимуть: «Він створив закарпатську графіку як особливий вид мистецтва» [14, с. 8].

Між тим звернення до графіки мало для самого художника перш за все світоглядне значення, було пов'язане із його особистим захопленням східними філософськими вченнями, зокрема йогою, що зумовило власне розуміння мистецтва як способу самовдосконалення та самоусвідомлення, якому, вірогідно, саме природа графіки відповідала найбільше. Вже на початку професійної кар'єри мистецтво стане для П. Бедзіра не фахом, а сенсом і способом життя, самопізнання, самовизначення та самореалізації. Практики його, що, як відомо, базуються на постійних вправах, свідомому самообмеженні та внутрішній зосередженості, нібито переходили у його малювання, що набувало все більшої аналітичності, визначеності виразальних засобів, відзначалося «міцністю руки» та формальною точністю. Близький до П. Бедзіра ужгородський художник П. Ковач писав про нього: «Це був художник-інтелектуал. Який ставився до мистецтва інакше, а ніж було прийнято в колі його колег. Про Бедзіра можна сказати так: він поєднав у собі й філософа, і йогою. А мистецтво (як ремесло) було для Павла психофізичною практикою» [17].

Його графічний спадок – величезний і доволі різноманітний. Найчастіше твори митця групуються в розгалужені цикли (серії), де він опрацював певний пластичний мотив. Показово, що у своїх творах він оминув характерні для Закарпаття фольклорні мотиви, їхня загальна стилістика демонструє інтерес митця до європейських художніх напрямів першої половини та середини ХХ ст., які він інтерпретував у власний спосіб, обираючи з них те, що найбільше відповідало його інтенціям, а також до визначеного ко-

ла зображень, які здебільшого варіювалися протягом усього його життя.

Приміром, аркуш «Віки» (1959): обличчя Христа, що начебто проступає крізь лінії, штрихи, тріщини та потертості паперу. Релігійний підтекст не завадив цій роботі експонуватися на кількох виставках, зокрема й на обласній 1971 року, присвяченій ХХІV з'їзду КПРС. Мотив людського обличчя стане темою багатьох творів художника 1960–1970-х років. Деякі з них асоціюються священним образом, інші, трактовані як у дусі посткубістичної, так і постекспресіоністичної традиції, нібито варіюють визначену композиційну схему, доповнюючись різноманітним рухом форм, динамікою, внутрішньою напругою.

Більшість своїх робіт П. Бедзір не підписував. Їхнє датування доволі умовне, базується на логіці розвитку мистецьких пошуків художника. Проте еволюція майстра не вкладається в жорстку послідовну схему. Протягом життя серед його творів майже одночасно були присутні й суто натурні пейзажі, і абстракції, і символістські композиції. І все ж, імовірно, найбільш напруженим періодом у його творчості стали 1960-ті роки – час особистих експериментів, поступового виокремлення власного образного світу. Серед робіт цього періоду – вільні авторські штудії графіки Пікассо, Леже, Клеє. Вони не були повторенням, радше – засобом досягнення, практичного опрацювання майстерності, мови, формальних прийомів великих митців модернізму. Їхні роботи П. Бедзір вивчав за репродукціями, збирав чи не всі видання з мистецтва, які можна було знайти в Ужгороді, рідне місто залишав рідко, декілька разів відвідуючи Київ, Москву, Львів. Добре володіючи угорською мовою, П. Бедзір часто-густо перекладав для друзів статті з журналів та книжок. Однак власні мистецькі інтереси художника були доволі вибірковими: він чітко прокреслював свій творчий шлях, не відволікаючись на випадкове, послідовно уточнюючи професійні напрями та засади.

Серед малюнків 1960-х років – ню, людські фігури, більш натурні, штудійні чи цілком умовні, які згодом майже зникнуть з його творів. Помітною образно-стилістичною

## ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. НОВІ РИСИ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ...

складовою його робіт стає певна сюрреалістичність – складне поєднання реального та вигаданого, деталізовано-конкретного та ірреального. Чи не найвиразніше ці риси синтезувалися в цей період у монотипії «Мара йде» (1964), де над могильними хрестами кладовища панує страхітлива «мара» – чудовисько з напівлюдським-напівзвірячим обличчям. Серединою 1960-х – 1970-х років датуються композиції під назвою «Африканська легенда», де в сюрреалістичній стилістиці інтерпретуються екзотичні ритуали. Композиції цього циклу – майже орнаментальні, зображення розташовані на чорному умовному тлі. Показово, що під вигаданими назвами на зразок «фашизм» або «тополине чеканя» подібні твори проходили на виставки. Своєрідна сюрреалістичність забарвлюватиме твори П. Бедзіра й надалі, як, наприклад, серію картонів 1985 року під спільною назвою «Пластичні можливості», де намальовані в техніці ґратажу в складному ірраціональному русі, що нагадує страхітливі фантастичні видіння, переплітаються абстрактні та умовно-органічні форми.

Окрему групу утворюють роботи митця, виконані під враженням оп-арту. Вони невеликі за розміром, намальовані кольоровими кульковими ручками. Проте «оп-арт Бедзіра» – також цілком умовний, декоративний, на відміну від «зразкового оп-арту» з його програмними просторовими ілюзіями, не руйнує зорову поверхню аркуша, розгортаючись горизонтально по його площині. Особливу увагу приділяє художник ритму та варіюванню форм і кольорів, вдається до формальної комбінаторності, урізноманітнення ритмічної побудови орнаментально-абстрактних композицій. Подібні риси стануть визначальними для його художнього методу в цілому.

З 1960-х років розпочинаються експерименти художника з техніками, матеріалами та технологічними прийомами. Він робитиме монотипії, часто розмальовуючи їх поверх друкованого зображення пензлем чи олівцем, використовуватиме для відбитків бязь, сітку, залучатиме до своїх творів колажні фрагменти з паперу та картону, за допомогою копівки «конструюватиме» дзеркальні композиції. Технічна вигадливість

творів митця була спричинена не лише його особистими уподобаннями, а й відсутністю на той час у СРСР належних художніх матеріалів, які потрібно було виробляти самому. Однак у контексті формальної точності, якої завжди прагнув художник, промовисто звучить його теза – «до матеріалу треба ставитися по-варварськи» [14, с. 46], що свідчить про розуміння митцем небезпечної «загрози естетизму», яку приховує в собі будь-яка формальна довершеність. Пізніше П. Бедзір наголошуватиме: «Я вважаю, що кожному художнику потрібно здобути цю велику експериментальну базу, яку він потім може наповнити думкою, навантажити змістом. Якщо ми не будемо володіти формою, знанням композиції, ми не зможемо виразити наші ідеї. Саме ця сторона великого пошуку – формальна, потрібна кожному художникові, щоб він краще, глибше міг виразити себе, виразити свою епоху та зондувати в міру свого розуміння і майбутнє» [14, с. 47]. Більш того: «У мистецтві художник повинен бути стурбований технологією. Думки ж оформлюються через неї. Досконала художня форма з'являється тоді, коли технологічно підготовлена людина стає енергією. Тоді в неї з'являється розуміння власного призначення, синтетичності суцього, одна людина об'єднує в собі всю земну еволюцію. Тому наука й релігія мають зупинитися на цілісному осмисленні ідей минулого. Тоді народиться нова епоха в розумінні всього» [5]. Отже, форму в мистецтві він розглядав як категорію світоглядну, а її пластичну виваженість – як віддзеркалення індивідуальної філософії художника.

Роздумами про мистецтво П. Бедзір охоче ділився з друзями та знайомими. Серед імен і джерел, які спливали у його розповідях – Лао-цзи, Чжуан-цзи, Конфуцій, Заратустра, Блаженний Августин, Тома Аквінський, В. Соловйов, М. Бердяєв, М. Реріх, Д. Андрєєв; тексти Веданти, йога, «Чудо голодування» П. Брега. Його аудиторію складала ужгородська інтелігенція, молоді художники. Як згадує сучасниця: «Студенти обожнювали його. Слухали в захваті, він був енциклопедично начитаний, читав книги початку століття <...>, класику світової філософії <...> В університетських програмах нічого цього

## ІСТОРИЯ

не було, а він збирав аудиторію і розповідав, навколо нього завжди були люди, “його люди”...» [6, с. 76]. Однак широку ерудицію й неабияку освіченість митця не можна було назвати впорядкованою філософською системою. М. Сірохман, один зі слухачів П. Бедзіра, визнаватиме: «Система без особливої системи, в якій поетична і часом навіть дещо патетична закличність легко перемешувалися з доброзичливою іронією, гротесковими висловлюваннями, навмисне комічним пониженням пафосного пасажу» [15]. І східні вчення, і численну філософську літературу П. Бедзір інтерпретував у власний спосіб, не прагнучи чіткої послідовності, переплавляючи доволі еkleктичні джерела в яскраві, а то й дотепні вислови, де головною була особистість розповідача.

З середині 1960-х років художник почав працювати над великою серією «Життя дерев», що стане наскрізною в його творчості. Про її виникнення, зміст і значення у 1985 році він розповідатиме: «Тут навколо природа, дерева дуже близько, потрібно тільки придивитися, щоб побачити ті неймовірні форми, що можуть виразити всі наші внутрішні емоції <...> Дерев, філософія дерев, з якої витікає і сама філософія життя – адже це все, що росте, тягнеться догори, тут є непереможний вертикалізм. Людина теж подібна до дерева у своєму зростанні, вертикалізмі, який переходить на рівень свідомості, на рівень вищого розуміння <...> Після всього я хотів би провести паралель між наукою і мистецтвом: осмислити все відкрите наукою і всьому дати вихід у мистецтво» [14, с. 56]. Дерев уособлювали для П. Бедзіра ідею росту, вітальну енергію, невичерпність природи та сущого. Він наділяв їх відвертим драматизмом, певним сюрреалізмом, символічною багатозначністю. Але серед них багато і суто натурно-штудійних, де ретельно відтворені вигини гілок, поверхня стовбурів. Його «ліс» – це окремий особливий світ, подібний до справжнього і водночас – фантастичний. Його дерева схожі на живі істоти, то динамічні, то застигло нерухомі. «Життя дерев» П. Бедзіра вражає складною варіативністю, пластичним різноманіттям, індивідуальним баченням, здатністю перетворювати лінії та форми у напружений образний світ.

Творчість Єлизавети Кремницької часто розглядають крізь призму доробку її чоловіка П. Бедзіра. Між тим вона була художницею цілком самостійною, навіть більше – за своїми інтенціями чи не протилежною П. Бедзіру. На відміну від нього, що послідовно обмежував свою мистецьку діяльність графікою та визначеним колом сюжетів і мотивів, Є. Кремницьку цікавило життєве різноманіття світу, що відбивалося у її живописних і графічних роботах. Художниця володіла особливим колористичним даром, емоційністю та внутрішнім драматизмом, що виразно виділяли її твори на тлі закарпатської школи 1960–1970-х років.

На початку творчого шляху в малярстві вона вже писала натюрморти, портрети, сюжетні та багатофігурні композиції, на відміну від більшості закарпатських художників, що полюбили малювати карпатські краєвиди. У Є. Кремницької їх небагато, найчастіше вона зображувала місто, його панорами та вулиці, сюжетні сцени, абстрактні композиції. З роками її твори ставали різноманітнішими і за стилістикою, і за образно-емоційним станом, вона начебто випробовувала в мистецтві різні шляхи та можливості. Записів вона не вела, її міркування про мистецтво невідомі. Натомість роздивляючись творчий спадок мисткині, варто навести слова її улюбленого вчителя А. Ерделі, які, здається, могли б бути близькими і його учениці: «Де? 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. В цьому розмаїтті незакінченості живу і я. Постійно спостерігаю» [4, с. 10].

Вплив П. Бедзіра позначився в творчості Є. Кремницької залученням до графіки, інтересом до різноманіття її технік, увагою до формальної завершеності творів. Однак і тут вона залишалася собою, наповнюючи свої роботи емоційністю, драматизмом, фантазією. Її монотипії, літографії, малюнки олівцем, фломастерами, кульковими ручками відзначаються різноманіттям зображень, стилів і прийомів. Деякі – дуже близькі до творів П. Бедзіра, більшість – цілком само-

## ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. НОВІ РИСИ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ...

стійні. Серед них – майстерно намальовані натурні пейзажі, людські фігури, змістовно складні драматичні експресіоністичні композиції, різноманітні абстракції.

Вагоме місце у спадщині художниці займають численні студійні малюнки людських фігур – оголених та одягнених, зображених у різних позах. Деякі з них схожі на учбові постановки, інші – творчі, самостійні. У 1960-ті роки у власній майстерні П. Бездзір і Є. Кремницька організовували заняття з малюнка для колег, запрошували для цього натурників. Малюнки художниці в цьому плані – показові, відзначаються аналітичністю, увагою до структури та «конструкції» об'ємів і форм, узагальненням, відсутністю того поверхового натуралізму та псевдоакадемізму, які культивувалися в радянському мистецтві та художньому викладанні. Є. Кремницька спиралася на традиції модернізму, де уважна студійність спрямовувалася не на повторення чи пасивне копіювання природи, а на її творчу трансформацію, метою якої були акцентуація зовнішнього або внутрішнього руху фігури, виявлення виразних рис зображуваного, насамкінець – створення художнього образу, де правдивість життя проходить крізь оптику мистецької умовності. У її малюнках виразно проглядає й та «самоцінність художньої форми», завершеність формально-композиційного рішення аркуша, що незалежно від зображуваного на ньому перетворює малюнок на мистецький твір. Найбільш помітними у її роботах є посткубістичні та постекспресіоністичні традиції, що в середині ХХ ст. активно увійшли в європейське мистецтво, перетворили його на мейнстрім. У роботах Є. Кремницької ці складові доповнювалися властивою їй баченню декоративністю.

Показово, що серед різноманіття європейського мистецтва, яке в той чи інший спосіб відкривалося художниці, вона оминала найбільш радикальні його напрями, розвиваючи традиції класичного модернізму та ті його версії, що утвердилися в 1960-х роках в образотворчості країн Східної Європи – Угорщини, Чехословаччини, Болгарії. Не наслідуючи зразки, мисткиня нібито переплавляла у своїх роботах їхній досвід, оживлюючи його власним сприйняттям кольору та відчуттям форми.

Натомість у контексті тогочасного радянського мистецтва, що в 1960-х роках переживало оновлення та переосмислення стилістичних кордонів, роботи Є. Кремницької звучали і як авторська версія того «сучасного стилю», який широко обговорювався в країні. Серед його рис, що мали відбивати нове бачення життя: динамічність, образна умовність, експресивна виразність, декоративність, площинна узагальненість, «спрощеність» малюнка та підкреслена роль контуру, силуету, лінії, підвищена кольористичність у живопису [3]. З 1960-х років у радянському мистецтві частково та повільно починає з'являтися, а точніше – поновлюватися змістова багатозначність, метафоричність, формальна виразність. Створені в цьому напрямі «нові картини» позбавлені розлогих сюжетів і літературної описовості, поширюються фронтальні композиції, локальні кольори, у мистецтво повертаються окремі традиції початку ХХ ст. Твори Є. Кремницької відповідали цим рисам повністю, позначені особливостями її обдарування, здатністю відгукуватися «на чуттєву красу навколишнього світу», «живим та активним ставленням художниці до предмета зображення, написаного сміливо та впевнено» [9, с. 12].

Творів, що відповідали «канонічним заходам соцреалізму», у художниці небагато. Серед них – картина «Подруги» 1957 року (три дівчини в народному вбранні перемотують кольорові нитки) певною «стертістю» прийому подібна до продукції художнього фонду, у майстернях якого з 1950-х років працювали П. Бездзір та Є. Кремницька, виконуючи роботи на замовлення, серед яких були не лише картини, а й з 1960-х років – ескізи мозаїчних композицій для автобусних зупинок, ресторанів, кав'ярень тощо. Однак її справжню творчість визначили не вони.

Серед творів художниці – портрети, зокрема «Портрет П. Бездзіра» 1958 року, «Портрет мами» та «Чоловічий портрет» початку 1960-х років, «Чоловік у кріслі» першої половини 1960-х років, «Хлопчик-рибалка» 1964 року, «Жінка в кріслі» 1972 року, «Хлопчик з м'ячем» початку 1970-х років. Натурна реалістичність поєднується в них з активністю живописних прийомів, напруженою фак-

## ІСТОРІЯ

турністю, особливим способом накладання фарби довгими роздільними, нібито мозаїчними мазками, наповнюючи композицію рухом і напруженням. Окремі – більш «сюжетні», підкреслено загострений умовний малюнок надає образу експресивності та драматизму. Портрети пензля Є. Кремницької 1960–1970-х років окреслюють широке коло стилістичних традицій – постімпресіоністичних, постфовістичних, постекспресіоністичних, де художниця то прагне передати індивідуальність людини, її зовнішність та внутрішній стан, то вдається до певної типізації, то зосереджується на суто формальній виразності образу, зводячи його до майже пластичної формульності. Їх об'єднує загостреність формальних рішень, активне ставлення до природи.

Значне місце серед творів художниці належить «селянській темі». Традиційна і для закарпатської школи, і для українського малювання в цілому, з 1960-х років вона набула нових вимірів, віддзеркалюючи, з одного боку, загальний інтерес до фольклору та національної своєрідності, з другого – до тої виразної декоративності, що стала однією з прикметних стилістичних ознак епохи. Але питання не лише у формах. Для митців 1960-х років тема села мала кілька змістів, що перебували у певному діалозі між собою. Один із них – пошук гнучкої синтетичної образно-пластичної системи, наповненої універсально-світоглядними ідеями та вільними вітальними імпульсами, що протистояли нормам офіційної культури, де цілісність фольклорного світу поєднувала усталеність позаідеологічних життєвих засад, складну пантеїстичність світобачення, «нереалістичність» умовно-символічного висловлювання. До народної культури зверталися тоді художники з різних республік СРСР, прагнучи не пасивно ілюструвати «селянську тему», а відкривати в ній актуальні образно-естетичні змісти. Серед таких митців – Т. Яблонська, В. Патік, М. Греку, Д. Скулме та ін., чії роботи, залежно від кон'юнктури моменту, то критикувалися спілчанською номенклатурою за «порушення традицій соціалістичного реалізму», то відзначалися преміями.

«Селянські» твори Є. Кремницької окреслюють у цій загальній тенденції свій простір.

Людина міста, вона сприймала народну культуру з певної «дистанції», відкриваючи в ній багатство образного світу та виразні мистецькі можливості. Діапазон художніх рішень її творів і в цій царині доволі широкий: деякі полотна, як, наприклад, «Дівчина в народному костюмі» (1967), «Весілля. Молоді» (1970) чи «Художній салон» (1970) – цілком ілюстративні, з типізованими образами, написаними в поширеній у 1960-ті роки декоративно-площинній стилістиці. Інші – більш пластично насичені. Серед улюблених сюжетних мотивів художниці – «жінки з коровою», який вона писала багато разів, трансформуючи та загострюючи реальні форми, немовби прагнучи віднайти найбільш виразне кольорово-площинне рішення. Велике місце серед її робіт належить і народним святкам. Вони захоплюють художницю барвистістю народних строїв, ритмічністю та композиційною цілісністю об'єктових сюжетів, що складаються на її полотнах у майже орнаментальні композиції. У просторі народних свят, обрядів, звичаїв з переодяганнями в різних персонажів, де поряд з людьми живуть дикі звірі та свійські тварини, загадкові символи та знаки, художниця часто підкреслювала їхній потаємний містичний зміст, драматичну напругу. Діапазон її бачення «селянської теми» охоплює зображення побутових сцен, панорами карпатських селищ серед гірського пейзажу, майже абстрактно-орнаментальні композиції, на які перетворюються нею барвисті багатолюдні свята. Фольклорна культура для Є. Кремницької – світ зіткнення реального та умовно-естетичного, конкретного та декоративно-узагальненого.

У цьому ж контексті трактовані нею й інші сюжетні мотиви: сцени на вулицях закарпатських містечок, міські пейзажі тощо. Серед робіт 1970-х років – акварелі, гуаші, темпері в дусі дитячого малюнка, де трансформація реальних форм, наївна безпосередність зображення поєднуються з властивим художниці вишуканим відчуттям кольору. Писала вона й фантастичні полотна, що нагадують твори М. Шагала, і поширені у тодішньому радянському мистецтві символічні композиції, де переплітаються людські фігури, умовні форми, зірки, звірі тощо. З 1960-х років у

## ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. НОВІ РИСИ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ...

її творчості з'явилися й абстрактні роботи. Більшість з них побудовані на ритмізованих кольорових плямах і формах, вони демонструють її колористичний дар і тягіння до структурно-орнаментальної декоративності. Та що б не писала художниця, об'єднуючою рисою є її талант колориста, активність пластичного бачення та особлива образна інтонація, споглядально-стримана та внутрішньо-драматична, позначена здатністю захоплюватися світом, відкриваючи інші змісти у багатоманітті його проявів.

Традиційно творчість П. Бездіра та Є. Кремницької розглядають як прояв «неофіційного мистецтва» пізньорадянських десятиліть. Натомість далекі від соціалістичного реалізму з його пропагандою та псевдореалізмом, роботи художників уже з 1950-х років постійно експонувалися на виставках в Ужгороді, час від часу в Києві, Москві, Львові, Угорщині, Чехословаччині, про них згадувала критика, зокрема, послідовний дослідник закарпатського мистецтва Г. Островський у всіх своїх статтях відзначав цих митців як явище «непересічне, яскраве»: «Перед нами художники, що гостро відчують своєрідність та поетичність природи і вміють донести її до глядача» [9, с. 24]. І хоча вступ до Спілки художників був для них доволі складним, вже з кінця 1960-х років П. Бездір брав участь у роботі його комісії. Виокремлюючи місце майстрів у суперечливій структурі мистецтва пізньорадянського часу, слід мати на увазі, що з відлигою його офіційні обшири постійно змінювалися, так чи інакше розширюючи та урізноманітнюючи свій діапазон, де поряд з величезними за розміром «тематичними картинами» на ідеологічно витримані сюжети, все більш помітне місце займали мотиви повсякденного життя, складні метафоричні композиції тощо, далекі від прямолінійної ідеології та пропаганди. Структура радянського мистецтва ускладнювалася, поступово окресливши широкий простір так званого дозволеного мистецтва, що виступало «місцем зустрічі» різноспрямованих художніх зацікавлень і прагнень долучитися до цінностей світової культури [2, с. 58]. Мистецтво П. Бездіра та Є. Кремницької розгорталось радше не в забороненому, а «не в

заохочуваному» просторі, залишаючись, за вимогами того часу, сюжетним, фігуративним, «традиційним», проте, зверненням до тих «пошуків іншого», які хвилювали тоді чи не всіх мислячих художників.

Персональні виставки П. Бездіра та Є. Кремницької (мисткиня рано пішла з життя – у 1978 р.) стали можливими за перебудови. У 1996 році за серію «Життя дерев» П. Бездір був нагороджений обласною премією ім. Й. Бокшая та А. Ерделі. У 2000-х роках виставки Є. Кремницької та П. Бездіра експонувалися в Києві.

Твори Ф. Семана водночас схожі та несхожі на роботи його ужгородських колег і сучасників, відрізняючись яскравою індивідуальністю, широтою та різноманіттям використаних формально-пластичних прийомів, відвертим драматизмом, що часто насичує доволі прості мотиви несподіваною напруженою емоційністю й колом самих сюжетів, до яких протягом життя звертався митець. Адже на відміну від більшості ужгородців, він майже не писав карпатських пейзажів, зосередившись на зображенні куточків рідного міста. Ключові його твори – численні автопортрети та портрети знайомих, фігуративні метафоричні та символічні композиції, різноманітні натюрморти, які загалом виходять за межі цього жанру, перетворюючись на виразні образні висловлювання.

Цікава його життєва історія. Угорець за походженням, Ф. Семан усе життя краще володів рідною мовою, ніж українською чи російською, свої картини підписував псевдонімом «Ocsi», що угорською означає «молодший брат». Глибоке болісне враження залишило в його душі жорстоке придушення радянськими військами антисталінського повстання 1958 року в Угорщині. Вже перша робота молодого художника, представлена того ж року на обласній виставці (ескіз мозаїки «Джаз»), була нищівно розкритикована. Вступити до художнього вишу Ф. Семану не вдалося. На заваді стала його особиста незалежна поведінка та виїзд за кордон брата і сестри. Але бажання вчитися далі було сильнішим за обставини. У 1958 році він написав листа М. Хрущову з проханням дати йому можливість вступити до вищих навчальних закладів, але дозвіл він отримав



## ІСТОРИЯ

лише для вишів за межами України. У 1958–1960-х роках Ф. Семан – вільнослухач Таллінського художнього інституту. З 1960 року повернувся до Ужгорода.

На жаль, і вдома його творчість залишалася «чужою», не співпадаючи з тим, що здебільшого писали ужгородські живописці. І хоча з 1960-х років яскрава кольоровість повернулася в закарпатське малярство, поступово воно відходило від європейських спрямувань, орієнтуючись на декоративність народного мистецтва. Змушене пристосуватись до соцреалістичного канону, закарпатське малярство звужувало та консервувало свої надбання, віддаляючись від реального життя, вибудовуючи у своїх творах певний «паралельний світ» із народними святами та ідеалізованими сценами з архаїчного народного побуту. Не випадково вже у середині 1970-х років Г. Островський писав: «Один пейзаж з'являється за іншим, і навіть коли кращі з них написані на рівні попередніх, то це ще не означає руху вперед <...> 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 браваду широкого мазка, «бокшаївська» лінія закарпатського пейзажу – 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» [10, с. 153–154].

Про вступ Ф. Семана до Спілки художників взагалі не йшлося. У пошуках творчого спілкування за допомогою Т. Яблонської у 1965 році він взяв участь у творчій групі живописців у смт Седнів (Чернігівського р-ну Чернігівської обл.). Велике враження на нього справило знайомство із С. Параджановим в Ужгороді, коли, обираючи натуру для славетного фільму «Тіні забутих предків», режисер відвідав закарпатську столицю. Як пише О. Петрова, якій пощастило бути зна-

йомою з обома дійовими особами цієї «історії» – «дні, години, проведені в знімальній групі в Карпатах, а згодом – у Києві, стали знаковими для свідомості юного художника... Уроки свободи, якими С. Параджанов щедро обдаровував усіх, хто годен був їх сприймати, у випадку Семана лягли на гарний ґрунт <...> Протягом цілого життя ужгородський живописець повертався до образу С. Параджанова у полотнах, колажах, присвячених режисеру» [12, с. 6]. У 1990-ті роки він напише картину «Реквієм. Пам'яті Параджанова», де обличчя режисера, схоже на якусь міфологічну істоту, нібито розчиняється у гарячо-червоному кольоровому середовищі, пронизане потаємним драматизмом і таємничою вітальною силою.

Вплив С. Параджанова на Ф. Семана був пов'язаний не лише з яскравою особистістю славетного режисера, а й зі спільними подорожами карпатськими селами. Справжній ужгородець, любитель кав'ярень, зустрічей, прогулянок містом, у Карпатах художник відкривав для себе світ природи та гуцульського життя, глибоко вивчав його й пізніше у 1966–1970-х роках, коли жив у карпатському містечку Рахові. І хоча згодом він повернувся до рідного Ужгорода, як пише О. Петрова, за ці роки в малярстві Ф. Семана «проросте та оформиться у стійку творчу лінію фольклорна тема» [12, с. 9]. Однак його твори, написані за цією, цілком традиційною для Закарпаття тематикою, відрізнялися від робіт його колег. «Гуцульський натюрморт» (1960), «Гуцульська сім'я» (1969), «Гуцульська мадонна» (1973), «Гуцульське весілля» (1978), як і пізніше «Гуцульське весілля з автопортретом» (1993), «Гуцульська люлька» (1993), «Гуцульський автопортрет» (1994), «Гуцульські музиканти» (1994), «Гуцул з люлькою» (1996) далекі від прямих стилізацій у народному дусі, і хоча в деяких з них можна побачити певні відгомони розписів гуцульських кахлів, вони цілковито трансформовані художником, інші ж зображені крізь призму спочатку декоративного кубізму, а пізніше, з 1970-х років – вільно експресивної фігуративності. Прикмети народного побуту, яскравого колоритного одягу виступають тут радше поштовхом для створення образу, де архаїчна своєрідність

## ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. НОВІ РИСИ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ...

наповнена сучасним сприйняттям художника. Захоплюючись гуцулами, їхнім життям і традиціями, Ф. Семан залишався художником ХХ ст., який дивився на цей фольклорний світ із певної дистанції, милуючись його барвами і одночасно відчуваючи його приховану драму.

Особливості малярства Ф. Семана загалом склалися в середині 1960-х років. Чи не найбільш помітною рисою полотен митця було його категоричне неприйняття будь-якого академізму і типізації зображення. Орієнтирами для нього були твори класиків модернізму – Пікассо, Міро, Модільяні, німецьких експресіоністів, а також і того різнобарвного західного мистецтва середини ХХ ст., що у свій спосіб віддзеркалювалося в малярстві художників Східної Європи. Окреме місце серед його уподобань належало і творам Ф. Манайла, одного з небагатьох ужгородських художників виразного експресивно-драматичного спрямування, чії роботи 1930-х – початку 1940-х років зображували трагічні сцени з життя карпатських селян. Однак у доробку самого Ф. Семана соціально-критичні рефлексії або політичні алюзії майже не позначилися. Дослідник його творчості І. Небесник згадує «портрет Леніна (1970), намальований на тлі фото-колажу, складеного із портретів самого автора і розмальованого зверху акварельними та гуашевими фарбами. Робота сповнена іронії, самоіронії та провокуючого нарцисизму нібито на зло режиму, котрий заставляв автора тримати власні твори на горищі» [8, с. 65]. У 1990 році під час перебудови митець напише картину «Мундир Брежнєва», відгукнувшись у такій спосіб на розвал СРСР. У картині художник зобразив цей щедро прикрашений орде-нами мундир як атрибут історичної епохи, що відходила в минуле. Малярство Ф. Семана взагалі відзначається різноманіттям художніх мов і прийомів, то наближаючись до натури в портретах і пейзажах, то відходячи від неї, вільно трансформуючи реальність у сюрреалістичному, експресивному, умовно-декоративному дусі. Псевдореалізму та пропаганді соціалістичного реалізму він протиставляв не критику влади, а власну авторську креативність, бажання та пра-

во говорити своїм голосом, фантазувати, грати, вигадувати – себто бути вільним художником. Як і для більшості українських митців 1960–1970-х років, «чистота стилю» у будь-якій її версії була не властива Ф. Семану, натомість свобода самовиразу, на чому він постійно наголошував у житті та мистецтві, проявлялася в широті образного бачення, у вільному еkleктизмі.

З середини 1960-х років у творчості Ф. Семана почала складатися велика «Карпатська сюїта», що завершилася лише у 2004-му році. Однією з перших її картин став «Сліпий» (1964), де умовна і водночас украй переконлива фігура сільського музики асоціюється з гротесковими портретами Пікассо та образами наївного малярства. У 1995 році він напише іншого «Сліпого музиканта» – відверто експресіоністичного, де драма людського життя, трагедія самотності та нерозуміння відтворена контрастом чорно-фіолетового тла і палаючого біло-жовтого обличчя музиканта, який співає пісню в оточуючій його темряві. Твори «Карпатської сюїти» – вельми різноманітні. Серед них – згадані гуцульські полотна; «Купол» (1976), що зображує фрагмент інтер'єру старовинної церкви; несподівано драматичний «Півень» (1991) – радше не реальна, а фантастична істота; яскраво-динамічний «Хлопчик з півнем» (1992), численні натюрморти, як цілком предметні, так і умовні, близькі до абстракції.

Украй різноманітні й не фігуративні роботи митця. Деякі з них трансформують реальні предметні мотиви, переводячи їх у кольорові структури, зокрема («Натюрморт», 1975 р.), інші – більш декоративні, майже орнаментальні. Є такі, що відтворюють безпосередність малярського жесту («Композиція», 1975 р., «Композиція», 1994 р., «Рожева композиція», 1997 р. тощо). Абстрактною роботою відгукнувся художник і на Чорнобильську трагедію, переводячи її на узагальнюючу мову контрастних кольорових плям та імпульсивних ритмів («Чорнобиль», 1992). Серед творів художника – багато гротескових композицій, проникнутих то поблажливою, то гіркою іронією («Куток кав'ярні», 1975). Часто писав він і жіночі акти, як і в інших своїх роботах, вільно інтерпретуючи природу.

## ІСТОРІЯ

Однією з наскрізних тем у малярстві Ф. Семана стали численні автопортрети. Він почав писати їх з середини 1950-х років, поступово все більше наділяючи себе, як персонажа свого мистецтва, різними якостями. Його автопортрети певною мірою фіксують не лише ті чи інші ситуації у житті художника, а й відтворюють його психологічний стан, емоційні переживання, сумніви, являючи і цілковито серйозний, і театралізовано-іронічний «аналіз» свого душевного складу, характеру, вдачі. А ще – бажання побачити себе іншим, переміститися у вигадану ситуацію, «зіграти» ще одну, несподівану і неможливу в реальності роль. Серед подібних творів – «Автопортрет в телевізорі» (1987), стримано драматичний «Автопортрет з порожніми очима» (1994) та відверто трагічний – «Автопортрет із нічним горщиком» (1999). Художник зображує себе то «Синьою бородою» з красунею на колінах, то єгипетською мумією, то арлекіном, то у фантастичному яскраво червоному вбранні на даху міста, то в матроській тільняшці, у шапці-вушанці, з флейтою, з палітрою, навіть – у труні (1994). «Живопис Семана – виклик, то іронічний, то сентиментальний. Часто це запрошення до роздумів, до гри, пошук смислу в абсурді, іноді шарж, гротеск», – зазначає Людмила Біксей [11].

За радянських часів роботи художника майже не експонувалися. Переламним став 1968 рік: Ф. Семану вдалося організувати персональну виставку в Ужгороді, але за три дні вона була закрита. У 1973 році одна з картин художника – «Натюрморт. На столі» (1968), написана в посткубістичному дусі, була репродукована у виданому в Москві великому альбомі «Изобразительное искусство Закарпатья». Більше його ім'я в офіційному просторі не згадувалося. Як пише Б. Шумілович: «...Семан не визнавав радянську художню систему (він не розумів сенсу роботи на соцзаказ, не сприймав канон соцреалізму, “спілчанські” стосунки та ін.), а система у відповідь відверто ігнорувала художника» [18, с. 226]. Але «неофіційний статус» не давав заробітку, тому Ф. Семан працював сторожем, технічним робітником, намагався знайти роботу в художньому фондї, але йому відмовляли.

«У 1970-ті ставлення до Семана в художніх колах Ужгорода переросло у відверту конфронтацію. Разом з П. Бедзиром Ф. Семан став уособленням творчої свободи. Відверте нерозуміння серед колег, переслідування та виклики до КДБ так і не зламали дух художника» [1, с. 49]. Але, варто додати, спричинили до глибокої психологічної кризи та алкогольної залежності. З тих років збереглося небагато робіт. «У приватних колекціях період 1970-х – початку 1980-х творчість Семана ілюструють переважно натюрморти, в яких художник розвивав формальні пошуки та експерименти з кольором й фактурами. З властивим для художника надривом, експресією та нестримним темпераментом він торував свій шлях у мистецтві» [1, с. 49].

Новий етап у житті Ф. Семана почався з перебудовою. У 1990 році його картини експонуються в Будапешті. У 1991 році він стає лауреатом Міжнародної премії імені Шимона Холлоші для художників – угорців, що мешкають за межами Угорщини. У 1992 році бере участь у міжнародному пленері в угорському місті Мезевкеведжі й розпочинає там цикл творів «Угорська рапсодія». Він пише кілька автопортретів в угорському костюмі, композицію «Прихід угорців у Закарпаття» (1996), що називають також «Автопортретом з конем», де зобразив себе в образі одного зі своїх предків – у язичницькій шапці з баранячими рогами, у волохатому тулупі, з конем, якого веде із собою. З 1990 року виставки творів Ф. Семана починають проходити в Ужгороді, Мукачеві, Києві. Про нього пишуть статті, виходять друком великі монографічні альбоми. Проникнуте яскравою індивідуальністю, захопленням широким світом образотворчості, де фольклор і високий модернізм тісно переплітаються між собою, малярство Ф. Семана все більше розкривається як частина історії українського мистецтва, як важлива сторінка в поступі закарпатської школи живопису – традиційної та здатної до оновлення.

Творчість ужгородських шістдесятників – П. Бедзіра, Є. Кремницької, Ф. Семана – показує не лише в історії закарпатської мистецької школи, а й української образотворчості другої половини ХХ ст. у цілому.

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. НОВІ РИСИ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ...



Ф. Семан. Гуцільське весілля. 1993 р.



Ф. Семан. Сліпий. 1964 р.



Ф. Семан. Угорська мадонна. 1992 р.

ІСТОРИЯ



П. Бедзір. Мара йде. 1964 р.



П. Бедзір. Без назви.  
1970-ті рр.



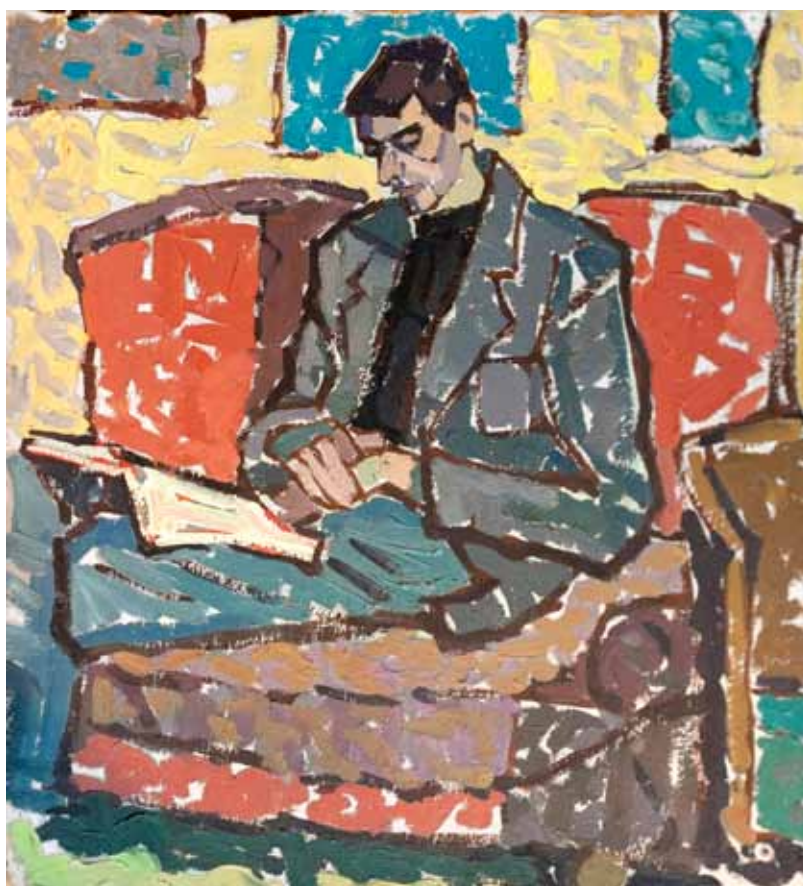
П. Бедзір.  
Життя дерев.  
1980 р.

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. НОВІ РИСИ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ...



Є. Кремницька. Жінки з коровою.  
1960–1970-ті рр.

Є. Кремницька.  
Хлопчик-рибалка. 1964 р.



Є. Кремницька.  
Чоловік в кріслі з книгою.  
Початок 1960-х рр.

## ІСТОРИЯ

Народжені та виховані ще у дорадянський час, для яких соцреалістична система була протилежною тим засадам мистецтва, на яких зростала закарпатська школа, вони у своїх роботах по суті повертали та продовжували її дорадянські традиції, вносили у них новий ракурс, іншу, більш складну та співзвучну часу образність. Живописці-колористи Є. Кремницька та Ф. Семан збагачували закарпатське малярство новими

мотивами, вільною експресією, індивідуальним світовідчуттям. Творчість П. Бедзіра стала не лише поштовхом для розвитку в краї графічного мистецтва, а й утверджувала в мистецтві значення формальної вираженості та точності художньої мови. Роль цих митців для Закарпаття – значна та очевидна, окреслення їхнього місця в українському мистецтві пізньорадянської доби – завдання вітчизняного мистецтвознавства.

## Джерела та література

1. Гаврош О. Інший. Нонконформізм у творчості Ференца Семана. *Екзиль*. Ужгород, 2015. № 13 (18). С. 46–49.
2. Деготь Е., Левашов В. Разрешенное искусство. *Искусство*. Москва, 1990. № 1. С. 58–61.
3. Дмитриева Н. К вопросу о современном стиле в живописи. *Творчество*. Москва, 1958. № 6. С. 9–12.
4. Ерделі Адальберт. ІМЕН. Літературні твори, щоденники, думки. Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2012. 440 с.
5. Зубач В. Яблуко філософії на голові планети. Або людина – це звучить гірко. *Срібна Земля. Фест*. Ужгород, 2001. С. 14. 1–7 лютого.
6. Из воспоминаний Галины Рыжовой. Культурный анклав: неофициальная художественная жизнь Ужгорода 60-х. *Искусство украинских шестидесятников* / сост. О. Балашова, Л. Герман. Київ : Основи, 2015. С. 74–76.
7. Нагорна Л. П. Регіональна ідентичність: український контекст. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАНУ, 2008. 405 с.
8. Небесник І. Мистецтво шістдесятників в контексті графічного мистецтва Закарпаття. Друга пол. 1960–1970-х рр. *Вісник ХДАДМ*. 2009. № 9. С. 65–77.
9. Островский Г. Художники Закарпатья. *Искусство*. Москва, 1966. № 5. С. 23–25.
10. Островський Г. Образотворче мистецтво Закарпаття. Київ : Мистецтво, 1975. 200 с.
11. Ретроспекція живопису. Ювілейна виставка з нагоди 55-річчя Ф. Семана. Буклет. Ужгород, 1992. 4 с.
12. Семан Ференц. Живопис як автобіографія : Фотоальбом, вст. стаття О. Петрової. Київ : Видавництво «Сталь», 2005. 144 с.
13. Сирохман М. Кремницкая Елизавета Людвиговна. 1926–1978. *Искусство украинских шестидесятников* / сост. О. Балашова, Л. Герман. Київ : Основи, 2015. С. 170–172.
14. Сирохман М. Павло Бедзір. Графіка – живопис. Альбом. Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2018. 148 с.
15. Сирохман М. Павло Юрійович Бедзір: 80-річчя з дня народження графіка. *Календар краєзнавчих пам'яток на 2006 рік: Рекомендаційний бібліографічний посібник* / уклад. : Т. І. Васильєва, Г. В. Бобонич та ін. Ужгород, 2005. С. 80.
16. Федорук О. Художники закарпатської малярської школи. Від класичних надбань – до сучасних новацій. *Мистецькі обрії'99. Альманах : Науково-теоретичні праці та публіцистика*. Київ, 2000. Вип. 2. С. 48–63.
17. «Холлограми лісу». Бесіда с П. Кавачем. *Kyiv Daily. gov.ua*. 2018, 18 жовтня.
18. Шумилович Б. Семан Ференц Яношевич. 1937–2004. *Искусство украинских шестидесятников* / сост. О. Балашова, Л. Герман. Київ : Основи, 2015. С. 224–227.

## References

1. HAVROSH, Oksana. The Different. Nonconformity in the Works of Ferents Seman. *Ekzyl*. Uzhhorod, 2015, 13 (18), 46–49 [in Ukrainian].
2. DIOGOT, Yekaterina, Vladimir LEVASHOV. The Unforbidden Art. *The Art*. Moscow, 1990, 1, 58–61 [in Russian].
3. DMITRIYEVA, Nina. On the Issue of Modern Style in Painting. *The Creation*. Moscow, 1958, 6, 9–12 [in Russian].
4. ERDELI, Adalbert. *IMEN. Literary Works, Diaries, and Reflections*. Uzhhorod: Oleksandr Harkusha Publishing House, 2012, 440 p. [in Ukrainian].
5. Zubasch V. An Apple of Philosophy on the Head of Planet, or Human is the Word that Sounds Bitter. *The Silver Land. Fest*. Uzhhorod, 2001, February 1–7, p. 14 [in Ukrainian].
6. From the Memoirs of Galina Ryzhova. A Cultural Enclave: Unofficial Artistic Life of the 1960s Uzhgorod. In: Olga BALASHOVA, Lizaveta GERMAN (compilers). *The Art of the Ukrainian Sixtiers*. Kyiv: Osnovy, 2015, pp. 74–76 [in Russian].

## ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. НОВІ РИСИ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ...

7. NAHORNA, Larysa. *Regional Identity: A Ukrainian Context*. Kyiv: I. Kuras IPENS of Ukraine, 2008. 405 p.
8. NEBESNYK, Ivan. The Art of the Sixtiers in the Context of Transcarpathian Graphic Art. The Latter Half of the 1960s through the 1970s. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts*, 2009, 9, 65–77 [in Ukrainian].
9. OSTROVSKIY, Grigoriy. Transcarpathian Artists. *The Art*. Moscow, 1966, 5, 23–25 [in Russian].
10. OSTROVSKIY, Hryhoriy. *Fine Art of Transcarpathia*. Kyiv: Mystetstvo, 1975, 200 pp. [in Ukrainian].
11. *Retrospection of Painting. The Jubilee Exhibition on the Occasion of the 55th Anniversary of Ferents Seman. A Booklet*. Uzhhorod, 1992, 4 pp. [in Ukrainian].
12. SEMAN, Ferents. *Painting as an Autobiography: A Photo Album*. Prefaced by Olha PETROVA. Kyiv: Stal, 2005, 144 pp. [in Ukrainian].
13. SIROKHMEN, Mikhail. Kremnitskaya Yelizaveta Ludvigovna. 1926–1978. In: Olga BALASHOVA, Lizaveta GERMAN (compilers). *The Art of the Ukrainian Sixtiers*. Kyiv: Osnovy, 2015, pp. 170–172 [in Russian].
14. SYROKHMEN, Mykhaylo. *Pavlo Bedzir. Graphic Works and Paintings. An Album*. Uzhhorod: Oleksandr Harkusha Publishing House, 2018, 148 pp. [in Ukrainian].
15. SYROKHMEN, Mykhaylo. Pavlo Yuriyovych Bedzir: On the Occasion of the 80th Anniversary of Birthday of the Graphic Artist. In: T. VASYLYEVA, H. BOBONYCH, I. HORVAT (compilers). *The Calendar of Local-History Memorable Dates for 2006: An Advisable Bibliographical Index*. Uzhhorod, 2005, p. 80 [in Ukrainian].
16. FEDORUK, Oleksandr. Artists of the Transcarpathian Painting School. From Classic Heritage to Modern Innovations. In: Ihor BEZHIN, ed.-in-chief, *Art Horizons'99. An Almanac: Theoretical Works and Socio-Political Essays*. Kyiv, 2000, vol. 2, pp. 48–63 [in Ukrainian].
17. *Holograms of Forest. A Conversation with Pavlo Kovach*. October 18, 2018 [online]. Available from: <https://kyivdaily.com.ua/khollogrami-lisu/>.
18. SHUMILOVICH, Bogdan. Seman Ferents Yanoshevich. 1937–2004. In: Olga BALASHOVA, Lizaveta GERMAN (compilers). *The Art of the Ukrainian Sixtiers*. Kyiv: Osnovy, 2015, pp. 224–227 [in Russian].

## SUMMARY

The article analyzes the work of outstanding artists of the Uzhhorod generation of the sixties Pavlo Bedzir (1926–2002), Yelyzaveta Kremnytska (1925–1978), Ferents Seman (1937–2004), who, opposing the socialist realism, introduced new features in the tradition of Transcarpathian art, expanding its thematic and formal-plastic range, asserting in it an active author's subjectivity, personal vision and interpretation of European modernism.

Their art unfolded in the realm of painting and graphic arts, where it was with the name of Pavlo Bedzir that the newest graphic arts in Transcarpathia were connected. His works, created in various graphic techniques, reflected different stylistic tendencies of the first half of the twentieth century – appeals to Cubism, expressionism, surrealism, op-art, which were interpreted by the artist through the traditional theme of the Ukrainian art and Transcarpathian school of the region.

Marked by the distinctive individuality of Yelyzaveta Kremnytska's work (painter and graphic artist), she continued the colorful traditions of the Transcarpathian school, filling them with her own reading of the post-Fauvist, expressionist and folk traditions that outlined the identity of her imaginative world.

Ferents Seman's painting, where he mostly turned to portraits, story compositions and still lifes, was filled with dramatic outlook, which transformed traditional motifs into intense, meaningful imagery. Each of these artists discussed the way not only with the expanses of Soviet art, but also with the Transcarpathian school itself, adding new themes and images to it, widening the range of its artistic language. A purely modernist stance on the individuality of self-manifestation, independence of vision and perception singled them out in the artistic environment, despite the absence of social-critical motifs determining the opposition of their creative position.

**Keywords:** Transcarpathian school of painting, modernism, individuality of the artist.