

УДК 75.03+7.07-05

UDC

DOI: 10.17223/18572685/55/20

ХРАМОВАЯ ГОРА В ВЕНЕЦИАНСКОМ ПЕЙЗАЖЕ А.М. КАШШАЯ

С.Д. Абрамович

Каменец-Подольский национальный университет им. И. Огиенко
Украина, 32301, г. Каменец-Подольский, ул. Огиенко, 61
E-mail: tammuz@bigmir.net

Авторское резюме

Творчество известного художника Закарпатья А.М. Кашшая освещалось в художественной критике советской поры широко, но истоки вдохновения мастера были показаны поверхностно. В частности, не бралась в расчет скрытая конфликтность академической традиции и непосредственного взгляда русина-горца, который воспринимает пространство не так, как житель равнины. При этом знаменитая красочность народного искусства, к которой прибегает мастер, – вовсе не миметическое подражание природе, а стремление расподобить мир человека с достаточно «тусклым» по гамме своей реальным пейзажем. В картине Кошшая «Венеция. Канал Гранде» (собор Санта Мария дела Салуте) присутствует нарушение канонов венецианского пейзажа (Каналлетто, Гварди и др.). Тут нет привычных громад моря и неба, между которыми возникает натуралистически выписанный ряд архитектурных шедевров. Центр зрения – громада храма, верхний край которого срезан рамой; мы смотрим на нее снизу, с противоположного берега канала. Перпендикулярно взгляду зрителя двигаются к воротам собора лодки, преодолевая сопротивление воды; им тесно, что психологически чревато взрывом, опасностью. При этом храм выступает в качестве идейно-эмоционального центра, достигаемого через преодоление сопротивления водной стихии, которая здесь подчеркнута материализована. Вода и небо, разделенные присутствием человека, зеркально зыблются белесоватой синью, причем живописец использует кобальт, как бы разрезающий контуры вещей. Динамизированная в постимпрессионистском духе композиция, контраст туманной голубизны и яркого удара солнца по зданию справа создают экспрессивный образ скрытой борьбы. В равнинно-маринистическом просторе Венеции гостю-горцу не хватает возвышенности. И, согласно М. Элиаде, Священная Гора – центр мира, место

встречи Неба и Земли. Такой централизующей Горой предстал прославленный собор перед горцем-русином, верным собственному складу мировосприятия.

Ключевые слова: Венеция, пейзаж, академизм, конфликтность, национальный образ мира.

TEMPLE MOUNT IN A. KASHSHAI'S VENETIAN LANDSCAPE

S.D. Abramovich

Kamianets-Podilsky National Ivan Ohienko University
61 Ohienko Street, Kamianets-Podilsky, 32301, Ukraine
E-mail: tammuz@bigmir.net

Abstract

Creativity of the famous Transcarpathian artist A. Kashshai was widely covered in the Soviet art criticism; however the sources of his inspiration have never become the subject of profound research. In particular, nothing has been said about the latent conflict between the academic tradition and the direct view of the Rusin-highlander, who perceives the space differently from a flatlander. The famous colorfulness of folk art in his works is not a mimetic imitation of nature, but the aspiration of a highlander to dissimilate the world of man and rather "dull" real landscape. Kashshai's picture "Venice. Canal Grande" (Cathedral of Santa Maria della Salute) violates the canon of the Venetian landscape (Canalotto, Guardi, etc.). It shows no customary bulks of the sea and sky, with a naturalistically drawn architectural ensemble between them. The focus is on the bulk of the Temple, the upper edge of which is cut off by the frame. We look at it from below, from the opposite bank of the canal. Perpendicular to the viewer there are boats overcoming water resistance and moving to the gates of the cathedral. The space looks cramped, which causes a sense of explosion, danger. The Temple acts as an ideological and emotional centre, achieved by overcoming the resistance of emphatically material water. The water and the sky separated by man, mirror each other's whitish blue for which the artist uses cobalt, which makes contours somewhat blurred. The post-impressionist dynamic composition is built on the contrast of misty blueness and the bright sun strike on the right building to create an expressive image of inner struggle. The visitor from the highlands sees the plain-marinitic vast of Venice as lacking hills. According to M. Eliade, the Holy Mount is the centre of the world, the place where

Heaven meets Earth. The glorified Cathedral stands for such a centralizing Mount for the Rusin-highlander, with his peculiar world perception.

Keywords: Venice, landscape, academic tradition, conflict, national image of the world.

Художник А.М. Кашшай (1921–1992), на первый взгляд, представляется лишенным загадок. Полотна ужгородского живописца украшают знаменитые галереи, включая Третьяковскую. Он – ярчайший представитель закарпатской (подкарпаторусинской) школы живописи, щедро обласканный советской властью (народный художник Украины с 1964 г.) и отмеченный художественной критикой.

Тем не менее творчество его освещалось достаточно бегло и, едва ли не за единственным исключением, не слишком глубоко: «Значительный массив данных, связанных с поэтапным развитием А. Кашшай как живописца, находится в искусствоведческой литературе, которая была издана в 1950–1980-х гг. В основном в источниках указанного периода художник упоминается как автор, но также встречается упоминание его имени в контексте изучения закарпатского художественного феномена. В частности, творчеству художника посвящена монография искусствоведа Г. Островского "А.М. Кашшай"¹ <...> в которой основательно анализируется творчество мастера 1950–1960-х гг. Также произведения художника исследуются автором в нескольких монографиях, посвященных развитию изобразительного искусства Закарпаття <...>. Изданные в разные годы, они охватывают хронологические рамки от начала 1950-х – до середины 1970-х гг.» (Кашшай 2017а: 74). Более того, исследователем в другой его статье, где описывается состояние научной разработки темы к 2017 г., уже сделан довольно-таки емкий обзор написанного критиками Советской Украины о Кашшае (24 позиции). При этом берется в расчет не только рассмотрение художественного мира мастера, но и его влияние на формирование закарпатской школы, культурный контекст его творчества, культурно-общественная работа художника и пр. (Кашшай 2017b). Нужно думать, вскоре появится и его диссертация, посвященная роли этого мастера в истории закарпатской школы².

Тем не менее нет особой нужды останавливаться на этих критических оценках. Во-первых, все они в той или иной степени уже принадлежат времени – эпохе тоталитаризма, последовательно распинаявшей всякого художника на кресте «эстетики социалистического реализма». Как справедливо пишет другой современный закарпатский искусствовед, «анализ развития живописи в Закарпатье во второй половине XX в. достаточно односторонний, а иногда и тенденциозен. Чрез-

мерно акцентируя благотворное влияние советских художественных новаций, упомянутые источники замалчивали действительные истоки в развитии художественного языка изображения пейзажа и других жанров» (Сіксай 2011: 147).

Тем не менее одна проблема пока что явно остается в тени. Ведь в наследии А.М. Кашшай, как и в творчестве любого крупного мастера, присутствует определенная скрытая конфликтность, которой официальная критика советских лет предпочитала не замечать.

Сразу же скажем, что речь пойдет не о «политике». Кашшай был в глазах властей человеком благонадежным, членом закарпатского отделения союза художников, многократно бывал за границей, чего не-«функционерам» практически не удавалось.

Конфликтность, о которой здесь пойдет речь, изначально запрограммирована на ином, психологическом уровне. Ведь Кашшай сумел не только сказать собственное «живописное слово» о мире и человеке, но и выразить в полотнах мироощущение своей малой родины. Русин по национальности, сын простого лесника, он формировался в условиях мощных перекрестных воздействий австрийской и венгерской живописи, доктрины социалистического реализма и, наконец, чьего-то личного влияния (среди его учителей такие значительные фигуры, как И. Бокшай и А. Эрдели). От чего-то следовало отказываться, с чем-то полемизировать, чему-то противостоять. Творческая индивидуальность, как известно, складывается вовсе не в согласии с господствующими установками, а вопреки им; пусть это противостояние зачастую вовсе не декларируется и составляет часть имплицитной загадки созданного талантливым мастером полотна-текста.

При этом стоит, наверное, отрешиться от привычных искусствоведческих схем, ориентирующих на вялый кивок в адрес жизнеутверждающей фольклорной традиции, чтобы тут же перейти к анализу, скажем, мастерства построения перспективы или к похвалам композиционного решения художника. При таком подходе, устоявшемся со времен Канта, мастер остается фатально замкнутым в рамках своего ремесла. Неоромантический иррационализм все же предпочтительнее. Апелляция к архетипам коллективного бессознательного или к глубинам субъективного мифотворчества даст гораздо больше для осознания национальной ментальности творца, его личного диалога с природой и господствующей в его время живописной традицией, чем анализ «чистой формы».

Осознать это помогает и подзабытая теория И. Тэна, акцентирующая роль природной среды в формировании личности. Сегодняшний психолог верно замечает: «Так, степной житель привык окидывать пространство одним взором, и совсем по-другому ведет себя житель

гор – его ориентация в пространстве иная» (Столяренко 2010: 38). Еще более точно настраивается оптика исследования, если взять в расчет конкретные условия существования именно карпатского горца: «...значительная разобщенность в процессе труда (пастухи со своими стадами отходят друг от друга на большие расстояния), отдаленность изб одна от другой, отсутствие коллективных форм земледелия повлияли на активизацию *невербальных форм общения* <...> приоритет *индивидуального* начала в художественном творчестве...» (Мацієвський 2012: 449)³. При этом характерна исключительная яркость костюма жителя местности с разреженной плотностью населения, и это объясняется стремлением, чтобы тебя уже издали сразу заметили⁴. Житель Карпат – не исключение, он вовсе не стремится «гармонически» слиться с природной средой, а скорее уж не желает иметь с ней в своем повседневном человеческом самоопределении ничего общего, вопреки устоявшимся стереотипам «кабинетно-русоистского» мышления. Уже символика архаичного жилища предполагает прикосновение к неким космическим силовым линиям, а не к данному участку земли. Соприкосновение с «природным» – это сфера земледелия, пастушества, волхвований и т. д.; это «исступление» из человеческой обыденности, карнавальная смена обыденного естества, «*переберія*». И тут карпатский горец неотличим от представителя любой архаической цивилизации, стремящейся, в первую очередь, жестко расподобить мир природы и мир человека⁵.

Поэтому красочность народного искусства, воспринимаемая горожанином, привыкшим к сдержанности цветов в костюме и в интерьере (пресловутый наш «хороший вкус»), как некая «природность», вовсе не есть наследование природы, пусть даже в моменты ее цветения, акмі.

Яркий, обычно не встречающийся в живой природе цвет – один из самых эффективных способов акцентации «человеческого», примета установки искусства (в частности, костюма) вовсе не на мимезис, а, напротив, расподобление с монотонным окружением. И не только в одежде. Недаром в наших селах – и чем ближе к Карпатам, тем явственнее – весьма любят красить дома в ярчайшие цвета – от белого до густо-синего и даже подчас угольно-черного. Не говорю уже о пестрых живописных вставках, культивирующих мотивы флоры и фауны. Но вот зеленой хаты в тон пейзажу вы тут не найдете – мне за всю мою не такую уж и короткую жизнь попалась одна-единственная.

Вызывающая колоритность эта издавна бросалась в глаза этнографам: «Гуцулы в синих или красных широких штанах, тесно зашнурованных на икрах обувными ремешками, белая рубашка, немного выпущенная наружу, на рукавах вышитая красной и белой нитками,

на груди большой латунный крест, с плеч небрежно свисает короткий сердак (верхний кабат с рукавами), белая или красная небольшая шляпа с низкой тульей и довольно широкими полями, спереди украшенная павлиньим пером»⁶. Феерия чистых цветов – белого, красного, синего – активно вырывается из доминирующего буро-зеленого фона обычного карпатского пейзажа, лишний раз иллюстрируя известный тезис о внеположности культуры натуре.

Тем самым мифологема «родной земли» значительно усложняется в ее образно-художественном воплощении, потому что современные пейзажисты в целом, как и представители закарпатской школы живописи, вовсе не склонны в своих пейзажах к тусклой натуралистической палитре в духе ландшафтов Милле или вангоговских «Едоков картофеля».

И если в академической живописи доминирует установка на гармонизацию линий, «сдерживание цвета» и гладкий мазок, то в наследии мастеров закарпатской школы наблюдаются преизбыточность, «загроможденность» пространства, буйство чистых цветов и пастозное письмо. Проблему эту применимо к закарпатской художественной школе еще предстоит решать с надлежащей глубиной. Увы, при мировой славе этой школы и непрекращающемся внимании к ней художественной критики в данной области нет достаточно глубоких исследований.

При этом весьма характерно и то, что часто и многие отечественные ценители знаменитой закарпатской художественной школы, и сами ее представители, чье творчество и взгляды сложились еще в советскую эпоху, в один голос утверждают о некой первичности карпатского пейзажа и как бы вторичности отражения его в даже собственном творчестве. «Ленинская теория отражения», намертво ввевшаяся в сознание интеллигенции старшего поколения, автоматически превращала каждого творца в Антея, который обретает силы лишь после соприкосновения с Матерью-Землей.

Приведем подборку мнений знаменитых деятелей культуры о закарпатской художественной школе; эти мнения собраны воедино на интернет-сайте журнала «Живописцы Закарпатья» (Закарпатская школа 2006).

«Каждый раз с большим удовольствием еду на Закарпатье в предчувствии встречи с прекрасным живописным краем. Краем роскошных гор, прозрачных и стремительных рек, зеленых полонин. И, безусловно, с такими неповторимыми городами, как Ужгород, Мукачево, Берегово, и многонациональной общественностью, разноразличной и разноразличной. Все это оказывает неповторимое впечатление и вдохновляет на творчество, будит свежие мысли в кругу друзей-

художников», – говорит президент Академии искусств Украины А. Чебыкин. Ему вторит ректор Львовской академии искусств А. Бокотей: «Я счастлив тем, что родился на Закарпатье, в селе Брид Иршавского района. Потому что самые важные чувства, которые впитала моя душа во время общения с этим прекрасным краем и его прекрасными людьми, остались в сердце навсегда. Невозможно передать впечатление от глубокой народной мудрости, которая дышит, смеется, плачет в произведениях искусства, созданных Мастерами своего дела; она еще долго будет изучаться и анализироваться и современниками, и последующими поколениями... Закарпатье – уникальный регион. Хороший климат, богатство земли, красота пейзажей – рощи, сады и простор карпатских полонин – здесь все вдохновляет Творить». Об этом же размышляет и доктор искусствоведения академик А. Федорук, главный редактор журнала «Изобразительное искусство»: «Фундаментальные основы изобразительного искусства заложили художники, которые пытались создать искусство, которое отражало бы своеобразные черты родного края, жизни, традиции и быт этноса, характерные особенности пейзажа». А известный словацкий ученый Н. Мушинка, с энтузиазмом отметивший мировой резонанс закарпатской школы живописи и блеск дарования ее создателей, не менее активно предостерегает молодое поколение здешних мастеров от утраты собственной почвы: «За последние 10–15 лет немало закарпатских художников пытается оторваться от родных традиций и слепо подражают так называемому "модерному" искусству Запада, часто сомнительной художественной ценности».

Все же не одна лишь родная почва всецело определяет художническое видение современного закарпатского живописца. Иные отмечают в первую очередь творческую активность мастеров этой школы, их стремление к преобразению видимой реальности. Известному закарпатскому писателю П. Скунцу принадлежит следующее лапидарное определение: «Искусство Закарпатья – в руках талантливых и вдумчивых мастеров. И пусть у каждого из них собственная концепция художественного мышления, творческое лицо, техника, "почерк", – все это идет только на пользу сохранения и обновления изобразительного искусства Закарпатья». Встречаются оценки еще более усложненные, в которых акцентируется особый *genius loci* этой земли, ее преобразующий человека «магизм»: «Есть места на земле, где с особой силой чувствуешь ее иррациональное притяжение. И высказывание "Я помню" грозит превратиться в чрезмерность контекста. Сюда никогда не вернешься таким, как был, когда уходил отсюда, всегда принося с собой шлейф разочарований. Здесь память равна забытию, архаика просвечивается сквозь признаки цивили-

зации, превращаясь в по-особому оформленное художественное пространство... В этих местах магия и искусство, как в старину, когда они были единым целым, дарят великую иллюзию прикосновения к Вечному», – отмечает уроженец Закарпатья киевский художник Т. Сильваши. Наконец, вопреки опасениям Н. Мушинки, самые видные представители закарпатской школы вовсе не обязательно были столь уж прочно связаны исключительно с собственной почвой, и на их творчестве это сказалось скорее положительно. Так, учитель Кашшай Эрдели, выросший в лоне карпатского пейзажа, оказался восприимчив не только к непосредственным импульсам природы. Живя в Париже, он приобщился к самым сложным поискам западноевропейской традиции; был знаком с импрессионизмом и фовизмом; в его манере опосредственно присутствуют многие влияния, с которыми ведется сложный диалог⁷.

А Кашшай, уроженец с. Добрынич и сын лесника, яркий и своеобразный мастер, не мог воспринимать ту живописную традицию, которую унаследовал от своих учителей, абсолютно раболопно. Не имел он и возможности приобрести европейский лоск – чего стоит уже то обстоятельство, что в годы войны Кашшай был вынужден прервать образование в ужгородской гимназии и трудиться то в лесничестве, то в планово-финансовом учреждении. По сути, он оставался талантливым самоучкой, чье мироощущение подчас не так уж и доверчиво воспринимало влияние учителей.

Нельзя также сбрасывать со счетов и влияние богатых традиций народного искусства русинов. Ведь «синтез принципов народного искусства и основ академического мастерства всегда был одним из фундаментальных приоритетов закарпатской художественной традиции, который существенно влиял на формирование специфической, свойственной региону художественной эстетики (? – С.А.), также присущей и А. Кашшаю» (Кашшай 2017b: 68).

В общем, представляется чрезвычайно интересным рассмотреть художественный мир знаменитого мастера в поле пересечения споров о родной почве, влиянии и собственной, неповторимой аутентичности, без которой точно уж нет художника.

Возьмем в качестве примера картину Кошшай «Венеция. Канал Гранде» (в качестве центрального объекта здесь предстает знаменитый собор Санта Мария делла Салуте). И отправной точкой пусть нам здесь послужит историко-культурный контекст данного сюжета.

Венецианский пейзаж обыкновенно воспринимается европейскими художниками в ракурсе, заданном Каналлетто или Гварди. Тут обычно присутствует громадное пространство моря и такая же громада высокого неба, между которыми возникает череда архи-

тектурных шедевров, выписанных, как правило, дробно и детально. Это составляет отчетливый контраст с широко и мягко написанными образами стихий и заставляет зрителя сосредоточиться на человеке, на его дерзновенной и прекрасной роли в мироустроении. Последующие пейзажисты часто опираются еще и на традицию классициста К. Лоррена, культивировавшего «гладкую» живопись и рационально продуманный сюжет.

Вот изображение Санта Мария дела Салуте на полотнах двух мастеров первой половины XIX в., в которых принципы классической композиции пейзажа и тогдашнее переживание цвета и светотени проявились в полную силу.

Так, у J.W. Jankowski собор предстает как некое ожидающее человека ласковое пристанище в свободном золотистом пространстве утра, в дымке слегка туманящихся неба и воды, и эффект этот достигается почти что полным растворением голубого цвета в щедро примешиваемых художником к скупой взятой лазури охры и сиены (рис. 1).

E. Pritchett помещает тот же собор в глубь центра картины, оттеняя его белизну как бурым по тону строением первого плана, так и беспредельным простором голубого неба. Последнее написано тоже со щедрым разбавлением лазурной первоосновы, хотя на этот раз за счет сильного добавления белил (рис. 2).

Академическое искусство наших дней целиком удерживает этот «канон», хотя после импрессионистов в него вносится уже как бы и неременная «мерцающая» манера письма, обеспечиваемая вниманием к сложности «чистого цвета» и корпускулярностью раскованного мазка (рис. 3).

Так, современный талантливый и весьма популярный российский мастер М. Сатаров видит Венецию «глазами горо-



Рис. 1.

J. W. Jankowski. Санта Мария дела Салуте.



Рис. 2. Е. Pritchett. Санта Мария делла Салуте.



Рис. 3. М. Сатаров. Венецианский пейзаж.

жанина», более того – глазами человека, изначально привыкшего к видению природы как бы сквозь камер-обскуру академической традиции. Пейзаж у Сатарова точно выстроен по законам классической перспективы: тут перед нами настоящее, ничем не нарушаемое эвклидово пространство, воспринятое с единственной точки обзора; белый купол собора составляет естественный композиционный центр; позиция наблюдателя намертво фиксирована; это воистину прекрасное мгновение, остановившееся на полотне по воле художника.

Не то в пейзаже Кошшай. Здесь фактически нет прославленного венецианского небесного и лагунного простора; центр зрения составляет белая и достаточно «рыхлая» громада прославленного храма, верхний край которого почти что срезан рамой⁸; мы смотрим на строение снизу, с противоположного берега канала, что подчеркивается слева направленностью *ферро* – металлических носов гондол (рис. 4).

Перпендикулярно каналу, прямо к воротам собора, движется, преодолевая сопротивление воды, благодаря подчеркнутым усилиям

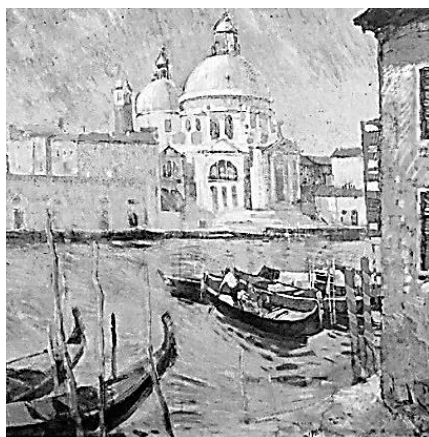


Рис. 4. А. Кашшай. Венеция. Канал Гранде.

гребцов, несколько лодок, которые окончательно определяют направление взгляда зрителя. Им тесно, они кучно и неуклюже начинают свое движение в ограниченном пространстве канала, и это психологически чревато столкновением, взрывом. При этом изображение водно-воздушной стихии также основательно «сжато».

По сути, центральное внимание автора и зрителя сосредоточено на коллизии «человек – храм». Иными словами, храм выступает в композиции картины в качестве идейно-эмоционального центра, достигаемого с усилием через преодоление сопротивления водной стихии, которая здесь подчеркнута «материализирована» и,

хочется сказать, как бы обладает некоторой трудноодолимой вязкостью.

И настроение художника вовсе не благостно. Напряженная, исполненная какой-то постимпрессионистской динамики композиция, равно как и зрительный ряд, построенный на драматическом контрасте доминирующей туманной голубизны и ярком ударе солнца по зданию справа, создают достаточно экспрессивный образ напряжения и борьбы.

Вода и небо, разделенные и стиснутые рукотворной архитектурой, как и вообще активным присутствием человека, зеркально зыблются белесоватой синью, причем живописец широко использует кобальт, один из самых «волшебных» цветов современной палитры. Не звучный ультрамарин, не глубокую берлинскую лазурь, популярные в классической традиции для изображения водно-воздушной стихии, а именно «глуховатый» по тональности кобальт. Стоит вспомнить, что Врубель именовал кобальт и охру «божественными красками» за их способность сглаживать жесткие контуры и придавать любой линии оттенок леонардовского sfumato, иными словами – лишать вещи классицистической жесткости и облекать во флер личного настроения.

Возникает летучий соблазн элементарно истолковать эту напряженность как иносказание неформального запрета для лояльного советского человека на посещение церквей, но, похоже, дело гораздо сложнее. Церковь здесь – образ-символ экзистенциальных и сакральных смыслов.

Дело в том, что в равнинно-маринистическом просторе Венеции гостю-горцу не хватает возвышенности. Приблизительно так же, как пришедшим с Кавказа в Месопотамию шумерам не вмоготу было поклоняться богам иначе, как на возвышенности; так возникли искусственные сакральные горы – зиккураты. Да и вообще, «Священная Гора – место, где встречаются Небо и Земля, – находится в центре Мира» (Элиаде 1998: 3).

Именно такой централизующей Священной Горой, доступ к которой и затруднен, и необходим, предстал прославленный венецианский собор прикарпатскому горцу-русину, остающемуся среди красот Венеции, многократно воспринятых его предшественниками сквозь призму чужих интерпретаций, верным собственному национальному складу мировосприятия. И почти экспрессионистская манера письма, избранная мастером, позволила выразить этот взгляд с максимальной полнотой.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Монография Г. Островского (Островский 1962) при всех ее достоинствах все же основательно устарела.

2. Это станет существенным дополнением к диссертации И.И. Небесника, в которой были рассмотрены разные аспекты деятельности А. Кашшая-педагога (Небесник 2000).

3. По этому же принципу сегодня дорожные рабочие надевают яркие желтые или оранжевые куртки, в последнее время еще и с широкой люминисцентной полосой, – во избежание наезда. В малолюдных горах это, наоборот, сигнал присутствия, возможности встречи с отдаленным путником.

4. Конечно, исключая ситуации, когда, наоборот, нужно притаиться или спрятаться от врага и пр.

5. Строго говоря, раннее человеческое общество еще целиком находится в состоянии непрерывной борьбы с непонятной и враждебной природой, плодом чего является, например, некогда цветущая Сахара, опустошенная древними пастухами. Здесь в чести как раз «искусственное» – от круглых хижин африканских кузнецов-колдунов до интимной жизни шаманов североамериканских индейцев, которые вынужденно меняют пол под насильственным давлением общины.

6. Собственно, подлинный украинский оригинал произведения цитируемого здесь известного москвофила Я.Ф. Головацкого «Подорож по Галицькій та Угорській Русі» (1834) утрачен, и впервые напечатано было это «Путешествие...» по-чешски. Но разыскание печатного перевода данного текста на русский язык, который был опубликован в варшавском славистическом журнале XIX в. «Денница – Jutrzenka» (№ 6. С. 73–82; № 9. С. 114–118), сопряжено с непреодолимыми затруднениями. Поэтому мы опираемся здесь на современный украинский перевод «Путешествия» Головацкого с чешского: «Гуцули в синіх або червоних широких штанах, тісно зішнурованих на литках ремінцями від взуття, біла сорочка, трохи випущена наверх, на рукавах вишита червоною і білою заплочкою, на грудях великий мосяжний хрест, з плечей недбало звисає короткий сердак (верхній кабат з рукавами), білий або червоний капелюшок з низьким дном і доволі широкою крисою, спереду замащений павиним пером» (см.: Подорожі 1993).

8. При этом Эрдели в первую очередь привлекали современные мастера определенного склада, стремившиеся не «изучать», но активно интерпретировать натуру, переносящие центр зрения на внутреннее Я художника.

ЛИТЕРАТУРА

Закарпатська школа 2006 – Закарпатська школа живописи // Живописцы Закарпатья. URL: http://art-raschdorf.com/ru/article/03_article.html (дата обращения: 24.11.2018).

Кашшай 2017а – *Кашшай О.С.* Джерельна база дослідження творчості художника Антона Кашшай та стан наукової розробки теми // Теорія і практика сучасної науки: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (м. Дніпро, 24–25 лютого 2017 року): у 2 ч. Херсон: Гельветика, 2017. Ч. 2. С. 75–77.

Кашшай 2017б – *Кашшай О.С.* Історіографія дослідження творчості художника Антона Кашшай та стан наукової розробки теми // Молодий вчений. № 4 (44). Квітень. 2017. С. 67–70.

Мацієвський 2012 – *Мацієвський І.* Музичні інструменти гуцулів. Вінниця: Нова книга, 2012. 463 с.

Небесник 2000 – *Небесник І. І.* Розвиток художньої освіти у Закарпатті у ХХ столітті: дис. ... канд. пед. наук. Дрогобич, 2000. 180 с.

Островский 1962 – *Островский Г.С.* Антон Михайлович Кашшай. М.: Сов. художник, 1962. 80 с.

Подорожі 1993 – Подорожі в українські Карпати: збірник / Упоряд. М. Вальо. Львів: Каменярь, 1993. 279 с.

Сіксай 2011 – Сіксай І.О. Пейзаж у творчості художників Закарпаття другої половини ХХ ст.: огляд літературних джерел // Дизайн-освіта в Україні: сучасний стан, перспективи розвитку та євроінтеграція. 2011. № 5. С. 146–148.

Столяренко 2010 – *Столяренко Л.Д.* Психологія. СПб.: Питер, 2010. 592 с.

Элиаде 1998 – *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. СПб.: Алетейя, 1998. 258 с.

REFERENCES

Chebykin, A. et al. (2006) *Zakarpatskaya shkola zhivopisi* [Transcarpathian School of Painting]. [Online] Available from: http://art-raschdorf.com/ru/article/03_article.html (Accessed: 24th November 2018).

Kashshai, A.S. (2017a) [The source base for the study of the artist Anton Kashshai's works and the theme development]. *Teoriya i praktika suchasnoï nauki* [Theory and practice of Modern Science]. Proc. of the International Conference. Dnipro. February 24–25, 2017. Kherson: Gel'vetika. pp. 75–77 (In Ukrainian).

Kashshai, A.S. (2017b) *Istoriografiya doslidzhennya tvorchosti khudozhnika Antona Kashshaya ta stan naukovoï rozrobki temi* [Historiography of the study of the artist Anton Kashshai's work and theme development]. *Molodyy vchenyy*. 4 (44). pp. 67–70.

Matsievskiy, I. (2012) *Muzichni instrumenti gutsuliv* [Huzul Musical Instruments]. Vinnitsya: Nova kniga.

Nebesnik, I.I. (2001) *Rozvitok khudozhn'oi osviti u Zakarpatti u XX stolitti* [The development of artistic education in Transcarpathia in the twentieth century]. Pedagogy Cand. Diss. Drohobych.

Ostrovskiy, G.S. (1962) *Anton Mikhaylovich Kashshay* [Anton Kashshai]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik.

Valio, M. (ed.) (1993) *Podorozhi v ukrains'ki Karpati* [Travel to Ukrainian Carpathians]. Lviv: Kamenyar.

Siksay, I.O. (2011) *Peyzazh u tvorchosti khudozhnykiv Zakarpattya druhoi polovyny XX st.: ohlyad literaturnykh dzherel* [Landscape in the works of Transcarpathian artists of the second half of the 20th century: a review of literary sources]. *Dyzayn-osvita v Ukrayini: suchasnyy stan, perspektyvy rozvytku ta evrointehratsiya*. 5. pp. 146–148.

Stolyarenko, L.D. (2010) *Psikhologiya* [Psychology]. St. Petersburg: Piter.

Eliade, M. (1998) *Mifo vechnom vozvrashchenii* [Myth of the Eternal Return]. Translated from French. St. Petersburg: Aleteyya.

Абрамович Семен Дмитриевич – заведующий кафедрой славянской филологии и общего языкознания Каменец-Подольского национального университета им. И. Огенко, академик АН ВО Украины, доктор филологических наук, профессор (Украина).

Semen D. Abramovich – Kamianets-Podilskyi National Ivan Ohienko University (Ukraine).

E-mail: tammuz@bigmir.net