

УДК: 75.041.5(477.87)«17-18»:27-726.2

Приймич М. В.

Закарпатська академія мистецтв

ПОРТРЕТ КІНЦЯ XVIII — XIX СТОРИЧЧЯ В КОНТЕКСТІ ЦЕРКОВНОГО МИСТЕЦТВА ЗАКАРПАТТЯ

Приймич М. В. Портрет кінця XVIII — XIX сторіччя в контексті церковного мистецтва Закарпаття. Метою дослідження стало вивчення історії розвитку портретного живопису на Закарпатті, чому майже не приділялося уваги в мистецтвознавстві не тільки краю, а й України загалом. Ця тема важлива, бо сприяє розкриттю особливості історичного розвитку культури краю, що відобразилося у переважанні портретів духовних осіб. Для хронологічного і типологічного упорядкування творів було застосовано порівняльний аналіз, а також історико-хронологічний принцип. Новизна дослідження полягає у введенні до наукового обігу низки портретів єпископів Мукачівської єпархії. Уперше, на підставі візуального обстеження та порівняльного аналізу, зроблено спробу датування та систематизації портретів на тлі історичних подій. Дослідження дозволило зробити висновок про особливості розвитку цього жанру на Закарпатті, що можемо пов'язувати з домінуючою роллю церкви у житті, а відтак у самосвідомості українського населення краю. Таким чином, виступаючи головним замовником живопису, церква зробила значний поштовх у розвитку портретного живопису Закарпаття.

Ключові слова: живопис, портрет, церква, єпископ, Мукачівська єпархія.

Приймич М. В. Портрет конца XVIII — XIX века в контексте церковного искусства Закарпатья. Целью исследования стало изучение истории развития портретной живописи в Закарпатье, чему почти не уделялось внимания в искусствоведении не только края, но и Украины в целом. Этот вопрос очень важен, так как раскрывает особенности исторического развития культуры края, что отразилось на преобладании портрета главным образом представителей церкви. Для хронологической и типологической систематизации приведенный в работе применены сравнительный анализ, а также историко-хронологический принцип. Новизна исследования заключается во введении в научный оборот целого ряда портретов епископов Мукачевской епархии. Также впервые на основании визуального обследования и сравнительного

анализа на фоне исторических событий сделана попытка датировки и систематизации портретов. Исследование позволило сделать вывод об особенностях развития этого жанра в Закарпатье, что можем связывать с доминирующей ролью церкви в жизни и, соответственно, в самосознании украинского населения края. Таким образом, выступая главным заказчиком живописи, церковь сделала значительный толчок в развитии портретной живописи Закарпатья.

Ключевые слова: живопись, портрет, церковь, епископ, Мукачевская епархия.

Pryimych M. Portrait of the end XVIII – XIX centuries in the context church's art of Transcarpathia. The aim of the paper is the study of the history of development of historical painting in Transcarpathia (Zakarpatska oblast of Ukraine). This question has attracted little attention if at all of the art historians in the region as well as in Ukraine. The study is important for it throws light on the peculiarities of the cultural development of the region and its evident feature is the prevailing of the portraits of clergymen. An attempt was made to define the time the portraits of the Mukachevo eparchy bishops had been painted, as well as to ascertain the reasons these portraits for the bishop residence were painted for at the background of the growing historical consciousness of clergy and population.

Some of the mentioned portraits were published in the album of Y. Bokshay Transcarpathian regional art museum. They were also referred to in one of the articles of M. Lelekach at the early 20th century. Some portraits, namely the portrait of bishop Mykhaylo-Manuil Olshavskiy are treated in the work of Hungarian researcher B. Pushkash. Last they were published in the Mukachevo eparchy church calendar, 2015.

They usually connect the genre of portrait with the creative activity of Yosyp Zmiy-Miklovshych, Ihnatiy Roshkovych, Yuliy Virag. Presently we know the facts about Zmiy-Miklovshych as an executant of front custom portraits. Working at St. Barbara's church he made portraits of the rector of the church Yosyp Fogorashiy, literature historian Dmytriy Gerega and professor of Vienna University Mikhail Visanik. About 1831 two portraits of the founder of the eparchy library in Presov Ivan Kovach were painted. On May 10, 1832 one of the portraits was ceremoniously presented to a large number of spectators. These pieces of art were the front portraits and they reflect the principles of classicism dominating at that time.

The lack of portrait genre in Transcarpathia prior to the 19th century can be explained by the absence of proper social base. These conclusion can be proved by the following information: even in the second half of the 18th century the aristocracy in whole Hungary made 4,4 % of the population and bourgeoisie – 1,5–2 %, and this percentage was by far less in the economically backward north-eastern part of Hungary. That is why aristocracy and bourgeoisie as the main customers played little role at the territory of present Zakarpattia with church remaining the main customer of painting (including the portrait genre). Chronologically bishop Vasyl Tarasovych is the first to be seen on the portrait from the bishop's residence. Dressed in splendid noble clothes, the bishop looks as a well-to-do master. Basing on the analysis we can assume that the portrait was painted in the late 18th century after a model of the 17th century. This can explain the composition

characteristic for the portraits of the 17th century. The portrait of bishop Yosyp de Kamelis is chronologically the next and here we see rather a richly dressed magnate than a bishop. The primate has a high sable fur-cap and magnificent fur-coat. The cross alone tells us that we see a hierarch.

Two portraits of bishop Mykhaylo-Manuil Olshavskiy belong to this group of works. The authorship of one of them is attributed to Mykhaylo Spalynskiy and dated with 1767, but we consider it comes from the end of the 18th century and is done as a copy from earlier pattern. The portrait of bishop in vestment must be the initial. It has no ornaments and features a quality realistic drawing. The face is modelled very skilfully by means of lifgtening. Under the dark mantle we see the eastern robes with broad sleeves and dress of latin pattern with red buttons under it. The second portrait is very similar to the previous one, but one can notice here many studied schemes many imperfect and not exact features. These early portraits can be connected with the problems of the canonization of the eparchy. This process favoured the historical investigations and the growth of national consciousness and the portraits are indicative of this. One of the reasons for these portraits to appear could be a splendid painting decorating the latin bishops residences, which probably suggested an idea to bishop A. Bachynskiy to create a similar historical entourage.

Among the most gorgeous examples of portrait painting in Transcarpathia, a portrait of bishop Andriy Bachynskiy painted in 1792 by F. Linder, is notable. Along with this portrait another one was painted which was kept in Mukachevo monastery on Chernecha hora (Monks hill). This portrait is interesting because bishop A. Bachynskiy is depicted here as a very young man. In this work a face of the portrayed is notable for its realistic modeling, the rest looks quite schematic. Here we also the attributes characteristic of front portraits – bishop's coat of arms, heavy tied coulisse and Bible on the table. Bishop's right hand rests on the book and his left hand supports the pectoral cross as it is at the portrait of bishop Mykhailo-Manuil Olshavskiy. Bishop wears a red gown with a richly ornamented waist-belt which resembles more the vestment of a cardinal. He also has a pontifical mantle on and four evangelists are depicted on the scrolls of the mantle. Ornaments seem to be laid on the clothes and do not follow folds. Analyzing this portrait we can conclude that a hand of at least two artists is felt. One of them painted the face (in the manner the icons were painted at that time), another one did the rest of work.

Nevertheless we have reason to state that it was the F. Linder's portrait which served as a pattern for the other artists. It shows the portrait of Oleksiy Povch (1816–1831) by unknown author. Observed on both portraits are the similar modeling of the background and a try to imitate the composition and position of the figure. The principle of modeling the face and beard of the bishop as well as the colour seem to be very much alike. However in the construction of the head and in proportions (comparatively to head the hand is too big) the hand of the less skilled painter is felt.

The following three portraits were painted in the second half of the 19th century and in the early 20th century and they betray the hand of Hungarian painter Janos Zahoraiy who lived in Transcarpathia for a long time. The portraits of the bishops Vasyly Popovych (1837–1864), Stefan Pankovych (1866–1874) and Ivan Pasteliy (1874–1891)

were painted in 1877. The date may prove that portraits were made in the time of the bishop Ivan Pasteliy. It was in 1877 that the reconstruction of the towers and the Corinthian portico of the Exaltation of the Holy Cross cathedral by the project of architect Laszlo Fabri was finished. The portraits could be ordered for the opening of the renewed residence.

The last group of portraits for the bishops gallery was painted by Yosyp Bokshay. Those were the portraits of the bishops Petro Gebey (1924–1931) and Oleksandr Stoyka (1932–1943) which feature energetic strokes and bright colours. Yosyp Bokshay works in his usual manner and though the portraits are solemn they display impressionistic emotions. Bokshay also painted two portraits of Beatific St. Martyr Theodor Romzha.

So we may state that portraits manifested the growing historical consciousness among the clergymen of Transcarpathia. The portraits were not painted in the time of governing of each bishop but they were a certain form of personalized history in social consciousness and also reflected the cultural and art changes in the painting of the region. It is due to the church that Transcarpathia has a gallery of portraits of the historic figures of the 17th–20th centuries. These portraits provoke interest as they reflect history in images. A well-known artist Yuliy Iyas created a composition with the portraits of all the bishops, Uzghorod cathedral and St. Peter's cathedral in Rome. Though the bishop of that time didn't find this work a very successful one, the artist was nominated the eparchy painter. So we may insist that portrait painting in Transcarpathia was closely connected with the processes of development of the historical consciousness of the local population and important role was played by the cultured representatives of the church.

Keywords: painting, portrait, church, bishop, Mukachevo eparchy.

Постановка проблеми. Незважаючи на помітну активізацію вивчення образотворчого мистецтва Закарпаття, важко сказати, що всі жанри живопису потрапили у коло зацікавлень науковців. Звикло закарпатський живопис пов'язують із пейзажем чи тематичною картиною, а жанр портрета фактично лишається поза увагою дослідників, перетворюючись на малопомітне явище. Можемо говорити, що на портрет зверталася увага тільки у контексті творчості окремих закарпатських митців, наприклад А. Ерделі, Й. Бокшая, Ф. Манайла, А. Коцки та ін. Звісно, що це можна пов'язувати з домінуючими процесами у мистецтві 1920-х років, коли увага до образу людини у живописі помітно знизилася, пояснення чому пробували дати різні мистецтвознавці, зокрема цікавими з цього погляду можуть бути погляди Ганса Зедельмаєра. З цієї причини у даній розвідці хочемо зупинитися на низці портретів, які колись знаходилися у трапезній єпископської резиденції в Ужгороді і стали своєрідним етапом парадного портрета на Закарпатті.

Аналіз останніх досліджень. Зазначені твори частково публікувалися в альбомі Закарпатського обласного художнього музею ім. Й. Бокшая, а також, з метою популяризації, до них звертався М. Лелекач в одній із статей на початку ХХ ст. Окремі портрети, а саме єпископа Михайла-Мануїла Ольшавського,

розглядає у своїй праці угорська дослідниця Б. Пуш-каш. Поряд із цим, серед небагатьох дослідників портретного жанру в живописі краю необхідно згадати А. Коприву, який системно працює над дослідженням явища образотворчого мистецтва кінця XIX — поч. XX ст. Таким чином, даною розвідкою намагаємося ввести у науковий обіг низку маловідомих творів та акцентувати на питанні необхідності дослідження цього жанру на Закарпатті.

Ціллю статті є систематизувати пам'ятки — портрети мукачівських єпископів, спираючись на манеру малярства та особливості історичного розвитку єпархії та краю загалом. Визначити час написання портретів, а також можливих авторів цього живопису. З'ясувати причини виконання парадних портретів для єпископської резиденції на тлі зростання історичної свідомості не тільки кліру, а й населення загалом.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розвиток портретного живопису можна пов'язати зі зростанням у суспільстві ваги особистості як суб'єкта історичного процесу. Найактивніший розвиток цього жанру логічно вписується у час, коли виразно проявляється зростання віри в особистість, у її здатність перетворювати світ, спираючись на можливості людського розуму. Таке сприйняття людини стало переважаючим у добу Просвітництва, коли письменники та філософи дійшли до переконання, що моральні, інтелектуальні та соціальні реформи можливі завдяки накопиченню знань і силі людського розуму. На цьому тлі зростає увага художників до портрета, який, починаючи з другої половини XVIII ст., стає важливим засобом матеріальної фіксації історичної свідомості. Водночас сам портрет ставав чинником творення історичної пам'яті через представлення образу портретованого у контексті історичного зв'язку поколінь.

Однак вважати портрет надбанням тільки часу Просвітництва неможливо, бо з історії нам відома значна частина давніших зразків. Можемо говорити тільки про зростання його значення у суспільстві, про що свідчать і збільшення кількості творів цього жанру та його демократизація. У європейському мистецтві портрет найактивніше розвивається з XVI—XVII ст., будучи пов'язаним із магнатерією, яка, сповнена власної гідності, прагнула залишитися у пам'яті своїх нащадків. Зважаючи на поширення ренесансного гуманізму у Центрально-Східній Європі разом із бароковою культурою, пояснювати появу та розвиток портрета тільки вірою у творчу потугу людини і її розум не маємо підстав. Із цієї причини важливо звернутися до розуміння людини у суспільстві XVII ст., зважаючи на нові погляди у церкві, де відбувалося поступове усунення протиставлення індивідуального та ідеального (універсального). Навпаки, розглядається ідея проявлення ідеального через окремого індивіда. Відповідно, це добре узгоджувалося з роллю духовенства у патріархальному середовищі — в якому церква мала велике значення — українського населення Закарпаття. Тому і появу портрета не випадково бачимо саме у церкві.

Звикло жанр портрета на Закарпатті пов'язують зі творчістю художників Йосипа Змія-Микловшика,

Ігнатія Рошковича, Юлія Вірага. На сьогодні відомі факти виконання замовного парадного портрета саме у творчості Йосипа Змія-Микловшика. Працюючи при церкві святої Варвари, художник виконав портрет настоятеля храму Йосипа Фогорашія, а також історика літератури Дмитрія Герєги, професора Віденського університету Міхала Вісаника [1, с. 29]. Близько 1831 р. було створено два портрети засновника єпархіяльної бібліотеки у Пряшеві Івана Ковача [4]. 10 травня 1832 р. один із портретів було урочисто представлено перед великою кількістю глядачів [1, с. 30]. Ці твори належали до парадних портретів, на яких помітно відбилися принципи домінуючого на той час класицизму. Портрети інших двох митців були переважно творами камерними, створеними для родини.

Відсутність портретного жанру на Закарпатті до XIX ст. можемо пояснити відсутністю належної соціальної бази, яка би стимулювала розвиток цього жанру. Робити подібні узагальнення нам дозволяє інформація, яка свідчить, що навіть у другій половині XVIII ст. у цілій Угорщині аристократія становила 4,4 % населення, буржуазія — 1,5–2 % [3, с. 53], а зважаючи на економічну відсталість, на територіях північно-східної частини Угорщини цей відсоток був ще меншим. Тому головний замовник портрета — аристократія та зростаюча буржуазія — не міг вплинути на цей процес, через що головним замовником живопису залишалася церква, включаючи також жанр портрета.

З кінця XVII ст., після перемог над турками, у краї складається досить стабільна ситуація, в якій провідну роль у розвитку руського населення взяла на себе церква. Саме з цим часом можемо пов'язувати перші відомі на Закарпатті портрети. Про зв'язок портретного живопису з церквою свідчать також постаті, які представлено на портретах, — це в основному єпископи. Тому можемо говорити, що парадний портрет на території сучасного Закарпаття чудово вписується в ідею прояву ідеального через індивідуальне, адже саме єпископ уособлював авторитет церкви. Портрет у світському мистецтві був органічно пов'язаний з ідеями історизму. Однак історична свідомість, започаткована Просвітництвом, не ліквідувала у церкві актуальність також «священної історії». Тому виконання зображень єпископів вписувалося не тільки у будову національної історії, а також в історію церкви. На Закарпатті церква грецького обряду залишалася єдиною інституцією, яка відстоювала і національні інтереси руського населення, а відтак єпископи сприймалися вельможними представниками народу. Про підкреслення високого суспільного становища єпископа дозволяють говорити магнатські одяги владик на ранніх портретах, а також пізніші парадні презентаційні портрети, які були пов'язані з аристократією.

Серед перших за хронологією постатей, які бачимо на збережених портретах з єпископської резиденції, є портрет владики Василя Тарасовича. Портрет, де предстоятель церкви виглядає заможним володарем, одягнутим у пишне шляхетне вбрання, виконано досить вправно. Про сан портретованого свідчать тільки



Іл. 1. Невідомий художник. Портрет єпископа Василя Тарасовича. Полотно, олія, 101 × 68 см



Іл. 2. Ліндер Ф. Портрет єпископа Андрія Бачинського. 1792. Полотно, олія, 176 × 115 см

атрибути на задньому плані — митра і скіпетр. Манера малярства досить архаїчна, яка не особливо відрізняється від портретів XVII ст. Техніка — темне тло, поступове висвітлення обличчя та одягу за допомогою накладання шарів фарби, а також особлива увага до підкреслення заможності, як і доповнення додатковим супроводжуючим підписом, — мала свідчити про значимість портретованого. Усе це дає змогу датувати портрет зазначеним часом, однак, попри наведені факти, є декілька моментів, які ставлять під сумнів таке припущення. Найперше, це напис латиною, де говориться про зображуваного як про єпископа мукачівського, котрий через «віру греко-католицьку» був забраний від вівтаря 1640 р. і пробув у заточенні три роки. Тож можемо сказати, що вираз «...fedem Gresso Catholicam...» очевидно не міг з'явитися у XVII ст., бо виник і почав вживатися у часі імператриці Марії-Терезії (1740–1780). Разом із тим, можемо зауважити на задньому плані зображення скіпетра, який дуже схожий на зразок, подарований імператрицею владиці А. Бачинському у 1773 р. З цієї причини вірогіднішим може бути датування портрета другою половиною XVIII ст. Можемо припустити, що низку портретів єпископів та інших визначних осіб церкви могли виконувати для презентаційних потреб у XVIII ст. До певної міри це можемо пов'язати з перенесенням

єпископської резиденції до Ужгорода. Можливо, старіші варіанти цих портретів були у Мукачівському монастирі, що не переставав відігравати важливу роль як релігійно-культурний центр. У свою чергу, перенесення єпархіального центру до Ужгорода, вірогідно, зумовило виконання копій старих портретів. Саме з цим пов'язуємо існування двох портретів владики А. Бачинського. Парадний, виконаний Ф. Ліндером, належав резиденції, а поясний — Мукачівському монастиреві. На сьогодні у приміщеннях монастиря збереглися інші цікаві портрети: єпископа Іоанікія Зейкана та визначного мецената монастиря Дмитра Раца, який зображений у повний ріст, а на столі обік нього видно креслення монастиря.

Тож, аналізуючи портрет єпископа Тарасовича, можемо припустити виконання копії цього твору наприкінці XVIII ст. за зразком XVII ст. Цим можна б пояснити композицію, притаманну портретам XVII ст., а напис відповідний тільки XVIII ст. Проблеми, які виникли з канонізацією єпархії, сприяли активізації історичних досліджень, а відтак зростання історичної свідомості, стимулювали до створення засобом живопису історичних постатей, які репрезентували б історію єпархії. Потребу в портретах міг зумовити й антураж із мистецьких творів у багатих латинських єпископських резиденціях, що, вірогідно,

підштовхувало владика створити у своїй резиденції такий самий історичний антураж.

Наступний за хронологією портрет — владика Йосипа де Камеліса. На цьому портреті скоріше можемо побачити багато одягненого вельможу, аніж єпископа. Владика одягнутий у високий головний убір та пишну шубу з оторочкою соболем. Про те, що перед собою бачимо ієрарха, свідчить тільки хрестик на грудях. Складно визначитись із часом виконання твору, якість живопису є значно вищою, аніж у попередньому творі, проте сказати, що маємо справу з XVII ст., не доводиться. Найвірогідніше, тут також можна говорити про роботу XVIII ст.

Окремий інтерес викликають два портрети владика Михайла-Мануїла Ольшавського. Один із них Бернадет Пушкаш приписує Михайлові Спалінському і датує 1767 р. Проте, на наш погляд, цей портрет скоріше можемо датувати кінцем XVIII ст. і зроблений він як копія з іншого, можливо, попереднього прижиттєвого зразка. Давнішим зразком можемо вважати портрет владика у рясі без орнаменту. Твір характеризується якісним рисунком, у якому художник демонструє добре розуміння реалістичного зображення. Рисунок і живопис дуже вправний і легкий. Лівою рукою владика торкається пишно оздобленого нагрудного хреста, а правою благословляє. Обличчя виконано надзвичайно вправно, де моделювання об'єму відбувається по формі засобом висвітлення. Одягнутий владика у темну мантию, під якою бачимо східну рясу з широкими рукавами, а під нею — реверенду латинського зразка з червоними гудзиками. Відгорнута пола мантиї має фіолетуватий колір, як і пояс, яким підперезаний владика.

Другий портрет дуже схожий до першого, проте тут можемо зауважити багато заучених художником схем, недосконаліх і неточних ознак відтворення образу. Найперше, в очі впадає певна деформація перенісся та досить різке і неточне моделювання форми обличчя за допомогою тінювих партій. Подібна ситуація і з руками, зокрема ліву руку виконано схематично, а права, хоч і наближається до першовзірця, все ж не відзначається вишуканістю рисунка. Порівнявши два твори, впевнено можемо говорити, що другий — попри певну імпровізацію художника — є спробою творити копію давнішого. Серед імпровізацій можемо згадати пишну орнаментику на рясі та виконання червоного шнурка, яким закріплено на плечах мантию. Хрест на цьому творі став неспіврозмірно великим. Коли порівняємо деякі пропорційні порушення та принципи моделювання, то можемо припустити, що цей портрет може належати художнику, який створив серію композицій «Блаженств» для Малобезрянського монастиря, — Тадею Спалінському. Ці два портрети могли би підтвердити наше припущення про виконання копій із давніших портретів.

Серед найпишніших зразків портретного живопису Закарпаття вирізняється портрет владика Андрія Бачинського, створений живописцем Ф. Ліндером 1792 р. Портрет виконано майже у повний ріст на тлі пишних драперій, що часто зустрічаємо на парадних європейських портретах доби бароко. Дата

виконання портрета вказує, що він був створений у часі активного просування класицизму в мистецтві та архітектурі Австрійської імперії. Проте, зважаючи на особливості передачі образу, де спостерігаємо легкість, особливу увагу художника до невимушеності та привабливості, маємо підстави відносити твір скоріше до естетики рококо.

Одночасно з цим портретом викликає інтерес інший, який знаходився у Мукачівському монастирі на Чернечій горі. Цей портрет цікавий тим, що владика А. Бачинський зображений, мабуть, у наймолодшому віці. У даному творі виділяється реалістичністю моделювання обличчя портретованого, бо вся інша частина виглядає досить схематичною. У творі бачимо атрибутику, притаманну парадним офіційним портретам, — владичий герб, важку підв'язану кулісу та Біблію на столі. Правою рукою владика спирається на книгу, а лівою підтримує нагрудний хрест, як і на зображенні владика Михайла-Мануїла Ольшавського. Єпископа зображено у червоній реверенді, підперезаний пишним орнаментованим поясом, що скоріше нагадує одяг кардинала. На плечах бачимо архієрейську мантию зі скрижалями, на яких зображено чотирьох євангелістів. Орнаментику мантиї автор ніби наклав поверх одягу, не дотримуючись складок. Коли аналізуємо твір, то можемо висловити припущення, що тут видно руку принаймні двох художників. Один із них (як у тому часі виконувалися ікони) зобразив обличчя, а інший виконав решту роботи.

З інших портретів особливий інтерес викликає зображення Олексія Повчія (1816–1831). Авторство цієї роботи невідоме, хоча можемо говорити, що це була спроба створення парадного портрета (на зразок портрета владика А. Бачинського пензля Ф. Ліндера). На це вказують тло на задньому плані та постава фігури. Виглядає досить схожим принцип моделювання бороди та обличчя єпископа, а також єдність колориту. Однак добре видно руку значно слабшого художника, який допускається багатьох хиб у побудові обличчя та у дотриманні пропорцій, наприклад, розмір руки у співвідношенні до голови є завеликим. У правому кутку, де за відхиленою завісою на портреті владика Бачинського бачимо небо, на портреті єпископа Повчія зображено будову, що віддалено нагадує резиденцію мукачівських єпископів із садом на передньому плані. Можливо, план парку, розроблений для єпископа А. Бачинського 1784 р., у часі владика Повчія міг бути втілений з деякими змінами, бо на плані не бачимо круглу будову, яка добре помітна на портреті. Цікавою є ця ротонда, бо з подібною будовою зустрічаємося на плафоні єпископської резиденції, що дозволяє припустити існування цієї споруди на території єпископського парку.

З огляду на існування портрета єпископа Повчія, цікавим виглядає факт, що М. Лелекач у статті «Нашѣ славнѣ епископы» пише, що його портрет не зберігся в єпископській ідальні. Складно казати, де знаходився цей портрет у час написання статті і як він з'явився у фондах Закарпатського обласного художнього музею ім. Й. Бокшая.

Наступні три парадні портрети виконано надзвичайно вправно, вони видають руку одного живописця. Відомо, що портрети були виконані визначним живописцем, який велику частину свого життя прожив на Закарпатті, Яношем Загораї. Портрети єпископів Василя Поповича (1837–1864), Стефана Паньковича (1866–1874) та Івана Пастелія (1874–1891) було виконано у 1877 р. Зважаючи на датування, найвірогіднішою є версія про створення портретів у часі єпископа Івана Пастелія. Саме 1877 року було завершено перебудову веж та парадного коринфського портика ужгородського Хрестовоздвиженського собору, що здійснювалася за проектом архітектора Ласло Фабрі. Це дає нам підстави припустити замовлення єпископом Пастелієм у Яноша Загораї портретів попередніх єпископів, аби доповнили галерею парадних портретів, адже саме цим можемо пояснити близьку композицію та колорит. Вибір Яноша Загораї як художника є не випадковим, бо він був відомий на цей час не тільки на території Закарпаття, а й у Будапешті. Зокрема саме тут, після виконання портрета Йозефа Комочі, він мав славу доброго портретиста. У 1874 р. Загораї приїхав до Мукачеве, де розпочав працювати у Мукачівській державній гімназії викладачем малювання; мешкав художник на вул. Замоквій. У Мукачеві він виконав і декілька портретів для Берегівського жупанату, зокрема І. Сечені, Ференца II Ракоці, Лайоша Кошута. Отже, бачимо, що Загораї на цю пору виглядає одним із найкращих портретистів на Закарпатті. Цікавим фактом є і те, що 1898 р. по вулиці Ілони Зріні у Мукачеві у своїй майстерні художник відкрив першу свою виставку. Зважаючи на виконані єпископські портрети, можемо говорити про цільове замовлення для резиденції. Подібні тенденції можемо зауважити і, наприклад, у єпископів Сігетських, куди художник також виконав портрети Сігетських ієрархів Яноша Гаама, Мігая Гаама, Петра Клобушці та Флоріана Ковача [2, с. 41–46].

Останню групу портретів для галереї було виконано Йосипом Бокшаєм. Саме останньому належить парадний портрет владики Петра Гебея (1924–1931) та єпископа Олександра Стойки (1932–1943). Останні портрети — сидячі півфігури і характеризуються розмахом мазка та яскравістю колориту. Йосип Бокшай працює у притаманній йому розмашистій манері, і, хоч портрети є парадними, у них уже багато імпресіоністичної емоційності.

Парадний портрет блаженного єпископа Теодора Ромжі не існував, проте Йосипу Бокшаю належать два його камерні портрети. Портрет, створений 1941 р., дуже цікавий, особливо через подальше використання образу єпископа в зображеннях на іконостасі церкви св. Миколая у с. Доробратово Іршавського р-ну.

Висновки. Отже, можемо твердити, що портрети стали проявом зростання історичної свідомості серед кліру Закарпаття. І хоча твори, як ми зауважили, не творилися у часі правління кожного із єпископів, вони виступали певною формою персоналізації історії у суспільній свідомості й відображають культурні та мистецькі зміни, які відбувалися у живописі краю. Можемо говорити, що саме завдяки церкві Закарпаття має галерею портретів історичних осіб XVII–XX ст. Останні уже наприкінці XIX ст. викликали до себе значний інтерес як відображення історії в образах. Зокрема на ці твори особливу увагу звернув Юлій Яс, який, спираючись на портрети з єпископської резиденції, створив таблон із портретами всіх відомих єпископів у лонетах, додавши до композиції Ужгородський кафедральний собор та собор св. Петра у Римі. Відомо, що ця робота не дуже сподобалася єпископу, проте художника було номіновано єпархіальним. Таким чином, бачимо, що розвиток портретного живопису на Закарпатті тісно пов'язаний із процесами формування історичної свідомості населення краю, значну роль у чому відігравали освічені представники церкви.

Література:

1. Забутый маляр // Николай Бескид на благо Русинів / Зоставитель Г. Бескид ; переклад до русинського языка і языкова управа М. Мальцовской. — Ужгород : Видавельство В. Падыака, 2005. — С. 24–32.
2. Коприва А. Постаць Яноша Загораї у пантеоні відомих угорських портретистів XIX століття / А. Т. Коприва // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Ердєлівські читання : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Ужгород, 7–9 травня, 2009 р.). — Ужгород : Видавництво В. Падыака, 2009. — Спецвипуск 8. — С. 41–46.
3. Хофер Т. Народное искусство венгров [Текст] : альбом / Т. Хофер, Э. Фел ; пер. С. Аксельрод. — Будапешт : Корвина, 1977. — 636 с. : ил. — Пер. вид. : Magyar népművészet / H. Tamas, E. Fel. — Budapest, 1975.
4. Čech Jaroslav Jozef Zmij — Miklovšik [Електронний ресурс] // Gréckokatolícka cirkev : Farnosť Slovinky — S. 7. — Режим доступу : http://www.slovinky.estranky.cz/clanky/Zmij_Miklosik.html (дата звернення 28.10.2015).

References:

1. Beskyd, H. (Compl.). (2005). Zabytyy malyar' [Forgotten painter]. In *Nykolay Beskyd na blaho Rusyniv — Nikolai Beskyd to the benefit of Rusyns*. (pp. 24–32). Uzhgorod : Vydavatelstvo V. Padyaka. [In Rusyn and Slovak].
2. Kopriva, A. (2009). Postat' Yanosha Zahorai u panteoni vidomykh uhors'kykh portretystiv 19 stolittya [Janos Zahoralyi figure in the pantheon of famous Hungarian portrait painters of the 19th century]. *Visnyk L'vivs'koyi natsional'noyi akademiyi mystetstv. Erdelivsk'i chytannya — Bulletin of Lviv National Academy of Arts. Proceedings of the "Erdelivsk'i chytannya" : All-Ukrainian Scientific and Practical Conference (Uzhhorod, May 7–9, 2009), (8 (special issue), pp. 41–46)*. Uzhgorod : Vidavnitstvo V. Padyaka. [In Ukrainian].
3. Hofer, T. & Fél, E. (1977). *Narodnoye iskusstvo vengrov* [Folk art of the Hungarians]. (S. Aksel'rod, Trans.). Budapest : Corvina. [In Russian].
4. Čech Jaroslav Jozef Zmij — Miklovšik. Gréckokatolícka Cirkev : Farnosť Slovinky (p. 7). Retrieved from http://www.slovinky.estranky.cz/clanky/Zmij_Miklosik.html. [In Slovak].