

ХУДОЖФОНД – КОМБІНАТ МИСТЕЦТВА ТА ПРОПАГАНДИ: ХУДОЖНИКИ ЗСЕРЕДИНИ СИСТЕМИ (1945 – 1991)

Олександр Нікітчук¹

аспірант кафедри археології, етнології та культурології,
ДВНЗ «Ужгородський національний університет» Ужгород
Email: oleksandr.nikitchuk@uzhnu.edu.ua
<https://orcid.org/0000-0002-6208-4487>

Дослідження присвячено вивченню функціонування системи Закарпатського відділення Художнього фонду УРСР як складного інституційного середовища, у якому перепліталися елементи державної політики, мистецької творчості, ідеологічного контролю та міжособистісних взаємин. Особливий акцент зроблено на джерелах, що відображають внутрішній погляд митців – інтерв'ю, автобіографічних текстах, спогадах та публічних згадках. Залучення цього матеріалу дозволяє відтворити повсякденний вимір існування митця в системі Художнього фонду. Стаття аналізує кілька ключових аспектів внутрішнього життя художників у системі: Економічно-соціальні вигоди; свободу та професійне середовище; роботу та «творчі відпочинки»; міжособистісні контакти митців у колективній роботі над проєктами; позаструктурні шляхи заробітку художників; формальні й неформальні механізми державного контролю; а також висвітлюються сучасні рефлексії щодо діяльності Художнього фонду та відношення суспільства до монументально-декоративних творів. Розглядається також діяльність Художфонду, як своєрідний «акумулятор» мистецьких сил, що забезпечував сталість зайнятості, інфраструктуру для реалізації проєктів, а подекуди й соціальний ліфт для молодих художників. У центрі викладу – художник як жива, змінна постать у просторі між творчістю, виробництвом і пропагандою. Такий підхід дозволяє не лише краще зрозуміти внутрішню логіку радянських мистецьких інституцій, але й актуалізувати питання про взаємовідносини між мистецтвом і владою, про людський вимір художника у тоталітарному контексті.

Ключові слова: Художфонд, Спілка художників, монументальне мистецтво, мозаїка, сграфіто, вітраж, тоталітарне мистецтво, тоталітарна культура, пропаганда, цензура, ідеологія, Ужгород, УРСР.

Постановка проблеми. Швидка інтеграція закарпатських художників у мистецьку систему УРСР та запровадження нової для них моделі співпраці у вигляді Спілки художників та Художнього фонду зумовили глибинні трансформації професійної діяльності митців. Художній фонд постав не лише як інструмент забезпечення стабільних механізмів заробітку, а і як інституція, що підпорядковувала творчу працю державній культурній політиці та її ідеологічним орієнтирам. Протягом десятиліть у публічному дискурсі закріплювався образ Художнього фонду як органічної частини соціалістичного виробництва – учасника «великої справи будівництва», де мистецька діяльність набувала інструментарного й службового характеру.

Водночас такий образ є спрощеним і не відбиває складних механізмів взаємодії митців із системою – як на формальному, так і на неформальному рівні. У наукових дослідженнях досі недостатньо уваги приділено повсякденному виміру існування художників у структурі Художнього фонду: взаємовпливам між колегами, трансформаційним здвигам, ролі «старших» у професійному середовищі, формам колективного оцінювання проєктів, адаптації до вимог державної естетики. Поза належною увагою залишалися й механізми цензури та самоцензури, що визначали не лише зміст робіт, а й межі допустимого експерименту, вибір технік і жанрів.

Розкриття цих аспектів дозволяє по-новому осмислити місце художника в радянському

мистецькому конструкті, де поряд із функцією пропаганди існували практики творчого маневрування, виживання та індивідуальних стратегій, що визначали баланс між службовою лояльністю та індивідуальною виразністю.

Мета статті – висвітлити внутрішні процеси функціонування Художнього фонду в УРСР крізь призму досвіду закарпатських митців, з'ясувати механізми взаємодії, а також окреслити баланс між інституційною регламентацією й індивідуальною творчою самореалізацією.

Аналіз досліджень і публікацій. Тема поетапного становлення Закарпатського відділення Художнього фонду та процесу часткової інституційної монополізації мистецького ринку в межах УРСР висвітлена у нашій окремій статті [Нікітчук, 2025, с. 21–42]. У ній особливу увагу приділено появі закарпатської монументально-декоративної галузі радянського періоду, її розвитку за десятиліттями та поданій статистиці виконаних творів із поділом за художніми техніками й оцінкою тематик – від аполітичних до відверто пропагандистських. Водночас у статті лише побіжно зачіпаються питання міжособистісних взаємин між колегами у межах Художнього фонду та особливостей внутрішнього функціонування цієї інституції.

Взаємовідносини між закарпатськими митцями та державною політикою у контексті мистецьких інституцій розглянуто у монографіях Івана Небесника та Івана Небесника (мол.), Петра та Михайла

¹ © Нікітчук О.

Ходаничів [Небесник, 2000; Небесник, 2020; Ходанич, Ходанич, 2020]. Не втрачає актуальності до предмета даного дослідження й праця Івана Небесника [Небесник, 2007], присвячена Адальберту Ерделі – постаті, яка своїм авторитетом та енергією сприяла відкриттю на Закарпатті відділень Спілки художників і Художнього фонду, а також заснуванню Ужгородського художньо-промислового училища.

Джерельна база й методологія дослідження. Джерельну основу статті становлять кілька взаємодоповнювальних корпусів матеріалів. Перший – періодичні видання Закарпатської області (газети та журнали), що зберігаються у відділі краєзнавства Закарпатської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. Ф. Потушняка. Проаналізовано публікації 1991–2024 рр., які, попри вихід за межі досліджуваного періоду (1945–1991), були обрані через відсутність державної цензури й містять цінні ретроспективні свідчення та спогади митців, що в радянський час із великою ймовірністю не могли б бути опубліковані. Для опрацювання публікацій було використано бібліотечні каталоги¹, що полегшували пошук за персоналіями; відбір здійснювався за принципом пріоритетності інтерв'ю та матеріалів, де прямо згадується діяльність Художнього фонду або монументально-декоративні роботи.

Другим важливим джерелом виступив електронний архів фондації Brovdi Art (<https://zakarpat.brovdi.art/>), що містить біографічні життєписи 350 закарпатських митців з додатками електронних копій друкованих матеріалів та бібліографічних описів. Попри переважно популярний характер ресурсу, він є доволі корисним та зручним для дослідників мистецтва Закарпаття у поєднанні з критичним аналізом і зв'язанням даних.

Третю групу становлять усні джерела – аудіоінтерв'ю, записані автором у 2017–2025 рр. серед колишніх співробітників Художнього фонду, архітекторів та їхніх сучасників. Цей корпус дозволяє реконструювати повсякденний вимір функціонування інституції ХФ та доповнити й підтвердити інформацію з періодичних джерел.

Додатково використано архівні матеріали (Фонд Р-1839² та документи Спілки художників), а також світліни, ескізи й документи з приватних зібрань митців та дослідників (Я. Рейті, В. Кузнєцова, В. Дікарева, Е. Приходько, П. Фелдеші, Б. Коржа, К. Медведького, П. Леньо, М. Сирохмана, В. Лезу, М. Беленя, В. Скакандія, М. Іванчо та ін.).

Методологічною основою виступає поєднання історико-порівняльного аналізу та просопографічного підходу. На основі відібраних 33 публікацій та 19 аудіоінтерв'ю³ було здійснено реконструкцію соціально-професійного портрета митців, їхньої взаємодії з інституційними та державними «рамками» та неформальними практиками в межах Художнього фонду.

Мистецтво під владою ідеології: теоретичний вимір. Дослідження мистецьких інституцій радянського періоду неможливе поза контекстом тоталітарної парадигми, у межах якої вони функціонували. У цьому сенсі Художній фонд постає не лише як виробнича структура, а як складова ширшого механізму, що забезпечував функціонування радянського «суспільства мобілізації». Тому вивчення досвіду художників, які працювали «всередині системи», є важливим для розуміння загальних закономірностей існування людини в тоталітарній державі.

Науковці відзначають низку спільних ознак культур тоталітарних режимів ХХ століття – нацистської Німеччини, фашистської Італії, комуністичного Китаю та СРСР. Подібності простежуються не лише у кінцевих мистецьких формах, а й у принципах їх створення – у спільній тоталітарній естетиці та організаційних підходах. Як зазначає Ігор Голомшток, фундамент тоталітарного мистецтва виникає там, де партійна держава: перетворює мистецтво на знаряддя ідеології та боротьби за владу; монополізує художнє життя; створює всеохоплюючий апарат контролю; з усіх напрямів мистецтва обирає один – консервативний і зручний для влади, та проголошує його єдиним і обов'язковим; веде боротьбу з іншими стилями, тавруючи їх як ворожі для держави [Golomstock, 1990, с. 10]. Історик Мирослав Борисенко зауважує, що культура доби тоталітаризму спирається на глибинні зміни в масовій свідомості, характерні для початку ХХ століття, визначаючи її як «...вкрай заполітизовану форму масової культури, що існує в прямій залежності від панівної ідеології.» [Борисенко, 2001, с. 32].

Періодизацію радянської «тоталітарної культури» зазвичай поділяють на п'ять основних етапів⁴, але важливо підкреслити, що така традиційна схема не відображає всієї складності процесу. У різних регіонах СРСР, особливо на периферії – Закарпатті⁵, Кавказі, Середній Азії та країн Балтійського регіону⁶, модель тоталітарної культури реалізовувалася із власними

¹ Каталог 7.071.1(477.87) «Митці. Професійні митці. Художники, скульптори». Каталог К 85.13 «Скульптура». Каталог К 85.14 «Персоналії художників».

² Фонд Р-1839 «Закарпатський художньо-виробничий комбінат Художнього фонду України», що зберігається в Державному архіві Закарпатської області (ДАЗО).

³ Більшість джерел усної історії, репрезентують переважно 1970–1990-ті рр., що зумовлює певну часову диспропорцію. Це ускладнює реконструкцію системи ХФ «зсередини» перших післявоєнних десятиліть (1945–1960-х рр.), які залишаються менш відображеними в усній історії.

⁴ Перший (1920-ті рр.) – етап становлення: держава ще не має монополії на культурну політику, але закладає її основи через централізацію видавництва, театрів, кіно та створення творчих спілок. Другий (середина 1930-х–1953 р.) – час монополізації мистецтва, культу особистості Сталіна й утвердження

соцреалістичного канону. Третій (1953–1964 рр.) – «Відлига», відзначена частковою деконструкцією сталінізму, гуманізацією мистецтва та лібералізацією вираження. Четвертий (1964–1985 рр.) – період «Застою», коли офіційна культура набуває ритуального характеру, відтворюючи усталені форми без реального змісту, а тоталітаризм трансформується в адміністративний контроль над символічним простором. П'ятий (1985–1991 рр.) – доба «Перебудови», гласності й посттоталітарних трансформацій, що знаменують розпад тоталітарних культурних канонів.

⁵ Іван Небесник наголошує, що «...для більшості художників України, ізольованих в умовах сталінізму від світових процесів у мистецтві, закарпатська художня школа була відкриттям нового світобачення...» [Небесник, 2000, с. 53].

⁶ В даній статті йдеться про Литву, Латвію та Естонію, які були у складі СРСР.

нюансами, часто зберігаючи *«трищини системи»*, неповну уніфікацію та локальні форми автономії. Крім того, поза межами офіційних етапів існували періоди *«неофіційного»* життя культури, напівлегальних практик та експериментів художників, які дозволяли візуальним та матеріальним формам зберігати елементи самостійності та творчого пошуку.

Щодо головного *«обраного»* владою стилю, соцреалізм не стільки представляв дійсність, скільки творив її у вигляді міфу – *«реальності, яка мала бути»*, а візуальна мова мистецтва перетворювала майбутнє на теперішнє, а теперішнє – на вічний, позачасовий політичний символ. Така форма співіснування мистецтва та тоталітарної системи породила феномен внутрішньої цензури та самодисципліни, коли художник сам редагував свої твори відповідно до передбачуваних очікувань ідеології.

Попри видиму уніфікацію, мистецтво радянського періоду ніколи не було цілковито стандартно-монолітним. На кожному етапі розвитку *«тоталітарної культури»* виникали індивідуальні стиліові риси, прояви візуальної свободи чи відступу від канону. Такі *«трищини системи»* давали митцям можливість експериментувати з матеріалом, фактурою, кольором та сюжетом. Під шаром офіційної риторики та *«рамок»* зберігалось прагнення до автономії, реалізації індивідуального потенціалу людського досвіду, а не лише відтворення ідеологічних штампів. Саме тому Художній фонд можна розглядати не тільки як *«комбінат мистецтва і пропаганди»*, а і як своєрідну лабораторію, де, попри диктат ідеології, зароджувалися форми, здатні пережити її та відкривати нові горизонти творчості.

Виклад основного матеріалу. Перш ніж перейти до мистецьких процесів повоєнного Закарпаття, важливо окреслити передумови, у яких формувалися місцеві художні й освітні ініціативи у першій половині ХХ століття. Адже саме соціокультурний ландшафт міжвоєнної доби¹ створив підґрунтя для подальших інституційних трансформацій.

Чехословацька влада² докладала значних зусиль до освітнього та культурного розвитку Закарпаття, зокрема з 1919 по 1929 рік побудовано 52 нових шкіл, а до 1936 року було відкрито 25 ремісничих шкіл, торгівельну академію. Серед іншого, в краї також діяли три учительські семінарії³.

Художник Йосип Бокшай⁴ у 1936 році зазначає, що *«...держава виявляла до розвитку живопису на*

Підкарпатській Русі незвичайний інтерес...», було придбано значну кількість картин у художників та митці отримували стипендії на навчальні подорожі [Bokšaj, 1936, s. 216]. Такі дії уряду сприяли⁵ заснуванню Публічної школи рисунку, Спілки й згодом Товариства діячів образотворчих мистецтв та заохочували митців залишатися в рідному краї. В цей період певної демократичної свободи та зняття перешкод навчатися рідною мовою, відкрили можливості розвитку та соціальних ліфтів для русинів-українців, які станом на 1930 р. складали 62,2% від загальної кількості населення Підкарпатської Русі [Тиводар, 2011, с. 49–50]. Стрімко розвивалось також національно-культурне та політичне життя краю⁶.

Приєднання частини Закарпаття до Угорського королівства (1938 – 1944 рр.) унаслідок Віденського арбітражу супроводжувалося відновленням ревізійно-ністської політики, що проявилася в жорстких каральних заходах проти українських патріотів, забороні українських громадсько-політичних об'єднань і навіть саме вживання етноніма *«українець»* [Тиводар, 2011, с. 49–50]. А втрати єврейської громади Закарпаття у періоді 1938 – 1944 рр. перевищили 100 тис. осіб, що фактично означало її знищення на території краю [Славик, 2017, с. 109].

Сучасник тих подій, репортер Віктор-Гейза Баран⁷, який у 1939 – 1940 рр. проживав в Ужгороді, у своєму щоденнику робить порівняння щодо ставлення до людського життя, яке за чехів було *«...недоторканим і свого роду табу...»*, та про свавілля угорської жандармерії, для котрої побиття та вбивства верховинського населення було нормою. Безробіття, ревізійністська політика та репресії угорської влади спонукали закарпатців тікати до СРСР⁸ [Баран, 1996, с. 47–48; 52–53].

Важливим свідченням відчуття соціально-економічної кризи того періоду є також записи художника Адальберта Ерделі⁹ за лютий 1944 року, у яких він доволі промовисто окреслює співіснування двох етнічних груп: *«Цікаво спостерігати, наскільки зневажливо ставиться угорець до русина; утім, саме угорцєві варто було б занепокоїтися, якби він знав, яке місце відводить йому у своїх уявленнях русин»*. Не кращою виглядала й освітня сфера. Становище вчительства характеризувалося як вкрай тяжке: окрім скромного й убогого зовнішнього вигляду, суспільство не могло очікувати від педагогів жодних додаткових можливостей чи результатів. У цьому контексті

¹ Міжвоєнна доба – період історії, що тривав між Першою та Другою світовими війнами, а саме з 1918 по 1939 рік.

² Закарпаття перебувало у складі Чехословаччини з 1919 по 1939 роки.

³ Випускниками яких з 1919 по 1932 рр. стало 916 русинів-українців [Небесник, 2000, с. 13–15].

⁴ Йосип Бокшай (1891 – 1975) – живописець, графік, монументаліст, педагог. Народний художник СРСР (1963), народний художник України (1960), член-кореспондент Академії мистецтв СРСР (1958). Один із фундаторів Закарпатської школи мистецтва.

⁵ Додатково проводились кампанії з промоції та вивчення декоративно-прикладного мистецтва та збереження дерев'яної архітектури Закарпаття [Небесник, 2000, с. 13–15].

⁶ 17 жовтня 1937 року в Ужгороді відбувся тридцятитисячний Всепросвітянський з'їзд. У прийнятому з'їздом «Маніфесті до українського народу Підкарпаття» було сказано: «Ми добровільно прилучилися до Чехословацької республіки і є відданими

громадянами нашої демократичної держави», але «в мовних і культурних справах ми були й будемо частиною великого 50-мільйонного українського народу і цієї нашої народної та культурної єдності ніколи нізащо не зречемося... Ми, підкарпатські українці, маємо повне право голоситися до нашого народу за границею» [Вегеш, Федака, 2022, с. 10].

⁷ Віктор-Гейза Баран (1903 – 1943) – журналіст, громадсько-політичний діяч. Радник уряду ЧСР з питань Підкарпатської Русі (1935). Секретар прем'єр-міністра ЧСР Мілана Годжі (1937).

⁸ Для розуміння масштабу кількості утікачів, з 1 січня по 15 липня 1940 року прикордонними нарядами СРСР було затримано 2370 порушників кордону з боку Угорщини [Закарпатські втікачі в СРСР, 2011, с. 16].

⁹ Адальберт Ерделі (1891 – 1955) – живописець, педагог, культурний діяч. Один із фундаторів Закарпатської школи мистецтва. Один із організаторів і голова Закарпатського відділення Спілки радянських художників УРСР (1946).

звучали гіркі зауваження, що *«Рослина і тварина живуть краще, ніж сьогодні людина»* [ІМЕН, 2017, с. 363].

Короткий екскурс в минуле дає нам ключ до розуміння причин швидкої інтеграції закарпатських художників в систему мистецького життя СРСР після приєднання Закарпаття до радянської України, адже значна частина населення краю плекала надії¹ на втілення *«...споконвічної мети жити єдиною дружною сім'єю з українським народом»* [Федака, 1999] враховуючи також пережиті страждання та репресії воєнного часу. Мрія Адальберта Ерделі про створення вищого мистецького освітнього закладу відродилась з новою силою, і почала втілюватись в життя, – восени 1945 року художник організував вступні випробування у Державний художній інститут², хоча юридичних підстав для відкриття закладу ще не було, а вже опісля початку занять при вході прибив табличку *«Академія»* [Небесник, 2007, с. 133].

Становлення в 1946 році Ужгородського художньо-промислового училища, місцевого відділення Спілки художників (далі – СХ) та майстерень Художнього фонду³ (далі – ХФ) – інституцій, які *«стали важливими осередками організації мистецького життя регіону»* [Нікітчук, 2025, с. 24], – дозволило подолати низку проблем, що залишалися невирішеними у попередніх культурних конструктів (Таб. 1).

На відміну від попереднього періоду *«розпорошення»* інтелектуального ресурсу, за нових умов розпочався процес його концентрації. Частина провідних митців працевлаштувалася викладачами в училищі [Небесник, 2007, с. 135], що сприяло системній підготовці нових поколінь художників.

Рівень і можливості СХ у радянський час значно перевищували діяльність мистецького Товариства доби Чехословаччини, забезпечуючи окрім організації пленерної та виставкової діяльності, ще й соціальний пакет і піднесення статусу художника. Водночас крайові майстерні ХФ виконували ключову роль у розподілі державних замовлень та забезпеченні стабільної зайнятості митців. Таким чином, у *«трикутнику»* училище – Спілка – Художній фонд було зосереджено вирішення трьох фундаментальних завдань: підготовки нових професійних кадрів, організації творчої діяльності та матеріального забезпечення.

Водночас ці процеси супроводжувалися впровадженням цензури у сфері публічного мистецтва, регламентацією виставкової діяльності та доміну-

ванням ідеологічних рамок соціалістичного реалізму. Сама ж СХ поступово набула рис своєрідного *«елітарного клубу»*, членство отримати в якому вимагало значних зусиль з боку митців.

Соціально-політичний та культурний досвід міжвоєнного і воєнного періодів створив підґрунтя для формування нового мистецького середовища Закарпаття в умовах радянської України. У цьому контексті значну роль починає відігравати ХФ – інституція, яка не лише акумулювала кадровий потенціал, а й визначала траєкторії професійного розвитку художників. Аналіз особистих свідчень митців та архівних документів пов'язаних із діяльністю ХФ, а також колективних практик, що сформувалися в його межах, становить наступний етап дослідження.

Економічно-соціальний вибір. На перших загальних зборах закарпатського осередку СХ⁴ в м. Ужгород у 1946 році були присутні представники з Києва, мета яких полягала ознайомити художників Закарпаття зі статутом, правами та обов'язками членів СХ а також про значення і завдання ХФ. З протоколу дізнаємося, що *«...поучилися про всі вигоди, яка надає художній фонд своїм членам...»*, а також звучать слова найскоріше організувати виробничі майстерні, які будуть в тісному зв'язку з СХ та під її доглядом. Голова загальних зборів Адальберт Ерделі під час відкриття зборів сказав, що *«Надіється, що тепер знайшли колектив художників, який споріднює одне серце, та що наші праці не пропадуть даремно»* [ДАЗО, ф. Р-1544, оп. 1, спр. 1, арк. 2–6].

Економічний вибір був першою причиною заснування відділення ХФ на Закарпатті, *«...щоб допомогти художникам із заробітками»* [Небесник, 2007, с. 141], адже варто розуміти скрутне післявоєнне матеріальне становище митців.

Матеріальне забезпечення та соціальний статус були важливими чинниками, що зумовлювали привабливість роботи у ХФ. Художник Ігор Панейко⁵ у своєму інтерв'ю зазначає про хороші заробітки, а Йозеф Рушак⁶ доповнює також про статус митців в ХФ: *«...художники мали високий соціальний статус та були шанованими людьми, представниками еліти»* [Мишанич, 2008, с. 13; Федака, 2007, с. 13].

За словами архітектора Степана Шолтеса⁷, декотрим працівникам ХФ вдавалося навіть понад 1000 карбованців на місяць заробляти [Шолтес, 2019]. Дещо емоційніше висловився художник Василь

¹ У першій половині 1940-х рр. серед місцевого населення поширювалися плітки про *«краще життя»* в СРСР, зокрема про забезпеченість роботою та вищий добробут, що спонукало окремих закарпатців та навіть цілі родини до нелегальних переходів кордону.

² Офіційна назва з 1946 року – Ужгородське художньо-промислове училище.

³ Спілка художників чотири рази змінювала назву за період радянської влади на Закарпатті: Ужгородське обласне правління Спілки радянських художників УРСР (1946 – 1949); Закарпатське обласне правління Спілки радянських художників УРСР (1950 – 1957); Закарпатське відділення Спілки художників УРСР (1958 – 1968); Закарпатська організація Спілки художників УРСР (1969 – 1991). Така сама ситуація зі змінами назв стосується і крайового відділення Художнього фонду: Ужгородський «Ізокомбінат» (15.05.1946 – 24.10.1946), Ужгородські художньо-

виробничі майстерні (24.10.1946 – 01.01.1947), Закарпатські художньо-виробничі майстерні (01.01.1947 – 01.01.1979), Закарпатський художньо-виробничий комбінат (01.01.1979 – 01.01.1992)

⁴ Протокол №1 загальних зборів художників Закарпатської області від 20 лютого 1946 р. Присутні: представники з Києва т. Довженко та Попенко, члени Оргкомітету: т. Бокшай, Ерделі, Коцка, Борещкий, Манайло, Шолтейс. Нечлени: т. Розенберг, Петкі, Грабовський, Контратович, Лінтур, Шандор, Мошкович, Свида [ДАЗО, ф. Р-1544, оп. 1, спр. 1, арк. 2–6].

⁵ Ігор Панейко (1957) – живописець, графік.

⁶ Йозеф Рушак (1943 – 2016) – живописець. Лауреат обласної премії ім. Й. Бокшая та А. Ерделі (2004).

⁷ Степан Шолтес (1944) – архітектор, живописець. Заслужений художник України (2006). Народний художник України (2017).

Свалявич¹: «...ми там заробляли бешені бабки»² [Свалявич, 2025]. Про значні гонорари та заробітки у сфері графічного дизайну Василь Косів відмічає, що «...один закуплений плакат міг забезпечити кілька місяців життя сім'ї...» [Косів, 2019, с. 63].

Важливі статистичні відомості, що відповідають свідченням митців, подає додаток до річного звіту ХФ за 1973 рік (Таб. 2), присвячений середньомісячним заробіткам працівників. З-поміж 33 художників СХ, які на той час працювали у ХФ, четверо отримували заробітну плату менше ніж 100 крб, восьмеро – від 100 до 200 крб, тринадцятеро – від 200 до 400 крб, а дев'ятеро – понад 400 крб.³ У пояснювальній частині до статистичних даних подано також причини, що зумовлювали низький рівень заробітків окремих митців (менше ніж 100 крб на місяць). Серед них зазначено: хвороба рук, яка унеможлилювала виконання завдань; перебування у декретній відпустці; а також наявність неоплачених замовником робіт, оплата за які передбачалася в наступному році. Щодо високих заробітків (у межах 500–700 крб), у звіті вказано, що їх причиною була відсутність можливості залучити додаткових художників «чтобы понизить заработок этих исполнителей» у зв'язку зі специфікою та складністю художніх робіт [ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 213, арк. 10–14].

Цілком логічним та закономірним постає явище перетікання кадрів з інших мистецьких інституцій та споріднених організацій до ХФ. Як зазначає Іван Небесник⁴, «...велика зайнятість вчителя і низька заробітна плата призводили до відтоку частини викладачів із Ужгородського училища прикладного мистецтва в ряди вільних художників Художнього фонду та Спілки»⁵, що з іншого боку пояснює безрезультатні спроби залучити в училище до викладацької діяльності відомих членів Спілки художників. Визначальним чинником у цьому випадку була «...невисока оплата праці в училищі порівняно із тогочасними гонорарами в Художньому фонді» [Небесник, 2000, с. 63, 68].

Разом із тим, позитивним аспектом зазначених кадрових переміщень було те, що вони здійснювалися в локальних кордонах міста, не спричиняючи відтоку спеціалістів за межі області. Завдяки цьому зберігався і навіть акумулювався професійний потенціал, що

сприяло подальшій концентрації мистецьких ресурсів Ужгорода.

Свобода та професійне середовище. Спогади митців, що працювали на підприємствах ХФ, свідчать про атмосферу свободи⁶, творчої конкуренції та престижу. Для багатьох ХФ ставав справжнім середовищем професійного становлення.

Художник Йосип Бабинець⁷ прямо визнавав, що його вибір, де працювати, був мотивований тим, що у ХФ працювали «...справжні професіонали своєї справи», і його приваблювала «...відносна свобода та відсутність жорсткої дисципліни» [Мишанич, 2008, с. 13].

За словами митця Василя Свалявича, його «...страшенно заїло...», коли він почув, що «Художник – той, хто робить у Художньому фонді й виставляється (експонується на виставках. – авт.)», але водночас це стимулювало довести власну професійну спроможність та перейти на роботу до ХФ. І саме там він «...відточував майстерність, спілкуючись із визнаними майстрами живопису» та познайомився з «...корефеями закарпатської школи живопису...» [Оргутай, 2002, с. 13]. Щодо графіка роботи митець зазначає: «З першого дня у ХФ я приходив, коли хотів, йшов, коли хотів. Вночі міг працювати, вранці міг, а потім дні міг не робити» [Свалявич, 2025].

Не менш промовистими є свідчення графіка Василя Скакандія⁸, якого до ХФ «загітував» відомий у краї митець Золтан Шолтес⁹, котрий сказав йому: «...не будеш сидіти на роботі, не будеш на роботу ходити, як би то не було. Творчістю будеш займатися, їздити на пленери і так малювати» [Скакандій, 2017]. Подібні висловлювання демонструють, що ХФ сприймався як майданчик для творчої реалізації поза рамками рутинної праці.

Цю відмінність від решти інституцій УРСР підтверджують і інші спогади. Володимир Дікарев¹⁰ зазначає: «Я не чув, щоб хтось ходив в ХФ, як на роботу кожного дня з ранку і до вечора. Ми були вільні, абсолютно, ми собі самі планували, тільки по термінам потрібно було вчасно здати роботу» [Дікарев, 2025]. Подібну свободу підтверджує і скульптор Богдан Корж¹¹: «Ти на роботу в Художній

¹ Василь Свалявич (1951) – живописець. Заслужений художник України (2002). Народний художник України (2016). Лауреат обласної премії ім. Й. Бокшая та А. Ерделі (1998, 2012).

² «бешені бабки» – розмовний вислів, що означає дуже великі заробітки.

³ Для порівняння варто навести розмір місячних окладів адміністративно-управлінського персоналу Художнього фонду (у перерахунку за курсом грошової реформи 1961 року). Так, у 1947 році директор отримував 88 крб; старший бухгалтер – 69 крб; касир – 41 крб [ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 3, арк. 3]. В 1962 році директор так само отримував 88 крб; головний бухгалтер – 69 крб; касир-інкасатор – 41 крб [ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 132, арк. 5]. В 1975 році директор отримував 180 крб; головний бухгалтер – 120 крб; касир-інкасатор – 67,5 крб [ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 228, арк. 1–2].

⁴ Іван Небесник (1955 – 2024) – професор Закарпатської Академії мистецтв, кандидат педагогічних наук, заслужений працівник освіти України. Лауреат обласної премії ім. Й. Бокшая та А. Ерделі (2007).

⁵ Таким шляхом пішли в 1960 – 1970 рр. Е. Медвецька, М. Медвецький, П. Балла, А. Дунчак, В. Скакандій та інші [Небесник, 2000, с. 63].

⁶ Під «свободою» у Художньому фонді мається на увазі можливість для митців вільного відвідування роботи, а не свободу творчості, яка залишалася обмеженою рамками соцреалізму. Адміністративно-управлінський персонал працював згідно робочого графіку.

⁷ Йосип Бабинець (1934 – 2019) – живописець. Заслужений художник України (2018). Лауреат обласної премії ім. Й. Бокшая та А. Ерделі (2008).

⁸ Василь Скакандій (1941 – 2020) – графік, живописець, монументаліст. Заслужений художник України (1990). Народний художник України (2007). Лауреат обласної премії ім. Й. Бокшая та А. Ерделі (2000, 2010).

⁹ Золтан Шолтес (1909 – 1990) – живописець. Заслужений художник України (1975).

¹⁰ Володимир Дікарев (1949) – графік, живописець, монументаліст. Лауреат премії Planetary Renaissance від Landmark Center, місто Сент-Пол, США (1996). Лауреат премії Minnesota State Fair, місто Сент-Пол, США (2004).

¹¹ Богдан Корж (1952) – скульптор. Заслужений художник України (2016). Лауреат обласної премії ім. Й. Бокшая та А. Ерделі (1997, 2008).

фонд не ходив. Отримав замовлення – і приходив тільки на худару» [Корж, 2025].

Особлива атмосфера формувалася й завдяки середовищу спілкування між старшим та молодшим поколіннями митців. Янош Рейті¹ згадує: «Уяви, ми молоді художники приходимо в ХФ, а при вході стоять такі знані митці як Золтан Шолтес, Семен Мальчицький, Ернест Кондратович. Відносини були прості між нами, дружні». Він же передає атмосферу невимушеності: «Більше у нас стояв, до пізньої тут грали, вся вулиця сходилась» [Рейті, 2025].

Митець у галузі художнього скла Андрій Бокотей² згадував про співпрацю з ХФ як про важливий етап своєї творчої діяльності. За його словами, працівники Фонду активно підтримували його, зокрема фінансували технологічні експерименти: з 1972 по 1988 рік він мав можливість широко експериментувати з оксидами металів, завдяки яким створювалися нові кольорові ефекти. Додатково у 1988 році через систему ХФ Бокотей отримав направлення на Міжнародний симпозіум скла в Чехії, а вже наступного року, у Львові відбувся перший у СРСР симпозіум зі скла, організований за його участі [Козирева, 2011, с. 13–15].

Вимушені «творчі відпочинки» в межах Художнього фонду.

У розрахунковій системі ХФ функціонувала розгалужена сітка³ тарифів, що охоплювала скульптурні, художньо-оформлювальні та інші творчо-технічні роботи. Наприклад, орнаментальні й пейзажні композиції оцінювалися за одними розцінками, анімалістичні – за іншими, тоді як найбільш високо оплачувалися – багатфігурні композиції. Така система дозволяла митцям збільшувати гонорари шляхом вдалого лобювання вигідніших жанрово-композиційних рішень. Окремому оцінюванню підлягали також техніка виконання та кожний етап⁴ роботи.

Фінансовий механізм, що поєднував колективний принцип праці з регулюванням індивідуальних доходів, слугував запобіжником надмірно високих зарплаток⁵. Високоартістичні замовлення намагалися розподіляти між якомога більшою кількістю виконавців, а художникам, які досягали певної межі доходу, встановлювали «творчий відпочинок». Формально це була пауза для переосмислення та вдосконалення майстерності, фактично – перерозподіл замовлень і гонорарів на користь інших митців.

Встановити чіткі дати впровадження такої системи важелів наразі не вдалося, але в пояснювальних записках до річних звітів подавалися списки художників із мінімальними та максимальними

середньомісячними доходами з коротким описом причин таких рівнів доходів [ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 213, арк. 10–14; ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 277, арк. 48–49].

Художники підтверджують існування такої системи. Так, Василь Свальявчик зазначає: «Якщо в тебе був переліміт (по заробітній платі. – авт.), тобі решту перераховували наступного місяця, який ти мав працювати творчо. Тому ХФ була творчою організацією. Заробив – іди в гори, або працюй у себе в майстерні» [Свальявчик, 2025].

Скульптор Богдан Корж у своїх спогадах наголошує: «ХФ давав гроші заробляти. Заставляли також приймати участь у виставках, бо часом художники перетворювалися на заробітчани, і вони нічого, крім замовлень, не робили, і помалу деградували. Що це добре було, то це оця роздвоєність. Ти отримав замовлення, ти його виконав, і на пів року був забезпечений грошима. Тобі не давали всю суму відразу, ти отримував частинами, і міг робити все, що хочеш» [Корж, 2025].

Аналогічний досвід описує художник Янош Рейті: «Якщо заробив у фонді більше за свій зарплатний ліміт, то ці кошти тобі розподілялись по місяцям і фактично ти інші місяці не працював» [Рейті, 2025]. Йосеф Рушак, підсумовуючи власний досвід, акцентував на позитивному аспекті такої практики: «Фінансова незалежність надавала впевненості, а індивідуальний графік роботи дозволяв знайти час для творчості» [Гаврош, 2013, с. 42–44].

Система фінансового регулювання обмежувала індивідуальні заробітки та створювала умови для підтримки колективного балансу, але водночас давала митцям простір для власної творчої активності.

Горизонтальні зв'язки, колективна робота, творчі тандеми.

Діяльність ХФ вирізнялася розгалуженими горизонтальними зв'язками, взаємодопомогою та спільними творчими пошуками митців різних поколінь. Колегіальна співпраця особливо проявлялася під час виконання масштабних проєктів у монументально-декоративному, оформлювальному та скульптурному напрямках діяльності (Іл. 1–3). У живописному цеху така практика була менш вираженою, проте компенсувалася колективними виїздами на пленери, які сприяли обміну досвідом та формуванню професійних контактів.

Аналіз протоколів засідань художньої ради архівного фонду Р-1839, а також розповіді самих митців засвідчують існування як сімейних, так і колегіальних творчих тандемів. Серед родинних

¹ Янош Рейті (1949) – графік, живописець. Лауреат обласної премії ім. Й. Бокшая та А. Ерделі (2013).

² Андрій Бокотей (1938) – митець у галузі художнього скла, кераміст. Професор, академік НАМ, ректор Львівської академії мистецтв. Народний художник України (2007). Лауреат Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка (2002). Лауреат обласної премії ім. Й. Бокшая та А. Ерделі (2006).

³ Розцінки здійснювалися згідно з «Справочником единых расценок на художественно-оформительские, художественно-прикладные и скульптурно-технические работы» у двох томах (видання 1957 р.) [ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 102, арк. 27], який у подальшому систематично перевидавався із доповненнями та корегованими тарифами.

⁴ На прикладі монументально-декоративних робіт: протягом усього періоду діяльності ХФ, етапи затвердження робіт художньою радою зазнавали змін, однак у 1970-х роках було вироблено сталу процедуру. Згідно з нею, після отримання творчого завдання художник створював декілька ескізів, один із яких затверджувався радою. Після цього він переходив до виконання картону, що створювався у масштабі 1:1 до майбутнього твору. Затверджений картон слугував основою для перенесення зображення на площину у натуральному масштабі. Завершений твір підлягав оцінюванню та прийняттю виїзною художньою радою. Для скульпторів замість виконання картону вимагалось згідно ескізів створення об'єкту з м'якого матеріалу (глина, пластилін) [Нікітчук, 2025, с. 23].

⁵ Плановий характер економіки передбачав запровадження єдиної тарифної сітки оплати праці.

підрядів фігурували подружжя Медвецьких, Бедзір, Герц, Іванчо (Іл. 4), Бровді, Гулиних, Левадських, а також співпраця батька і сина родини Манайло. Спільно над багатьма проєктами працювали скульптори Михайло Попович і Константин Лозовий, монументалісти Віктор Медвецький і Йосип Бокшай (мол.), В'ячеслав Приходько та Аттіла Дунчак, Гаврило Глюк і Василь Габда, вітражисти Людмила Корж-Радько та Володимир Кузнецов.

Подібні співпраці пояснювалися не лише професійною довірою та спільними мистецькими інтересами, а й прагненням створити максимально комфортні умови для роботи. Водночас склад учасників змінювався залежно від конкретного замовлення та специфіки проєкту.

У практиці виконання замовлень типовою також була робота невеликих бригад: *«Окрім мене, як авторки проєкту, працювала одна або друга бригада майстрів, в цілому 3 – 4 людини виконувало вітраж»*, ділиться спогадами Людмила Корж-Радько¹ [Корж-Радько, 2017] (Іл. 5).

Уже сам факт працевлаштування часто передбачав підтримку колег і старших майстрів. Так, Йосип Бабинець, Василь Свалявчик, Янош Рейті та Володимир Кузнецов² згадують, що потрапили у ХФ не без допомоги колег та знайомих [Мишанич, 2008, с. 13; Бедзір, 2011, с. 1–2; Рейті, 2025; Кузнецов, 2017, 2025].

Важливим елементом професійного середовища була діяльність художніх рад³, де відбувалася жива дискусія та фахове рецензування робіт. За несвоєчасне виконання етапів проєкту, або за декілька невдалих композиційних чи кольорових рішень, роботу могли оцінити як *«творчу невдачу»* та перерозподілити іншому виконавцю [ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 315, арк. 138] (Іл. 6–7). Про таку ситуацію згадував скульптор Іван Бровді⁴: *«Федір Манайло був доброю людиною, але щодо фаху – безкомпромісний. (...) Ми мали з дружиною виконати композицію «Літаюча муза» на Будинку культури в центрі Берегова. Маса варіантів, а вже вчетверте їх забракували. У відчай пішов до Манайла з планшетом додому, але тут зненацька почув: «Марш вон!». Лише за кілька хвилин Федір Федорович пожалів мене і прямо на вулиці сказав: «Ваші варіанти розраховані на сприйняття з близької відстані, а треба, щоб муза дивилася здалеку, летіла назустріч людям...» Ніби завісу з очей мені зняло. Все було зроблено...»* [Зубач, 2013, с. 4] (Іл. 8).

Залучення молоді відбувалося як через офіційні замовлення по направленням, так і через педагогічну практику. Мистецтвознавиця Оксана Гаврош відзначає: *«Багато хто із викладачів працював*

паралельно у Художфонді, тож частенько кращих студентів залучали на допомогу у творчі проєкти. Так, Йосефу Руцаку не раз вдалося попрацювати разом із Костянтином Лозовим (викладач виробничої кераміки)...» [Гаврош, 2013, с. 42–44]. Художник Володимир Дікарев у своїх спогадах підтверджує слова мистецтвознавців, описуючи власний досвід співпраці з Павлом Бедзіром⁵ ще у період навчання. Зокрема, він був залучений Бедзіром до оформлення зупинки мозаїчними панно. За словами Дікарева, сам Бедзір ставився до цієї роботи не дуже серйозно, розглядаючи її як *«звичайну постійну роботу»*. Це добре ілюструє епізод, коли сторонній перехожий зробив зауваження щодо нерівності викладання мозаїки, на що Бедзір відповів: *«Косо, криво, лише би живо!»*. Водночас саме особисте спілкування з Бедзіром справило визначальний вплив на формування світогляду молодого митця: *«Я вважаю, це найголовніший мій учитель у всьому – і в ставленні до творчості, і в філософії, і в літературі. Це дуже сильно впливало на мене»* [Дікарев, 2025].

Спільна творча діяльність відображалася також у численних відрядженнях та виконанні масштабних замовлень. Семен Мальчицький⁶ згадував про роботу з Федором Манайлом⁷: *«Їздили багато разом по Україні, Закарпаттю. Ми товаришували. Це – справжній, як ніхто, по духу народний закарпатський художник»* [Гончарова, 2004, с. 14].

Неформальне навчання, обмін досвідом і творче наставництво мали ключове значення для молодших поколінь. Василь Свалявчик визнає: *«Дуже багато дало живе спілкування з Антоном Кашишаєм, Ернестом Контратовичем, Гавриілом Глюком, Іваном Ільком, Іваном Шутєвим. Від кожного чогось навчився, виробляючи власну манеру»*. В іншому спогаді він підкреслював роль пленерів: *«Взагалі серед митців у той час панувала надзвичайно доброзичлива атмосфера. Особливо це спостерігалось на пленерах. З нами, молодими художниками, пліч-о-пліч працювали метри, і ми мали змогу отримати стільки, скільки не дав би жодний інститут»* [Ортутай, 2002, с. 13]. Янош Рейті узагальнював досвід співпраці: *«Ми всі разом тут працювали і, звісно, переймали досвід один одного»* [Рейті, 2025].

Усередині майстерень формувалися цілі *«технологічні школи»*. Так, про Михайла Митрика⁸ відзначалося: *«В ХФ він прославився не тільки як художник, а й як знавець самої технології приготування кольорових цементних розчинів, що є основою цієї техніки. «Рецепти від Митрика» брали практично всі закарпатські монументалісти»* [Ходанич, 1999, с. 13].

¹ Людмила Корж-Радько (1956) – графікня, живописиця, монументалістка. Заслужена художниця України (2008). Лауреатка обласної премії ім. Й. Бокшая та А. Ерделі (1998, 2006, 2011).

² Володимир Кузнецов (1946) – вітражист. У 1980-х рр. сконструював шестиметрову тунельну піч для випікання скла в м. Ужгород. Виконавець майже всіх вітражів ХФ на Закарпатті у 1980–1991 рр.

³ Станом на 1980 р. у системі Художнього фонду діяли три художні ради: 1) з творчих робіт і монументального живопису; 2) з оформлювально-виконавчих та копійних робіт; 3) з промислової продукції та прикладного мистецтва [ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 277, арк. 43].

⁴ Іван Бровді (1939 – 2023) – скульптор, живописець. Заслужений художник України (1997). Народний художник України (2008). Лауреат обласної премії ім. Й. Бокшая та А. Ерделі (1998, 2011).

⁵ Павло Бедзір (1926 – 2006) – графік. Лауреат обласної премії ім. Й. Бокшая та А. Ерделі (1996).

⁶ Семен Мальчицький (1924 – 2005) – графік. Лауреат обласної премії ім. Й. Бокшая та А. Ерделі (2003).

⁷ Федір Манайло (1910 – 1978) – живописець, графік, монументаліст, художник декоративно-прикладного мистецтва. Заслужений художник України (1972). Народний художник України (1977).

⁸ Михайло Митрик (1933 – 1999) – графік, монументаліст.

Мистецтвознавиця Олена Приходько згадувала про професійне становлення свого чоловіка¹: *«В'ячеслав багато навчився у П. Балли та А. Шени по монументальному»* [Приходько, 2017]. Аттіла Дунчак² своєю чергою описував практику колективної праці: *«Заробляли ми (з В. Приходько. – авт.) гроші на автобусних зупинках. Заробляли ми, Художній фонд, і навіть замовнику – директору дорожнього управління щось перепадало і отримував ще й картини в подарунок»* [Дунчак, 2019].

Про монументальне мистецтво та довіру Василь Скакандій відмічав, що *«...самому виконувати то неможливо. Значить, набиралася бригада таких своїх, кому довіряєш, кого знаєш. Ну, і виконували»* [Скакандій, 2017].

«Робота на себе»: позаструктурні шляхи заробітку художників. Феномен «лівих»³ замовлень у мистецькому середовищі СРСР становив своєрідну паралельну сферу економічних відносин, яка існувала поряд із офіційною системою ХФ.

Поява та поширення так званих «лівих» замовлень мала низку причин, пов'язаних як із потребами замовників, так і специфікою роботи митців. Можемо виділити декілька чинників:

1. Терміновість. Часто замовлення виникали у зв'язку з наближенням «великих дат» або підготовкою до перевірок. В умовах дефіциту часу бюрократичні процедури ХФ виявлялися надто повільними, тому роботи виконувалися неофіційно та в стислі терміни. Показовою є розповідь Яноша Рейті: *«У Чорному Потюці голова колгоспу терміново просила виручити її, бо мала відбутися перевірка. Треба було швидко зробити кілька панно розміром 2×2,5 метра. Я взяв знайомого з мотоциклом, і ми працювали кілька ночей підряд – день і ніч. Використали зображення з журналу «Агітатор» і перенесли їх на панно. Оплатили нам непогано, готівкою»* [Рейті, 2025].

2. Економія коштів. Оплата праці митців поза офіційними розцінками була вигіднішою для замовників. Це дозволяло суттєво знизити витрати, уникнувши тарифів ХФ і державних надбавок. Яскравий приклад зі спогадів Володимира Кузнєцова: *«В Есені мозаїку для клубу також виконували поза Художнім фондом. Я отримав замовлення, зв'язався з Пушкашем⁴, купили смальту й завершили роботу приватним методом за п'ятнадцять днів. Тоді це було «трішки наліво» зроблено, але з документами: нам договір зробив і підписав зампредколгоспу (заступник голови колгоспу. – авт.)»* [Кузнєцов, 2017] (Іл. 9).

3. Бухгалтерські обмеження. У кошторисах підприємств часто не передбачалися статті витрат на «декорування» чи «художнє оформлення». Тому замовники укладали договори з художниками формально «по ремонту» чи іншим дотичним статтям, щоб легалізувати виплати. Художник Володимир

Дікарев пригадує: *«...були такі «халтури», залишався у нас матеріал, і приходив замовник, просив (...) якусь невеличку роботу, і ми могли брати такі роботи. Оплачували нам готівкою. Оформляли це по документам, наче ми робили якісь там будівельні роботи, як їм це пасувало по бухгалтерії»* [Дікарев, 2025].

4. Організація праці митців. Отримуючи масштабні замовлення з великими гонорарами, художники-монументалісти нерідко залучали помічників. Офіційно ці «працевлаштування» не оформлювалися, а оплату здійснювали безпосередньо «з власної кишені», що теж підпадало під практику «лівих» домовленостей.

Янош Рейті підтверджує таку специфіку роботи: *«Монументалісти є монументалісти. Я часто Митрику допомагав, бо там потрібні руки, швидко робити. Ми на «Патенті» (виконували панно в техніці сграфіто. – авт.), четверо нас і штукатур. Митрик зі своєї суми всім платив»* [Рейті, 2025]. Володимир Дікарев підкреслює, що довгий період працював за подібною «практикою»: *«Я почав працювати з Володимиром Лобановим. Не офіційно, він мене взяв як помічника. Ми багато їздили по Україні і робили мозаїки з керамічної плитки, зі смальти (...). Лобанов ділився зі мною своєю заробітною платнею по домовленості»* [Дікарев, 2025]. Скульптор Богдан Корж стверджує, що: *«На «ліво» замовлення були. Заключали ми договір або готівкою, але це було наказуємо. За такі речі могли погнати з ХФ та СХ, але потрібно було доказати»* [Корж, 2025].

Таким чином, «ліві» замовлення були результатом перетину кількох чинників – бюрократичних обмежень, економічної доцільності та потреби у швидкому й гнучкому виконанні робіт, додатковим можливим фактором теж могли слугувати і «творчі відпочинки» художників.

Нерідко художники свідомо відмовлялися підписувати монументальні роботи, виконані поза системою ХФ. Така обережність пояснювалася страхом перед можливими перевітками. Янош Рейті згадує, що багато хто не хотів афішувати свою участь, бо *«фінвідділ міг проблеми зробити»* [Рейті, 2025]. Подібна практика демонструє, що навіть успішні реалізації «лівих» замовлень навіть підкріплених «документами» залишали митців у зоні ризику.

Водночас існували й відверто маніпулятивні схеми – наприклад, коли частину заробітних «лімітів» розподіляли між тими, хто навіть не знав про використання свого імені [Ілько, 2025], або ж коли одна й та сама «авторська» скульптурна модель Леніна чеканилась десятки разів і видавалася за «оригінал» [Корж, 2025].

У практиці монументального мистецтва траплялися випадки, коли оформлення однієї стіни могло стати

¹ В'ячеслав Приходько (1940 – 2011) – живописець, монументаліст. Заслужений художник України (1990). Народний художник України (2004). Лауреат обласної премії ім. Й. Бокшая та А. Ерделі (1997).

² Аттіла Дунчак (1940 – 2024) – живописець, монументаліст, митець у галузі художнього скла. Нагороджений Угорським Золотим Хрестом Заслуг за вагомі досягнення в культурі та значний внесок у розвиток мистецтва (2013).

³ «Ліві» замовлення або «халтура» – поширене в художньому середовищі СРСР неофіційне позначення приватних або

напівлегальних робіт, що виконувалися поза рамками Художнього фонду чи інших профільних або державних структур. Такі замовлення оплачувалися готівкою або оформлювалися через фіктивні бухгалтерські схеми (наприклад, під виглядом будівельних чи ремонтних робіт) і слугували додатковим джерелом доходу митців, водночас залишаючись у зоні ризику санкцій та контролю.

⁴ Ласло Пушкаш (1941 – 2023) – живописець, монументаліст.

предметом кількох окремих замовлень. Художники розбивали єдину композицію на кілька ескізів, кожен із яких оплачувався окремо, що дозволяло збільшити загальну суму гонорару та фактично «збільшити» план. Архітектор Степан Шолтес згадує, як один художник-виконавець проєкту наполягав на поділі роботи: «Оце можна розділити – раз, два, три. Це один ескіз, другий, третій. Кожен по 800 крб, або вся стіна за 800 крб» [Шолтес, 2019]. Подібна схема легального трактування розцінок була вигідною як для головного художника, так і для ХФ загалом, адже дозволяла підвищувати планові показники та забезпечувала додаткові прибутки, в тому числі і виконавцям. Вирішальним у цьому процесі залишалося вміння домовитися із замовником.

Формальні й неформальні механізми державного контролю: цензура, критика та інше. Деякі речі залишалися поза громадським обговоренням. Напередодні Другої світової війни в Радянському Союзі фактично було завершено розгром усіх альтернативних мистецьких напрямів, які не відповідали партійній доктрині. Єдиним офіційно визнаним проголошувався соціалістичний реалізм [Небесник, 2007, с. 130]. Публічна діяльність художників відбувалася під наглядом ідеологічних структур. Перед відкриттям виставок, роботи представлені до експонування «фільтрувалися» ідеологічним відділом партії.

Мистецтвознавець Григорій Островський зауважував, що після зіткнення з радянською дійсністю Адальберт Ерделі переживав кризу і не міг зрозуміти, «чому він повинен малювати на виставку не так і не те, до чого лежить душа, а так, як вважає за потрібне «начальство» та «заробляти на хліб насущний не творчістю, а копіюванням жсахливих портретів «людини з вусами» [Островський, 1992, с. 8].

Проблем можна було набратись не тільки від самого зображення, а навіть від назви твору. Іван Ілько¹ пригадує, які мав проблеми виставивши на виставку роботу під назвою «Дід верховинець»: «якби назвав просто «Дідо у шапці» – це одне, а вже «верховинець» – збірний образ, і мене різко критикували, мов «доки верховинець з тайстрою буде ходити, бідака, і доки художники будуть це зображувати?» [Ілько, 2025]. Особливої уваги вимагав жанр портрета: у художників «віталось» подавати на виставку «героїв соціалістичної праці». В іншому випадку їхні роботи «мали всі шанси» не потрапити до експозиції. Аттїла Дунчак підтверджує: «І не дай Бог портрет виставляти. Я би твій портрет зробив – там не виставили б. Хто ти такий? Герой Труда чи доярка?» [Дунчак, 2019]. Як зазначав Йозеф Рушак, у майстерні автори мали свободу – могли малювати «що хочуть і як хочуть», однак для експонування робіт на виставках необхідно було отримати «добро» від представників владних структур. Далі Йозеф пригадує: «мені не дозволили надрукувати

мій фотопортрет у каталозі лише тому, що я мав бороду» [Мишанич, 2008, с. 13].

Вплив партійних органів був вищим за повноваження художніх рад. Показовими є випадки, коли готові монументальні роботи піддавалися нищівній критиці або навіть знищувалися. Архітектор Петро Гайович² пригадує ситуацію з дипломною роботою випускника училища – панно з кольорової плитки на фасаді ужгородського кафе «Золотий ключик». Зображення урбаністичного пейзажу зі шпильами церков викликало невдоволення місцевої влади: «Секретарка горькома, побачивши панно, сказала, що там «наглядна агітація церковей» і наказала роботу збити, інакше погрожувала звільнити директора училища» [Гайович, 2024].

Подібні непорозуміння супроводжували й інших митців. Так, Іван Ілько розповідає про свою першу монументальну роботу в Тячеві: «Десять комуністів написали скаргу в ЦК, що вони боролися за світле майбутнє, а тут в Будинку культури оформили людей в постолы (проти яких ті комуністи нібито боролися. – авт.)» [Ілько, 2025].

Ще більш драматичним є приклад фрески «Легенда про Пинтю», яку Антон Шепя³ створював протягом двох років у Буштині. Реакція місцевих партійних функціонерів була вкрай негативною: «Нащо ви там розбійниками, бандитами стіни попсували? Опришківство – то лінгарщина. Завтра прийде прибиральниця і все замастить». Втім, сам художник розглядав звернення до карпатських легенд і теми опришків як можливість висловити протест проти нав'язуваного канону: «Горів бажанням творчо реалізовуватися. Мене «мучили», у мені нуртували оті чудові карпатські легенди, зокрема й про опришків. І як інакше можна було висловити протест проти того ідіотичного потоку малювання лєнінів, марксів, енгельсів?» [Фединишинець, 2008, с. 20].

Іноді контроль призводив до фактичного нівелювання авторського задуму: окремі монументальні панно після багатьох обговорень на художніх радах суттєво змінювалися й втрачали початкову концепцію. Аттїла Дунчак пригадує про свою роботу: «це мозаїчне панно десять разів давали на худару, і там майже нічого від оригіналу, першого мого задуму не зберіглося» [Дунчак, 2019].

Мистецтвознавець Василь Косів наголошує: – «...методи боротьби за отримання замовлення були доволі винахідливими.», та висвітлює доволі цікаві розповсюджені неформальні взаємодії між митцями та художніми радами, зокрема явища протекціонізму, практику «вирішення питань по дзвінку» та випадки хабарництва, пов'язані з просуванням художніх робіт [Косів, 2019, с. 63–64].

Архівні матеріали фонду № Р-1839 виразно засвідчують тематичний розподіл монументально-декоративного мистецтва в архітектурному середовищі. Пропагандистські та частково ідеологічні твори здебільшого розміщувалися в адміністративних будівлях, на транспортних вузлах (вокзалах), у

¹ Іван Ілько (1938) – живописець, монументаліст. Заслужений художник України (1994). Народний художник України (2018).

² Петро Гайович (1944) – архітектор, графік, живописець.

³ Антон Шепя (1928 – 2014) – живописець, графік, монументаліст. Заслужений художник України (2008). Лауреат обласної премії ім. Й. Бокшая та А. Ерделі (2013).

навчальних закладах та Будинках культури. Натомість переважна більшість аполітичних композицій траплялася у кафе, ресторанах, торгівельних закладах і на зупинках громадського транспорту.

Показовим прикладом, що підтверджує наведені дані, є досвід Івана Ілька. Здійснивши спробу змінити тематику панно на одному з об'єктів, він отримав від партійного функціонера Маланчука відмову в такій риторичній відповіді: «Знайдіть мені християнський храм без зображення Христа. Немає, чи не так? Тоді як у будинку політосвіти можна обійтися без портретів Маркса й Енгельса?» [Фединишинець, 2009, с. 20]. Надія Кирилова¹ акцентувала на тому, що навіть декоративні панно мусили містити бодай якісь ідеологічні деталі: «Одна ідеологема там є – червоний галстук на одній дитині. Але без цього тоді ніяк не можна було» [Федака, 2006, с. 15].

Самоцензура художників у радянський період постає не лише як вимушена адаптація до ідеологічних рамок, але і як внутрішньо засвоєний механізм регуляції власної творчості, що випереджав зовнішню цензуру. Митці нерідко самі ставали співтворцями офіційного канону, трансформуючи межі допустимого у власному мистецькому мисленні. Аттіла Дунчак відзначав явище самоцензури: «Кожен відчував, що не можна розкачатися, щоб експресія там була, щоб там був дух якийсь» [Дунчак, 2019]. А Янош Рейті теж зауважує: «За стільки років ми вже знали, що можна, а що не дуже» і доповнює, що тільки в кінці 80-х рр. художники почали вільніше працювати, більш «дихаючи» композиції створювати [Рейті, 2025]. Про самоцензуру висловлюється також і Володимир Дікарев: «Кожен художник у ті часи здогадувався, що можна, а що не можна, і де ця межа. Були художники, які намагались щось «дерзновенне», проривне зробити, і інколи проходило. Але таких було кілька» [Дікарев, 2025].

Цікавий документ (але шкода, що без фото) вдалося знайти в архіві фонду № Р-1839 – у 1963 році до ХФ надійшов лист від Мукачівського горпромторгу, в якому висловлювалася претензія щодо отриманих творів живопису. В листі зазначалося: «...криме того отдельные картины абстрактного оформления, которые совершенно не удовлетворяют спрос покупателей». Відтак, торгова організація пропонувала надіслати «компетентного представителя» для заміни таких робіт на «более полноценные» [ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 144, арк. 5].

Окрім згаданих вище радянських практик художнього «фільтрування» та цензури, система впровадила додаткові механізми контролю за мистецьким середовищем. Складовою цього контролю стало цілеспрямоване вербування митців й розгалужена практика анонімних доносів, яка створювала атмосферу недовіри та постійного внутрішнього самоконтролю. Як пише Іван Небесник: «...все більшою мірою виступали негативні сторони ідеологічного тиску в галузі мистецтва (...)

нагніталася атмосфера доносів та недовіри...» [Небесник, 2000, с. 49]. Художник Йосип Бабинець згадує, як працюючи у філармонії отримав від «кадебістів»² пропозицію співпрацювати [Мишанич, 2008, с. 13]. За свідченням Павла Бездіра, після смерті дружини їхня квартира перетворилася на своєрідний осередок зустрічей різного кола людей, серед яких були як митці та інтелігенція, так і «деградовані особистості». Ця ситуація, створила «великі можливості кадебістам»: у помешканні встановили «жучки», відбувалися прослуховування, а серед відвідувачів траплялися й агенти, що виконували роль «шпигів»³. Павло Бездір підсумовував, що обірвав всі контакти: «Після того, як мене три місяці мордошили в КГБ...» [Гаврош, 1999, с. 12].

Так звані «анонімки» у радянську добу становили особливе та доволі розповсюджене явище – специфічну форму доносу чи скарги, яку укладали без зазначення автора. Вони були свого роду інституціоналізованим механізмом контролю «знизу», коли будь-яка особа могла повідомити органам влади, партійному керівництву, адміністрації підприємства чи правоохоронним структурам про нібито «неправомірні» дії колеги, сусіда чи навіть родича. Будь-яка з перелічених вище структур офіційно розглядала такі скарги. Подібні «повідомлення» часто ставали зручним інструментом у внутрішніх конфліктах між колегами та конкурентній боротьбі.

Цікавим з погляду на такі явища «комунікації з владою» є документ із фонду Р-1839 – «Справка о результатах проверки жалоб о допускаемых нарушениях (...) поступивших в Художественный фонд» від 10 вересня 1970 р. До перевірки залучили одразу кілька структур: начальника контрольно-ревізійного відділу, заступника секретаря партійної організації, представника ревізійної комісії Спілки художників та голову місцевого профспілкового комітету. У довідці детально вивчалися анонімні скарги «без дати і без підпису», причому кожне твердження з «анонімок» перевірялося шляхом звірки з офіційними документами (заробітні відомості, протоколи художніх рад, розподіл замовлень, тарифні розрахунки тощо), а також шляхом опитування працівників ХФ. Зміст скарг відображає як робочі конфлікти, так і персональні звинувачення. Анонімні автори вказували, що керівництво майстерень приймало художників «як хоче і кого хоче», створюючи «ланцюг родинних і протекційних зв'язків». Інші нарікали на протизаконність того, що багато фахівців із вищою чи середньою освітою «тиснуть» поза межами майстерень Художнього фонду й області. Деякі закиди стосувалися порушень законодавства про оплату праці: наводився приклад художника, який нібито отримував 700–800 крб. на місяць. В «анонімках» були й конкретні обвинувачення: архітектор нібито намагався приховати частину своєї зарплати, оформлюючи її через інших працівників; старший майстер цеху вимагав від

¹ Надія Кирилова (1948) – графікня, живописиця, монументалістка. Лауреат обласної премії ім. Й. Бокшая та А. Ерделі (2009).

² Кадебісти або кагебісти – розмовна назва співробітників Комітету державної безпеки СРСР (КДБ), спецслужби, що здійснювала

політичний нагляд, цензуру, контррозвідку та репресивний контроль над суспільством.

³ «Шпиги» – розмовне означення агентів чи інформаторів радянських спецслужб (передусім КДБ), які діяли під прикриттям у середовищі інтелігенції та творчих кіл з метою стеження й доносу.

підлеглих картини; гонорар лозоплетільнику було проведено через чотирьох осіб на суму 1360 крб, аби приховати аліменти; нарешті, директора, головного художника й старшого майстра підозрювали в тому, що вони можуть підписувати документи та «мають справи у цьому ділі» [ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 195, арк. 32–35].

Таким чином, «анонімки» у діяльності Художнього фонду постають радше як прояв внутрішніх конфліктів та заздрощів на ґрунті можливої невдоволеності частини працівників заробітними платами, оскільки жодних скарг, що підпадали б під «ідеологічний контроль», не було в цьому документі.¹ Доволі простий аналіз середньорічних заробітків працівників ХФ (див. Табл. 2, 3; Гр. 1, 2) дає підстави для міркувань у цьому ключі, оскільки заробіток художника – члена Спілки, був майже на 40% більший за заробіток художників, які не були членами Спілки, на 250% більший за заробіток головного бухгалтера та на 430% більший за заробіток касира, водія, секретаря, завідувача складу.

Художник Янош Рейті підсумовує: «Писали анонімки, скоріше від заздрощів» [Рейті, 2025].

Сучасні рефлексії щодо діяльності Художнього фонду та відношення суспільства до мистецьких творів.

У 1970 – 1980-х роках система ХФ підтримувала широкий спектр мистецької діяльності: художні салони, ярмарки, лотереї, державні замовлення, що сприяло розвитку як прикладного, так і монументально-декоративного мистецтва. Художній фонд відігравав значну роль у житті місцевих митців, будучи водночас основою професійного та соціального забезпечення. Красномовною є статистика, згідно з якою у 1970-х роках, понад 80% митців СХ працювали у складі ХФ [Нікітчук, 2025, с. 23]. Ще більш показовими є дані про кількість молодих митців, так станом на середину 80-х рр. у ХФ працювало 87 художників, з яких 41% були віком до 35 років [ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 320, арк. 19–25]. Розпад Фонду на початку 1990-х призвів до значних втрат для мистецької сфери.

Як зазначає Василь Свалявчик, «...це була організація, яка давала можливість заробити нам, художникам, на життя» [Ортутай, 2002, с. 13], «...втратилося багато, втратилось із соціальним захистом, усе розікрали» [Свалявчик, 2025], а Богдан Корж підкреслює, що ХФ забезпечував не лише економічну підтримку, а й соціальні гарантії, включно з творчою пенсією² [Корж, 2025].

Віра Томашевська³ згадує, що «...у 1990-х, коли ХФ «віддав Богу душу», всі керамісти залишилися без державних замовлень» [Чегусова, 2013, с. 123–124]. Василь Скакандій констатував, що після зміни державної політики у сфері підтримки митців

«...художнику зараз важко вижити» [Кудрявська, 1996, с. 5]. Критичною була й втрата організаційної та творчої інфраструктури. Степан Шолтес зауважує, що «ХФ був комерційною організацією і міг би працювати далі, але не було бажання у СХ то тягнути і в обласній адміністрації теж», продовжує «Люди спилися, розвалилися цехи майстрів, геніальних майстрів, різчиків по дереву з якими ще Манайло працював. Пороз їжджалися, хто куди...» [Шолтес, 2019]. Янош Рейті додає, що ХФ забезпечував творчий підхід, контроль за якістю, організацію худради та підтримку участі у виставках, «...великий відсоток якісних робіт видавали», а після його розпаду художники «пішли по норах», втративши виробничу базу та професійний колектив [Рейті, 2025].

Зникли також численні монументально-декоративні твори, створені митцями ХФ: як наголошує Петро Феддеші⁴, на Заході художні цінності шанують, а у нас їх «...з легкістю руйнуємо без найменшого угризнання совісті» [Гарагонич, 2005, с. 3]. Відчутним є сум за втраченими об'єктами. Василь Скакандій наводив приклад керамічних робіт Аттіли Дунчака у готелі «Ужгород», які нині відсутні, і які слід було зберегти для того, щоб «...люди знали, що мистецтво в той час було на такому рівні» [Скакандій, 2017]. Іванчо Мігаль⁵ згадував пошкодження власних робіт у Драмтеатрі, намагався навіть їх відновити: «Я їх дуже просив (адміністрацію театру. – авт.), щоб дали мені на реставрацію, але ніч з того», та про викрадення його декоративної різьбленої решітки з громадської будівлі поруч з аеропортом [Іванчо, 2017]. Про пошкодження неймовірно цінних гобеленів та нерозумне поводження з ними наголошувала Терезія Чувалова⁶ [Чувалова, 2017]. А Володимир Кузнєцов відзначав просто кричущі випадки знищення вітражів, зокрема в касах аерофлоту [Кузнєцов, 2017].

Мистецтвознавець Олена Приходько підсумовує: «Монументальне мистецтво Закарпаття – це дуже яскраве з'явлення в нашій образотворчій культурі, на жаль, дуже коротке. Більшість творів, переважна більшість прекрасних творів була просто по-варварськи, по-дикунські, знищена. Наше монументальне мистецтво загинуло, його немає» [Приходько, 2017].

Висновки. Радянська влада вдало використала базис сформованої мистецької спільноти чехословацького періоду задля власних потреб пришвидшеної культурної інтеграції краю в УРСР та конвертації «визволення» у власний культурний проект: – училище, Спілка та Художній фонд. В цьому «трикутнику» було зосереджено вирішення трьох фундаментальних завдань: підготовки нових професійних кадрів, організації творчої діяльності та матеріального забезпечення художньої праці. Ці інституції відкрили нові соціальні ліфти для митців,

¹ Автор не виключає наявності широкого спектру різноманітності скарг за роки діяльності підприємства. В даній статті побіжно окреслено внутрішній світ ХФ, і майже кожен розділ заслуговує додаткових досліджень та окремої статті.

² Постанова Ради Міністрів СРСР №946 від 7 серпня 1957 р. «Про пенсійне забезпечення письменників, композиторів, працівників образотворчих мистецтв та членів їх сімей»

³ Віра Томашевська (1956) – керамістка, мистецтвознавець.

⁴ Петро Феддеші (1944) – живописець, графік, монументаліст. Заслужений художник України (2006). Лауреат обласної премії ім. Й. Бокшая та А. Ерделі (1999, 2014).

⁵ Іванчо Мігаль (1942 – 2024) – художник декоративно-прикладного мистецтва. Лауреат обласної премії ім. Й. Бокшая та А. Ерделі (2002).

⁶ Терезія Чувалова (1942 – 2021) – живописиця, монументалістка, художник декоративно-прикладного мистецтва.

але й водночас закріпили їх у межах ідеологічно контрольованої системи, що стало однією з головних суперечностей художнього життя Закарпаття в радянську добу.

Економічні та соціальні чинники стали визначальними у формуванні закарпатського відділення Художнього фонду: він забезпечував митцям стабільний зарібок та високий соціальний статус, що робило його привабливішим за інші мистецькі інституції. На відміну від училища з низькою оплатою та високим навантаженням, ХФ пропонував реальні матеріальні гарантії та можливості професійного росту у доволі вільному графіку роботи. Така ситуація сприяла «перетіканню» кадрів у бік ХФ, послаблюючи інші інституції, але водночас дозволяючи концентрувати мистецький потенціал в Ужгороді.

Спогади митців демонструють, що відсутність жорсткої дисципліни та можливість самостійно організовувати власну роботу над проектами робили ХФ відмінним від більшості інституцій радянської доби. В той самий час Фонд забезпечував простір для діалогу між поколіннями митців, а також сприяв інноваційним експериментам та обміну досвідом.

Феномен «лівих» замовлень і неофіційних домовленостей показують, що офіційна модель не могла задовольнити всіх потреб митців та замовників і закономірно породжувала паралельні, напівлегальні механізми функціонування. «Ліві» домовленості давали художникам гнучкість і додаткові доходи, водночас залишаючи їх у зоні ризику. Такі економічні практики вказують на існування кризи в радянській системі надання послуг, а також про існування корупційних «схем».

Вплив партійних структур превалював над діяльністю художніх рад. Зовнішня цензура, рамки соцреалізму та «фільтрування» публічного мистецтва породжували у митців внутрішню самоцензуру як природне продовження системи. Архівні матеріали та усні свідчення підтверджують, що навіть незначні відхилення від канону могли спричинити критику, знищення робіт чи цькування авторів.

Розгалужена практика анонімних доносів, яка створювала атмосферу недовіри та постійного внутрішнього самоконтролю в СРСР не оминула і мистецьке середовище. «Анонімки» були своєрідним механізмом контролю «знизу», підтримуваним владою. Подібні «повідомлення» часто ставали

зручним інструментом у внутрішніх конфліктах між колегами та конкурентній боротьбі.

Попри ідилічний образ декотрих блоків даної статті про «худфондівське життя» всередині системи, явища цензури, протекціонізму, неформальних домовленостей та анонімних доносів співіснували з можливостями професійного зростання, відносною свободою графіку праці та «неофіційними» горизонтальними взаємодіями. Така амбівалентність демонструє, що навіть у межах «тоталітарної культури» існували простори автономії та індивідуальної динаміки творчого середовища.

Розпад Художнього фонду виявив крихкість радянської моделі, яка виявила свою нежиттєздатність у нових соціально-економічних умовах. Одночасно він засвідчив недалекоглядність та нездатність до трансформацій Спілки художників і нової влади періоду незалежності України. Зникнення замовлень, розпорошення професійних колективів та руйнація напрацьованої інфраструктури призвели до глибокої кризи регіонального мистецького середовища Закарпаття у 1990-х роках. Художній фонд виконував роль своєрідного «каркасу» для монументально-декоративної та прикладної галузей мистецтва, відсутність якого спричинила невідворотні наслідки для культурного розвитку регіону у цих сферах.

Перспективи подальших досліджень. Зібраний корпус матеріалів відкриває низку напрямів для подальших наукових пошуків:

1. Аналіз ролі Художнього фонду в житті українських митців-шістдесятників.
2. Порівняльне дослідження регіональних відмінностей у функціонуванні радянських мистецьких інституцій Закарпаття та провідних культурних центрів України (Київ, Харків, Львів, Одеса).
3. Антропологічний вимір радянського мистецького середовища – реконструкція індивідуальних траєкторій митців, їхніх моральних виборів, практик самоцензури, що дозволить глибше осмислити позицію художника як суб'єкта «тоталітарної культури».
4. Дослідження посттоталітарної оцінки монументального мистецтва – трансформації його сприйняття, питань збереження, ревіталізації й переосмислення спадщини радянського періоду в сучасному українському культурному контексті.

Список використаних джерел

- Bokšaj, O., 1936. Malířství na Podkarpatské Rusi, *Podkarpatská Rus: Sborník hospodářského, kulturního a politického poznání Podkarpatské Rusi*, Bratislava, s. 214–217.
- Golomstock, I., 1990. *Totalitarian Art: In the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, New York: HarperCollins Icon Editions, 362 p.
- Баран, В.-Г., 1996. *Денник*. Упоряд., передмова та переклад О. Барана, Ужгород: Гражда, 143 с.
- Бездір, В., 2011. Заслужений художник живе не самими картинами: 60-річний В. Свалявчик малює, буде, чавить вино, вирощує екзоти..., *Калейдоскоп оголошень*, 3 листопада, с. 1–2.
- Борисенко, М., 2001. До проблеми осмислення тоталітарної культури, *Етнічна історія народів Європи*, вип. 10, с. 30–33.
- Вегеш, М. та Федака, С., 2022. *Державотворчі процеси в Карпатській Україні (1938–1939). Хронологія подій. Бібліографія*. До 83-ї річниці проголошення незалежності Карпатської України. 2-ге вид., доп. і випр., Ужгород: АУТДОРШАРК, 642 с.
- Гаврош, О., 1999. Павло Бездір про КГБ, коханок, йогу і білого коня, *Старий замок*, 1 липня, с. 12.
- Гаврош, О., 2013. Зрілість віку і таланту, *Культурологічні джерела*, 1(21), с. 42–44.
- Гаргонич, В., 2005. Художник з душою філософа, *Панорама*, 8 жовтня, с. 3.

- Гончарова, Н., 2004. «Ніколи двічі не йду однією стежкою», – каже людина, від картин якої випромінюється тепло..., *Фест*, 3–9 червня, с. 14.
- Державний архів Закарпатської області (далі – ДАЗО), ф. Р-1839, оп. 1, спр. 1, на 11 арк.
- ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 3, на 7 арк.
- ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 102, на 53 арк.
- ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 132, на 15 арк.
- ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 144, на 22 арк.
- ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 195, на 40 арк.
- ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 211, на 80 арк.
- ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 213, на 87 арк.
- ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 228, на 13 арк.
- ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 277, на 52 арк.
- ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 315, на 187 арк.
- ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 320, на 25 арк.
- ДАЗО, ф. Р-1544, оп. 1, спр. 1, на 10 арк.
- Дікарев, В., 2025. Усне інтерв'ю. Запис О. Нікітчука (МРЗ), 7 липня. Архів дослідника.
- Закарпатські втікачі в СРСР: через табори ГУЛАГу і Бузулук до рідних Карпат. 1939–1949 рр.*, 2011. Упоряд. О.М. Корсун, О.М. Пагіря. Архівні документи і матеріали, Ужгород: Карпати, 768 с.
- Зубач, В., 2013. Іван Бровді іде в гори, щоб осмислити свої досягнення в долині, *Трибуна*, 5 квітня, с. 4.
- ІМЕН: літературні твори, щоденники, думки*, 2017. Адальберт Ерделі; уклад. І. І. Небесник, М. В. Сирохман, Ужгород: Видавництво Олександри Гаркуші, 396 с.
- Козирева, Т., 2011. Андрій Андрійович Бокотей. Скляних справ майстер, *Закарпаття: філософія культури*, 4, с. 13–15.
- Корж, Б., 2025. Усне інтерв'ю. Запис О. Нікітчука (МРЗ), 15 липня, Архів дослідника.
- Корж-Радько, Л., 2017. Усне інтерв'ю. Запис О. Нікітчука (МРЗ), 17 червня, Архів дослідника.
- Косів, В., 2019. *Українська ідентичність у графічному дизайні 1945 – 1989 років: монографія*, Київ: Родовід, 480 с.
- Кудрявська, Л., 1996. «Сподіваюсь, але не завжди вірю...», *Вісті Ужгородщини*, 21 вересня, с. 5.
- Кузнецов, В., 2017. Усне інтерв'ю. Запис О. Нікітчука (МРЗ), 17 серпня, Архів дослідника.
- Кузнецов, В., 2025. Усне інтерв'ю. Запис О. Нікітчука (МРЗ), 17 липня, Архів дослідника.
- Мишанич, В., 2008. Життя у пошуках краси і гармонії, *Ужгород*, 19 січня, с. 13.
- Мишанич, В., 2008. Йозеф Рушак: «Жити у злагоді із самим собою та навколишнім світом», *Ужгород*, 29 березня, с. 13.
- Небесник, І.І., 2000. *Художня освіта на Закарпатті у ХХ столітті: історико-педагогічний аспект*, Ужгород: Закарпаття, 168 с.
- Небесник, І.І., 2007. *Адальберт Ерделі*, Львів: Вид-во Мс, 296 с.
- Небесник, І., 2020. *Графічне мистецтво Закарпаття: друга половина ХХ століття*, Ужгород: Видавництво Олександри Гаркуші, 236 с.
- Нікітчук, О., 2025. Розвиток монументально-декоративного мистецтва Ужгорода в 1959 – 1990 рр. (На основі архівних матеріалів), *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Історія*, 1(52), с. 21–42. DOI: [https://doi.org/10.24144/2523-4498.1\(52\).2025.330044](https://doi.org/10.24144/2523-4498.1(52).2025.330044)
- Ортутай, Л., 2002. Василь Сваліявич: «Незадоволення собою має бути головною рисою справжнього митця», *Ужгород*, 13 квітня, с. 13.
- Островський, Г., 1992. *Творець незбагнено прекрасного світу*, Ужгород: Карпати, с. 5–10.
- Рейті, Я., 2025. Усне інтерв'ю. Запис О. Нікітчука (МРЗ), 10 липня, Архів дослідника.
- Сваліявич, В., 2025. Усне інтерв'ю. Запис О. Нікітчука (МРЗ), 15 липня, Архів дослідника.
- Скаандій, В., 2017. Усне інтерв'ю. Запис О. Нікітчука (МРЗ), 15 червня, Архів дослідника.
- Славик, Ю., 2017. *Шлях до Алушті: Голокост на Закарпатті*, Дніпро: Український інститут вивчення Голокосту «Ткума», 156 с.
- Тиводар, М.П., 2011. *Етнографія Закарпаття: Історико-етнографічний нарис*, Ужгород: Гражда, 416 с.
- Федака, С., 1999. Чотири покликання Петра Сиви, *Ужгород*, 18 грудня, №47.
- Федака, С., 2007. Ігор Панейко: «Моя творчість – із запаху ладану в бабиній хаті», *Фест*, 8–14 березня, с. 13.
- Фединишинець, М., 2008. Антон Шепка: «Рідко коли я цілком задоволений своєю роботою», *Старий замок. Паланок*, 17–23 квітня, с. 20.
- Ходанич, П.М. та Ходанич, М.П., 2020. *Дерев'яна пластика Закарпаття*, Ужгород: TIMPANI, 239 с.
- Ходанич, П., 1999. Майстер, *Срібна земля*, 24 квітня, с. 13.
- Чегусова, З., 2013. Магічна сила кераміка Віри Томашевської, *Образотворче мистецтво*, 1, с. 123–124.
- Шолтес, С., 2019. Усне інтерв'ю. Запис О. Нікітчука (МРЗ), 27 березня, Архів дослідника.

References

- Baran, V.-H., 1996. *Dennyk* [Diary]. Uporiad., peredmovna ta pereklad O. Barana, Uzhhorod: Grazhda, 143 s. (in Ukrainian).
- Bedzir, V., 2011. Zasluzhneni khudozhnyk zhyve ne samymu kartynamy: 60-richnyi V. Svaliavchik maliuie, buduie, chavyt vyny, vyroshchuie ekzoty... [Honoured artist lives not only by paintings: 60-year-old V. Svaliavchik paints, builds, makes wine, grows exotic plants...], *Kaleidoskop oholoshen*, 3 lystopada, s. 1–2. (in Ukrainian).
- Bokšaj, O., 1936. Malířství na Podkarpatské Rusi, Podkarpatská Rus: Sborník hospodářského, kulturního a politického poznání Podkarpatské Rusi. Bratislava, s. 214–217. (in Czech).
- Borysenko, M., 2001. Do problemy osmyslennia totalitarnoi kultury [To the problem of understanding totalitarian culture], *Etichna istoriia narodiv Yevropy*, Vyp. 10, s. 30–33. (in Ukrainian).
- Chehusova, Z., 2013. Mahichna syla keramika Viry Tomashevskoi [The magical power of Vera Tomashevskai's ceramics], *Obrazotvorche mystetstvo*, 1, s. 123–124. (in Ukrainian).
- Derzhavnyi arkhiv Zakarpatskoi oblasti* (DAZO) [State Archive of the Transcarpathian Region], f. R-1839, op. 1, spr. 1, na 11 ark.
- DAZO, f. R-1839, op. 1, spr. 3, na 7 ark.
- DAZO, f. R-1839, op. 1, spr. 102, na 53 ark.

- DAZO, f. R-1839, op. 1, spr. 132, na 15 ark.
 DAZO, f. R-1839, op. 1, spr. 144, na 22 ark.
 DAZO, f. R-1839, op. 1, spr. 195, na 40 ark.
 DAZO, f. R-1839, op. 1, spr. 211, na 80 ark.
 DAZO, f. R-1839, op. 1, spr. 213, na 87 ark.
 DAZO, f. R-1839, op. 1, spr. 228, na 13 ark.
 DAZO, f. R-1839, op. 1, spr. 277, na 52 ark.
 DAZO, f. R-1839, op. 1, spr. 315, na 187 ark.
 DAZO, f. R-1839, op. 1, spr. 320, na 25 ark.
 DAZO, f. R-1544, op. 1, spr. 1, na 10 ark.
- Dikarev, V., 2025. *Usne interv'iu. Zapys O. Nikitchuka (MP3), 7 lypnia. Arkhiv doslidnyka* [Oral interview. Recorded by O. Nikitchuk (MP3), 7 July. Researcher's archive].
- Fedaka, S., 1999. Chotyry poklykannia Petra Sovy [Four callings of Petro Sova], *Uzhhorod*, 18 hrudnia, №47. (in Ukrainian).
- Fedaka, S., 2007. Ihor Paneiko: «Moia tvorchist – iz zapakhu ladanu v babynii khati» [Ihor Paneiko: «My art is with the scent of incense in my grandmother's house»], *Fest*, 8–14 bereznia, s. 13. (in Ukrainian).
- Fedynshynets, M., 2008. *Anton Shepa: «Ridko koly ya tsilkom zadovolenyi svoieiu robotoiu»* [Anton Shepa: «Rarely am I completely satisfied with my work»], *Staryi zamok. Palanok*, 17–23 kvitnia, s. 20. (in Ukrainian).
- Golomstock, I., 1990. *Totalitarian Art: In the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, New York: HarperCollins Icon Editions, 362 p. (In English).
- Havrosh, O., 1999. Pavlo Bedzir pro KHB, kokhanok, yohu i biloho konia [Pavlo Bedzir about the KGB, mistresses, yoga and the white horse], *Staryi zamok*, 1 lypnia, s. 12. (in Ukrainian).
- Havrosh, O., 2013. Zrilst viku i talantu [Maturity of age and talent], *Kulturolohični dzhherela*, 1(21), s. 42–44. (in Ukrainian).
- Harahonych, V., 2005. Khudozhnyk z dusheiu filosofa [An artist with the soul of a philosopher], *Panorama*, 8 zhovtnia, s. 3. (in Ukrainian).
- Honcharova, N., 2004. «Nikoly dvichi ne ydu odniieiu stezhkoiu», – kazhe liudyna, vid kartyn yakoi vyprominiuietsia teplo... [«I never go the same path twice», says a person whose paintings radiate warmth...], *Fest*, 3–9 chervnia, s. 14. (in Ukrainian).
- IMEN: literaturni tvory, shchodennyky, dumky, 2017. *Adalbert Erdeli* [IMEN: literary works, diaries, thoughts. Adalbert Erdeli]; uklad. I.I. Nebesnyk, M.V. Syrokhman, Uzhhorod: Vydavnytstvo Oleksandry Harkushi, 396 s. (in Hungarian).
- Khodanych, P.M. and Khodanych, M.P., 2020. *Derev'iana plastyka Zakarpattia* [Wooden sculpture of Transcarpathia], Uzhhorod: TIMPANI, 239 s. (in Ukrainian).
- Khodanych, P., 1999. Maister [The master], *Sribna zemlia*, 24 kvitnia, s. 13. (in Ukrainian).
- Korzh, B., 2025. *Usne interv'iu. Zapys O. Nikitchuka (MP3), 15 lypnia. Arkhiv doslidnyka* [Oral interview. Recorded by O. Nikitchuk (MP3), 15 July. Researcher's archive].
- Korzh-Radko, L., 2017. *Usne interv'iu. Zapys O. Nikitchuka (MP3), 17 chervnia. Arkhiv doslidnyka* [Oral interview. Recorded by O. Nikitchuk (MP3), 17 June. Researcher's archive].
- Kosiv, V., 2019. *Ukrainska identychnist u hrafichnomu dyzaini 1945 – 1989 rokiv: monohrafiia* [Ukrainian Identity in Graphic Design, 1945 – 1989: A Monograph], Kyiv: Rodovid, 480 s. (in Ukrainian).
- Kozyrieva, T., 2011. Andrii Andriiovych Bokotei. Skliianykh sprav maister [Andrii Andriiovych Bokotei. Master of glass art], *Zakarpattia: filosofiia kultury*, 4, s. 13–15. (in Ukrainian).
- Kudriavska, L., 1996. «Spodivaius, ale ne zavzhdy viriu...» [«I hope, but I do not always believe...»], *Visti Uzhhorodshchyny*, 21 veresnia, s. 5. (in Ukrainian).
- Kuznietsov, V., 2017. *Usne interv'iu. Zapys O. Nikitchuka (MP3), 17 serpnia. Arkhiv doslidnyka* [Oral interview. Recorded by O. Nikitchuk (MP3), 17 August. Researcher's archive].
- Kuznietsov, V., 2025. *Usne interv'iu. Zapys O. Nikitchuka (MP3), 17 lypnia. Arkhiv doslidnyka* [Oral interview. Recorded by O. Nikitchuk (MP3), 17 July. Researcher's archive].
- Myshanych, V., 2008. Zhyttia u poshukakh krasy i harmonii [Life in search of beauty and harmony], *Uzhhorod*, 19 sichnia, s. 13. (in Ukrainian).
- Myshanych, V., 2008. Yozhef Rushchak: «Zhyty u zlahodi iz samym soboiu ta navkolyshnim svitom» [Yozhef Rushchak: «To live in harmony with oneself and the surrounding world»], *Uzhhorod*, 29 bereznia, s. 13. (in Ukrainian).
- Nebesnyk, I.I., 2000. *Khudozhnia osvita na Zakarpatti u XX stolitti: istoriko-pedahohichnyi aspekt* [Art education in Transcarpathia in the 20th century: historical-pedagogical aspect], Uzhhorod: Zakarpattia, 168 s. (in Ukrainian).
- Nebesnyk, I.I., 2007. *Adalbert Erdeli* [Adalbert Erdeli], Lviv: Vyd-vo Ms, 296 s. (in Ukrainian).
- Nebesnyk, I., 2020. *Hrafichne mystetstvo Zakarpattia: druha polovyna XX stolittia* [Graphic art of Transcarpathia: second half of the 20th century], Uzhhorod: Vydavnytstvo Oleksandry Harkushi, 236 s. (in Ukrainian).
- Nikitchuk, O., 2025. Rozvytok monumentalno-dekoratyvnoho mystetstva Uzhhoroda v 1959 – 1990 rr. (Na osnovi arkhivnykh materialiv) [Development of monumental and decorative art in Uzhhorod in 1959 – 1990 (Based on archival materials)], Scientific Herald of Uzhhorod University. Series: History, 1(52), s. 21–42. DOI: [https://doi.org/10.24144/2523-4498.1\(52\).2025.330044](https://doi.org/10.24144/2523-4498.1(52).2025.330044) (in Ukrainian).
- Ortutai, L., 2002. Vasyl Svaliavchyk: «Nezadovolennia soboiu maie buty holovnoiu rysoiu spravzhnogo myttsia» [Vasyl Svaliavchyk: «Dissatisfaction with oneself should be the main trait of a true artist»], *Uzhhorod*, 13 kvitnia, s. 13. (in Ukrainian).
- Ostrovskiy, H., 1992. *Tvorets nezbahnanno prekrasnoho svitu* [The creator of an incomprehensibly beautiful world], Uzhhorod: Karpaty, s. 5–10. (in Ukrainian).
- Reiti, Ya., 2025. *Usne interv'iu. Zapys O. Nikitchuka (MP3), 10 lypnia. Arkhiv doslidnyka* [Oral interview. Recorded by O. Nikitchuk (MP3), 10 July. Researcher's archive].
- Sholtes, S., 2019. *Usne interv'iu. Zapys O. Nikitchuka (MP3), 27 bereznia. Arkhiv doslidnyka* [Oral interview. Recorded by O. Nikitchuk (MP3), 27 March. Researcher's archive].
- Skakandii, V., 2017. *Usne interv'iu. Zapys O. Nikitchuka (MP3), 15 chervnia. Arkhiv doslidnyka* [Oral interview. Recorded by O. Nikitchuk (MP3), 15 June. Researcher's archive].
- Slavik, Yu., 2017. *Shliakh do Aushvitsu: Holokost na Zakarpatti* [The Road to Auschwitz: The Holocaust in Transcarpathia], Dnipro: Ukrainskyi instytut vyvchennia Holokostu “Tkuma”, 156 s. (in Ukrainian).

Svaliavchyk, V., 2025. *Usne interv'iu. Zapys O. Nikitchuka (MP3)*, 15 lypnia. *Arkhiv doslidnyka* [Oral interview. Recorded by O. Nikitchuk (MP3), 15 July. Researcher's archive].

Tyvodar, M.P., 2011. *Etnohrafiia Zakarpattia: Istoryko-etnografichniy narys* [Ethnography of Transcarpathia: Historical-ethnographic essay], Uzhhorod: Grazhda, 416 s. (in Ukrainian).

Vehesh, M. and Fedaka, S., 2022. *Derzhavotvorchy protsesy v Karpatskii Ukraini (1938 – 1939). Khronolohiia podii. Bibliohrafiia. Do 83-i richnytsi proholoshennia nezalezhnosti Karpatskoi Ukrainy* [State-building processes in Carpathian Ukraine (1938 – 1939). Chronology of events. Bibliography. On the 83rd anniversary of the proclamation of independence of Carpathian Ukraine]. 2-he vyd., dop. i vypr., Uzhhorod: AUTDORSHARK, 642 s. (in Ukrainian).

Zakarpatski vtykachi v SRSR: cherez tabory HULAHu i Buzuluk do ridnykh Karpat. 1939 – 1949 rr. [Transcarpathian fugitives in the USSR: through the camps of the GULAG and Buzuluk to their native Carpathians. 1939 – 1949], 2011. Uporiad. O.M. Korsun, O.M. Pahiria. *Arkhivni dokumenty i materialy*, Uzhhorod: Karpaty, 768 s. (in Ukrainian).

Zubach, V., 2013. *Ivan Brovdi ide v hory, shchob osmyslyty svoi dosiahnennia v dolyni* [Ivan Brovdi goes to the mountains to reflect on his achievements in the valley], Trybuna, 5 kvitnia, s. 4. (in Ukrainian).

Oleksandr Nikitchuk

Postgraduate student at the Department of Archeology, Ethnology and Cultural Studies,
SHEE «Uzhhorod National University», Uzhhorod

THE ART FUND AS AN INSTITUTION OF ART AND PROPAGANDA: ARTISTS WITHIN THE SYSTEM (1945 – 1991)

This study investigates the functioning of the Transcarpathian branch of the Art Fund of the Ukrainian SSR as a multilayered institutional setting where state policy, artistic creativity, ideological control, and interpersonal relations intersected. Particular emphasis is placed on sources that convey artists' insider perspectives—interviews, autobiographical texts, memoirs, and public statements. Such materials make it possible to reconstruct the everyday realities of artistic life within the Art Fund system. The article addresses several key aspects of artists' experiences in this environment: economic and social advantages; conditions of professional freedom and community; the balance between work and «creative leisure»; interpersonal dynamics in collective projects; extra-institutional strategies of income generation; formal and informal mechanisms of state control; as well as contemporary reflections on the activities of the Art Fund and public perceptions of monumental and decorative art. The Art Fund is also examined as a distinctive “accumulator” of artistic resources, providing stable employment, infrastructure for project realization, and, at times, a vehicle of social mobility for young artists. At the core of the analysis is the figure of the artist as an active and dynamic agent positioned at the intersection of creativity, production, and propaganda. This approach not only clarifies the internal logic of Soviet artistic institutions, but also brings into focus broader issues concerning the relationship between art and power, and the place of the artist within a totalitarian context.

Keywords: Art Fund, Union of Artists, monumental art, mosaics, sgraffito, stained glass, totalitarian art, totalitarian culture, propaganda, censorship, ideology, Uzhhorod, Ukrainian SSR.

Статус статті:

Отримано: 24.09.2025 Прийнято: 10.10.2025 Опубліковано: 01.11.2025

Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY-4.0)

ISSN 2523-4498 (Print) ISSN 2786-6513 (Online)

ТАБЛИЦІ

Період	Освітня політика	Художня освіта і кар'єра	Культурне середовище та контекст
Австро-Угорщина (до 1918)	– Політика мадяризації, обов'язкова угорська мова навчання. – Середні та «горожанські» школи (9 на весь край перед Першою світовою війною), після завершення яких доступ до вищої освіти майже був недосяжний. – Частковим винятком була греко-католицька семінарія, де зберігалися елементи русинської/української культури.	– Відсутність доступної системи художньої освіти для русинів-українців. – Художники змушені були здобувати освіту і будувати кар'єру за межами краю. Центри тяжіння: Будапешт, Відень, Мюнхен	– Культурна маргіналізація русинів/українців. – Цензура та асиміляційний тиск. – Мистецьке життя було фрагментарним, без спадкоємності.
Чехословаччина (1919–1938)	– Толерантна, але контрольована політика щодо українців. – 52 нові школи (переважно народні) у 1919–1929 рр. – 916 випускників учительських семінарій (1919–1932). – 25 ремісничих шкіл (1920–1936). – Співіснування українізації та «русинства» як альтернативи.	– Українська студія пластичного мистецтва у Празі (1923–1947). – Викладання художників у семінаріях та гімназіях. – «Публічна школа рисунку» в Ужгороді: випускники після 1931 р. залишалися працювати в краї. Центри тяжіння: Прага, Будапешт, Мюнхен, Париж	– Підтримка культурних ініціатив і фінансування освіти. – Участь української еміграції (Прага як центр інтелектуального життя). – Порівняно найсприятливіший період для освітнього й мистецького розвитку.
Угорське королівство (1938–1944)	– Повернення до мадяризації: домінування угорської мови у школах. – Заборона українських організацій, посилення цензури.	– Системна художня освіта для русинів/українців практично зникла. – Мистецьке життя русинів/українців було маргіналізоване. Центри тяжіння: Будапешт	– Терор і репресії. – Голокост знищив майже повністю єврейську інтелігенцію та митців краю. – Збереження лише угорських культурних інституцій.
УРСР (1945–1991)	– 1945: заснування Ужгородського державного університету. – 1946: заснування Ужгородського художньо-промислового училища. – Розбудова інституцій (Спілка художників, Художній фонд). – Державні замовлення та централізована система виставкових площ та мережі збуту творів через СХ та ХФ СРСР.	– Художники отримували соцпідтримку, майстерні, замовлення. – На цій основі сформувалася «Закарпатська школа живопису». Центри тяжіння: Львів, Київ, Ленінград, Москва	– Терор і репресії. – Соцреалізм як офіційна доктрина. – Поєднання стабільності та соціальних гарантій із жорсткою ідеологічною цензурою. – Мистецтво інтегроване в радянську культурну політику.

Табл. 1. Державні трансформації та їхній вплив на освіту й мистецтво на Закарпатті (кінець XIX – середина XX ст.).

Заробітки художників—членів Спілки, зайнятих у закарпатських майстернях Художнього фонду УРСР за 1973 рік												
Художники	Загальна кількість художників, що перебували на обліку в місцевій організації Спілки художників СРСР	Кількість художників - членів Спілки, працюючих на підприємствах Художнього фонду	Загальна сума заробітку художників - членів Спілки, працюючих на підприємствах Художнього фонду	Кількість художників - членів Спілки, працюючих на підприємствах Художнього фонду та їх середньомісячний заробіток в рублях у розмірі:								
				до 100	100-150	150-200	200-250	250-300	300-400	400-500	500-700	більше 1000
Живописці	20	14	41800	2	3	1	2	1	2	1	2	
Графіки	2	2	5038			1		1				
Скульптори	3	3	13608	1							2	
Прикладники	1	1	2315			1						
Монументалісти	10	6	26576			1			2	3		
Оформлювачі	5	5	13353	1			2	1	1			
Художники інших спеціальностей	7	2	8101			1				1		
Всього:	43	33	110791	4	3	5	4	3	5	5	4	

Табл. 2. Середньомісячні заробітки художників – членів Спілки в ХФ УРСР за 1973 рік [ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 213, арк. 10-14].¹

Заробітки художників—не членів Спілки, зайнятих у закарпатських майстернях Художнього фонду УРСР за 1973 рік												
Художники		Кількість художників - не членів Спілки, працюючих на підприємствах Художнього фонду	Загальна сума заробітку художників	Середньомісячний заробіток одного художника в рублях у розмірі:								
				до 100	100-150	150-200	200-250	250-300	300-350	більше 350		
Живописці		1	2400			1						
Графіки		1	2027			1						
Скульптори		3	10047			1	1			1		
Прикладники												
Монументалісти		1	2360			1						
Оформлювачі		3	6317		1	1	1					
Художники-виконавці		14	32095		6	2	3	3				
Всього:		23	55266		7	7	5	3		1		

Табл. 3. Середньомісячні заробітки художників – не членів Спілки в ХФ УРСР за 1973 рік [ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 213, арк. 10-14].

¹ Статистичні дані з Табл. 2., Табл. 3., а також Гр. 1. та Гр. 2. стосуються заробітних плат в закарпатських майстернях ХФ УРСР.

ГРАФІКИ



Гр. 1. Середньорічні заробітки художників – членів Спілки в ХФ УРСР за 1973 рік [ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 213, арк. 10–14].

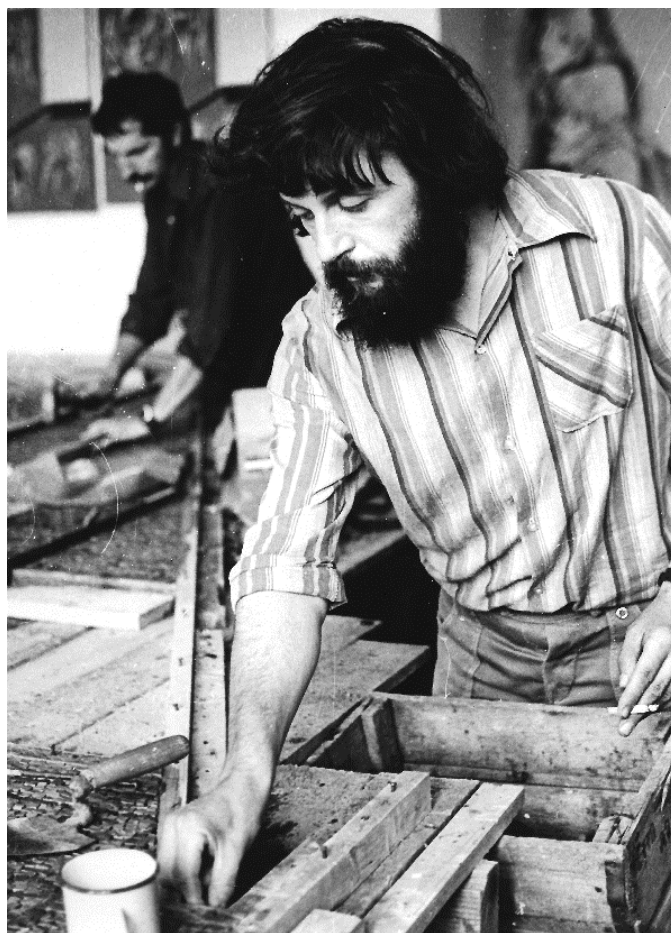


Гр. 2. Середньорічні заробітки художників Спілки, інших художників та адміністративно-управлінського персоналу в ХФ УРСР за 1973 рік [ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 211, арк. 12–13].

ІЛЮСТРАЦІЇ

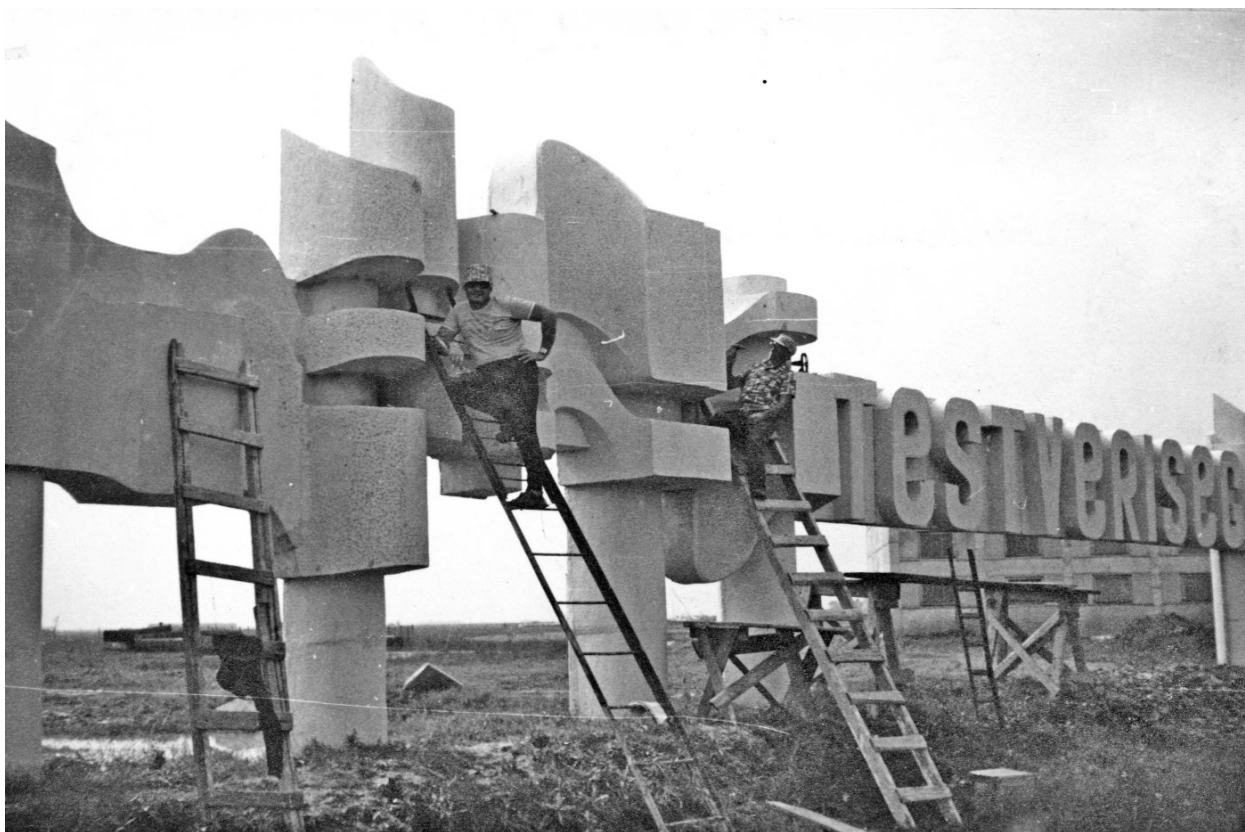


Іл. 1. Зліва – колективне виконання рельєфу з бетону. Справа – готовий та встановлений рельєф¹. Розмір: висота – 6 м, довжина – 50 м. 1972 р. (Приватний архів П. Фелдеші).



Іл. 2. Художники П. Фелдеші (передній план) та А. Дунчак під час викладання мозаїки у модульні блоки в майстернях Художнього фонду, м. Ужгород. 1970-ті рр. (Приватний архів П. Фелдеші).

¹ Рельєф виконаний художником П. Фелдеші поза підприємством Художнього фонду та за межами Закарпаття. Однак це фото вдало ілюструє колективний характер роботи над проєктами та демонструє масштаби виконання.



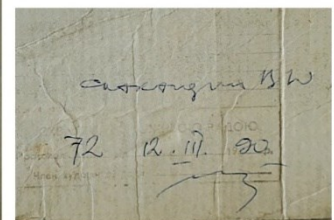
Іл. 3. Вітражист В. Кузнецов (ліворуч) та скульптор М. Санич під час роботи у техніці «виколотка по бетону», с. Часлівці. 1976 р. (Приватний архів В. Кузнецова).



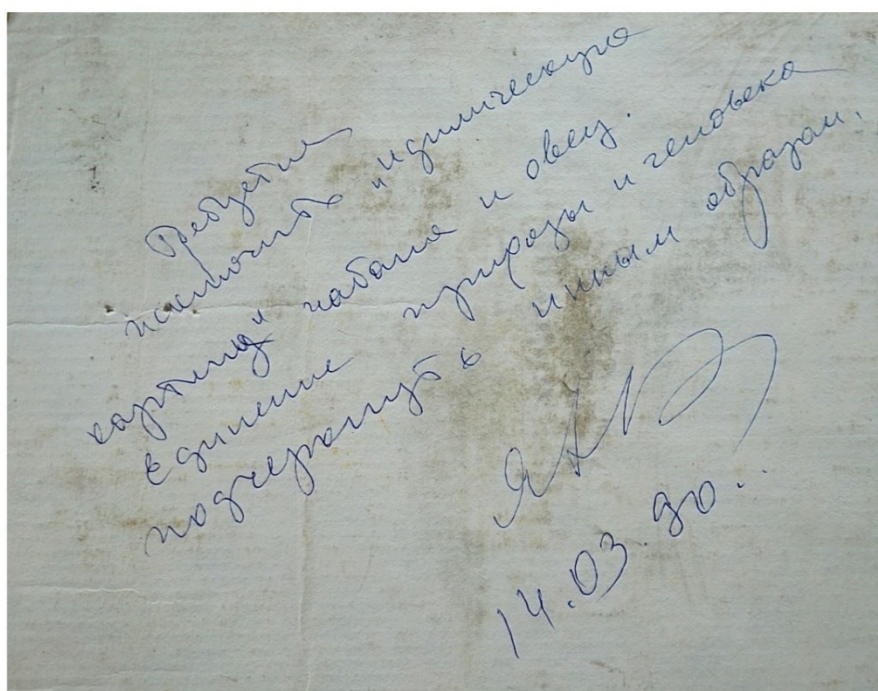
Іл. 4. Ліворуч – подружжя Бедзір, праворуч – подружжя Іванчо. (Приватний архів М. Сирохмана).



Іл. 5. Бригада майстрів під керівництвом В. Кузнецова під час встановлення серії вітражів «Балади Карпат» (6 шт.) авторства Л. Корж-Радько в санаторії «Сонячне Закарпаття». 1983 р. (Приватний архів В. Кузнецова).



Іл. 6. Ескіз монументально-декоративного проекту із фрагментом печатки «СХВАЛЕНО ХУДОЖНЬОЮ РАДОЮ», з позначенням номера протоколу, дати та підписом голови ради. 1990 р. (Приватний архів В. Скакандія).



Іл. 7. Ескіз монументально-декоративного проекту із критичними зауваженнями: «Требуется исключить «идиллическую картину» чабана и овец. Единение природы и человека подчеркнуть иным образом». 1990 р. (Приватний архів В. Скакандія).



Іл. 8. Демонтаж (2015 р.) композиції «Муза» скульптора І. Бровді з фасаду Будинку культури в м. Берегове (Фото з сайту: <https://zakarpattia.net.ua/News/144687-U-Berehovi-za-dopomohoiu-alpinistiv-z-budynku-kultury-demontuvaly-dekoratyvnu-Muzu-FOTO>).



Іл. 8. Створення мозаїчного панно на фасаді Будинку культури с. Есень (Приватний архів В. Кузнецова).