

Michał Szymko

University of Warsaw, Poland

ORCID: 0000-0001-9057-2974

Dziedzictwo i wpływ Rusinów Karpaccich na sztukę Zakarpacia XX wieku

The Heritage and Influence of Carpatho-Rusyns on the Art of Transcarpathia in the 20th Century

Abstract

The article "The Heritage and Influence of Carpathian Rusyns on the Art of Zakarpattia in the 20th Century" examines the role of Rusyns in shaping the local artistic tradition during the interwar and postwar periods. In the first section, "Rusyn Art in Zakarpattia in the 20th Century: Preliminary Insights", the author presents a general overview of Rusyn artistic activity, highlighting its characteristic motifs, folkloric inspirations, and efforts to preserve cultural identity. The next section, "The Emergence of the Zakarpattia School of Painting: The Role of Rusyns and Cultural Contexts", discusses the development of the local painting school, emphasizing the influence of Rusyn tradition, contacts with other artistic centers, and the socio-cultural conditions of Zakarpattia. The final section, "Józef Bokšay and Adalbert Erdélyi – Rusyn Artists of Zakarpattia. Interpretations", focuses on the works of two prominent Rusyn painters, analyzing their individual styles, inspirations, and contributions to the development of 20th-century Zakarpattia painting. The article highlights that Rusyns were not only bearers of local tradition but also active participants in the modernization of art in the region, combining elements of native heritage with contemporary artistic trends.

Keywords: Lemko art, Rusyn art, Transcarpathia, Rusyns, Carpatho-Rusyns, borderlands, borderland art.

Zakarpacie, obejmujące południowo-zachodnią część ukraińskich Karpat wraz z Niziną Zakarpacką, funkcjonuje współcześnie jako obwód zakarpacki ze stolicą w Użhorodzie. Jest to jedyny region

Ukrainy graniczący jednocześnie z czterema państwami: Słowacją, Polską, Węgrami i Rumunią. Około osiemdziesiąt procent jego powierzchni zajmują pasma górskie, w tym najwyższy szczyt ukraińskich Karpat – Howerla (2061 m n.p.m.). W perspektywie historycznej obszar ten był miejscem wczesnego osadnictwa słowiańskiego, a jego mieszkańcy tworzyli lokalne wspólnoty o zróżnicowanej strukturze etnicznej i kulturowej. Przez wiele stuleci pozostawał w granicach Królestwa Węgier, a po zakończeniu II wojny światowej jego zasadnicza część, znana jako Ruś Podkarpacka, została włączona do Związku Radzieckiego i przekształcona w jednostkę administracyjną – obwód zakarpacki Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej. Dopiero od 1991 roku obszar ten funkcjonuje w granicach niepodległej Ukrainy¹. Co ważne, region charakteryzuje się także znaczną różnorodnością: zamieszkują go liczne grupy narodowe i etniczne, z których część posiada status społeczności autochtonicznych².

W literaturze przedmiotu, Zakarpacie XX wieku bywa często opisywane jako typowa przestrzeń pogranicza, obszar, w którym tempo zmian politycznych przewyższało zdolność pamięci zbiorowej do ich utrwalania, a procesy kulturowe kształtowały się w warunkach intensywnej wymiany, interferencji i adaptacji³. W kontekście rozwoju kulturalnego regionu Rusini odgrywali kluczową rolę w kształtowaniu lokalnej tożsamości i praktyk twórczych. Pomimo marginalizacji w dominujących narracjach narodowych, ich obecność pozostawała istotnym czynnikiem wpływającym na charakter życia artystycznego⁴. Współcześnie skala tej obecności pozostaje jednak przedmiotem zróżnicowanych szacunków demograficznych. Z jednej

¹ G. Rąkowski, *Zakarpacie*, Pruszków 2022, s. 27–28.

² M. A. Koprowski, *Inna Ukraina. Zakarpacie – tu się zaczyna i kończy Europa*, Zakrzewo 2014, s. 11.

³ P. R. Magocsi, *The heritage of autonomy in Carpathian Rus' and Ukraine's Transcarpathian region*, [w:] „Nationalities Papers” 2015, t. 43, nr 4, s. 577–594.

⁴ Б. Ворон, *Закарпатська школа живопису: велике мистецтво з “маленького краю”*, Мистецький альманах Артес, <https://artes-almanac.com/zakarpatska-shkola-zhyvopysu/> [dostęp: 10.09.2025].

strony, oficjalny spis powszechny Ukrainy z 2001 roku odnotował na Zakarpaciu jedynie około 10 tysięcy osób deklarujących się Rusinami, co sugeruje ich niewielką liczebność w ujęciu formalnym⁵. Z drugiej strony, badania Paula Roberta Magocsiego, jednego z najwybitniejszych znawców problematyki rusińskiej, wskazują, że rzeczywista liczba Rusinów w Ukrainie może sięgać około 850 tysięcy, z czego blisko 773 tysiące zamieszkuje właśnie Zakarpacie. Do liczebności populacji należy również uwzględnić Łemków, którzy zostali deportowani w ramach akcji „Wisła”, oraz ich potomków, których szacunkowa liczba wynosi około 80 tysięcy⁶.

Sztuka rusińska na Zakarpaciu w XX wieku: wstępne rozpoznania

Pomimo istniejących rozbieżności w danych demograficznych, obecność Rusinów na Zakarpaciu w XX wieku powinna być analizowana w perspektywie wielowymiarowej, wykraczającej poza proste kategorie statystyczne i społeczne. Ich udział w życiu artystycznym i kulturalnym regionu miał znaczenie fundamentalne, przyczyniając się do utrwalenia odrębnej tradycji malarskiej o wyraźnie regionalnym charakterze.

W niniejszym opracowaniu termin „rusińskie malarstwo” (lub szerzej – „rusińska sztuka”) stosowany jest w sensie złożonym, obejmującym zarówno twórczość artystów wywodzących się z mniejszości etnicznej Rusinów, jak i praktyki artystyczne odwołujące się do rusińskiej tożsamości kulturowej oraz do szerzej rozumianego kontekstu Zakarpacia jako przestrzeni wieloetnicznego współistnienia. Takie ujęcie pozwala traktować „rusińskość” nie wyłącznie jako kategorię etniczną, lecz jako zjawisko kulturowe i estetyczne, manifestujące się w formach wizualnych, tematyce oraz instytucjonalnych ramach

⁵ P. R. Magocsi, *Naród znikąd. Ilustrowana historia Rusinów Karpackich*, Užhorod 2014, s. 11.

⁶ P. R. Magocsi, *Pod osłoną gór. Dzieje Rusi Karpackiej i Karpatorusinów*, Rzeszów 2022, s. 15.

funkcjonowania sztuki regionu. Podstawę analizy tworzą opracowania naukowe, katalogi wystaw oraz dokumentacja muzealna, będące najpełniejszym i najbardziej dostępnym źródłem wiedzy o twórczości artystów rusińskiego pochodzenia w XX wieku. Wybór takiej podstawy źródłowej wynika z faktu, że znaczna część archiwaliów i inwentarzy pozostaje rozproszona lub trudno dostępna, a w wielu przypadkach nie została dotąd opracowana ani zindeksowana. W tym sensie tekst koncentruje się na interpretacji już zbadanych materiałów, traktując archiwalne dokumenty jako perspektywę dalszych badań i możliwe uzupełnienie analizy w przyszłości. Takie podejście pozwala na utrzymanie spójności metodologicznej i skupienie się na aspektach stylistycznych, ikonograficznych i instytucjonalnych rusińskiego malarstwa, z jednoczesnym wskazaniem potencjalnych kierunków pogłębienia źródłowej bazy w kolejnych etapach projektu badawczego.

Rusini, funkcjonujący zarówno jako twórcy, jak i uczestnicy życia artystycznego, rozwijali specyficzną estetykę, w której centralną rolę odgrywały motywy pejzażowe i naturalistyczne. Krajobrazy górskie, doliny, lasy i rzeki nie ograniczały się do funkcji dekoracyjnej ani tła przedstawień, lecz pełniły rolę nośników znaczeń symbolicznych, kształtując wizualną tożsamość wspólnoty i funkcjonując jako kluczowy element regionalnego dyskursu artystycznego. Co ważne, analiza pejzażu w sztuce Rusinów wskazuje, że pełnił on funkcję dwojaką: był medium artykulacji tożsamości oraz narzędziem refleksji nad relacją człowieka z przyrodą, w której obserwacja krajobrazu łączyła praktykę estetyczną z procesem kulturotwórczym. Studium tych przedstawień pokazuje, że pejzaż w rusińskim malarstwie nie ograniczał się do roli obiektu wizualnego, lecz działał jako nośnik znaczeń społecznych, kulturowych i symbolicznych, integrując doświadczenia wspólnoty lokalnej z szerszymi, uniwersalnymi koncepcjami przestrzeni i natury.

Obok dominujących tendencji pejzażowych, sztuka Zakarpacia lat 20. i 30. XX wieku stanowiła także istotne medium wizualizacji złożonych procesów społeczno-ekonomicznych. Konsekwencje globalnego kryzysu gospodarczego, widoczne w masowym bezrobociu,

nasilonych migracjach oraz pogłębiającym się ubóstwie, znalazły swój wyraz w kształtującej się wówczas ikonografii społecznej⁷. Przedstawienia rodzajowe powstające w tym okresie koncentrowały się na wizerunkach jednostek i grup społecznych pozostających na marginesie życia publicznego – bezrobotnych, żebraków czy włóczęgów, pełniąc zarazem funkcję dokumentacyjną i stając się nośnikiem krytycznej refleksji nad kondycją społeczną wspólnoty. Równoległy i istotny nurt twórczości stanowiły sceny życia codziennego, zarówno wsi, jak i miasta. Artyści utrwalali wizerunki mieszkańców karpackich wiosek w tradycyjnych strojach, podczas pracy polowej i w warsztatach rzemieślniczych, jak również w kontekście obrzędów i świąt, akcentując materialne i niematerialne komponenty kultury ludowej. W ikonografii miejskiej natomiast Rusini przedstawiani byli jako aktywni uczestnicy życia społeczno-ekonomicznego – w mieszczańskich strojach, zaangażowani w handel, działalność edukacyjną i codzienne obowiązki, co wpisywało się w szerszą narrację o modernizacyjnych aspiracjach regionu. Tak rozumiana ikonografia społeczna, łącząca funkcję dokumentacyjną z krytycznym wymiarem estetycznym, nie ograniczała się jedynie do rejestracji zróżnicowania społeczno-kulturowego regionu, lecz pełniła również rolę narzędzia konstruowania spójnej narracji wizualnej o życiu codziennym i symbolice Zakarpacia. Dzięki temu stawała się jednym z kluczowych mechanizmów formowania lokalnej tożsamości artystycznej.

Powstanie zakarpackiej szkoły malarstwa: rola Rusinów i uwarunkowania kulturowe

Rozwój sztuki na Zakarpaciu w XX wieku, szczególnie intensyfikujący się od lat 30., objął niemal wszystkie formy ekspresji artystycznej obecne na tym obszarze. Proces ten miał charakter ewolucyjny: w okresie międzywojennym (1920–1940) zaczęły kształtować się

⁷ A. Cheipesh, *The cultural and artistic environment of Transcarpathia in the interwar period and its influence on E. Kontratovych*, [w:] „Art and design” 2025, t. 8, nr 2, s. 65–66.



Od lewej do prawej stoją: J. Bokszay, F. Manajło, A. Kocka, W. Swida, A. Erdélyi; z przodu: po lewej E. Kontratowycz, po prawej Sz. Petke, źródło: <https://artes-almanac.com/zakarpatska-shkola-zhyvopysu/> [dostęp: 09.09.2025].

pierwsze tendencje twórcze⁸, w latach 1940–1950 wyodrębniły się charakterystyczne cechy stylistyczne, zaś w dekadach 1950–1990 obserwować można dynamiczny rozwój, prowadzący do utrwale-
nia spójnej tradycji artystycznej⁹. Analiza przemian w malarstwie

⁸ О. П. Цугорка, *Закарпатська школа живопису: основні етапи становлення*, „Культура і сучасність” 2016, nr 2, s. 69.

⁹ О. Кашшай, *Формування Закарпатської Школи Живопису 1920–1940-хРр.: Аналіз Соціально-Культурної Ситуації*, [w:] „The Ethnology Notebooks” 2018, nr 4, s. 939–940.

Zakarpacia w okresie międzywojennym wymaga uwzględnienia dwóch zasadniczych czynników: reform i inicjatyw w zakresie edukacji artystycznej oraz procesów narodowo-kulturowego odrodzenia regionu, które stworzyły warunki do wypracowania nowego, rozpoznawalnego języka wizualnego. Kluczową rolę w jego kształtowaniu odegrali artyści powracający z europejskich akademii sztuk pięknych. Ich działalność pedagogiczna i organizacyjna przyczyniła się do instytucjonalizacji życia artystycznego oraz integracji lokalnego środowiska twórczego. Do najważniejszych inicjatorów tego procesu należeli Józef Bokšay i Adalbert Erdélyi¹⁰, absolwenci Węgierskiego Uniwersytetu Sztuk Pięknych. Po zakończeniu studiów powrócili na Zakarpacie, gdzie podjęli intensywną działalność dydaktyczną i twórczą. Konsekwentnie dążyli do wypracowania autonomicznego paradygmatu malarstwa regionalnego, akcentując rusiński folklor i reinterpretując wzorce obecne w środowiskach wiedeńskich, buda-peszańskich czy praskich¹¹.

Początki rusińskiej edukacji artystycznej na Zakarpaciu miały charakter rozproszony i pozostawały podporządkowane instytucjom o profilu ogólnokształcącym w Użhorodzie i Mukaczewie¹². Przełomowy moment w kształtowaniu lokalnych struktur edukacyjnych nastąpił w 1927 roku, kiedy Erdélyi i Bokšay założyli szkołę artystyczną, która ostatecznie przekształciła się w Użhorodzkie Państwowe Kolegium Sztuk i Rzemiosł¹³. Nowo powstała placówka stanowiła profesjonalny ośrodek dydaktyczno-twórczy, oferujący program obejmujący podstawowe dyscypliny warsztatowe – rysunek, malarstwo, perspektywę, anatomię plastyczną, uzupełnione o zajęcia z historii sztuki oraz praktyki plenerowe, które wpisywały proces kształcenia w szeroki kontekst artystycznej obserwacji

¹⁰ Erdélyi osiedlił się w Mukaczewie i w latach 1916–1922 był nauczycielem w tamtejszej szkole oraz seminarium nauczycielskim.

¹¹ І.І. Небесник, *Розвиток художньої освіти у Закарпатті у XX столітті*, praca doktorska, Drohobycki Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki, Drohobycz 2000, s. 6.

¹² Ibidem.

¹³ Obecnie instytucja funkcjonuje jako Zakarpacka Akademia Sztuk Pięknych.

natury¹⁴. Początkowo lekcje odbywały się w przestrzeniach seminarijnych, zazwyczaj w weekendy, a uczestnictwo obciążone było symboliczną opłatą, bądź zwolnieniem wybranych uczniów z kosztów. Wysoki poziom merytoryczny, wynikający z kompetencji i zaangażowania kadry pedagogicznej, umożliwił szkole szybką transformację w znaczące centrum edukacji artystycznej, nie tylko w regionie, ale i w całym kraju. Równolegle instytucja rozwijała swoją aktywność w zakresie współpracy i wymiany doświadczeń, inicjując projekty interdyscyplinarne i eksperymentalne zarówno z lokalnymi, jak i europejskimi twórcami. Dzięki temu Užhorodzkie Państwowe Kolegium Sztuk i Rzemiosł odgrywało istotną rolę w regionalnym i transregionalnym obiegu artystycznym, organizując wystawy, prowadząc pracownie eksperymentalne oraz seminaria poświęcone innowacjom warsztatowym, zagadnieniom kompozycyjnym i analizie formy wizualnej¹⁵. Co ważne, wśród absolwentów znaleźli się późniejsi współtwórcy tzw. „zakarpackiej szkoły malarstwa”¹⁶: Andryj Kocka, Ernest Kontratowycz, Zoltán Soltes, Adalbert Borecki oraz Sándor Petke.

Kolegium, funkcjonujące do 1945 roku, stanowiło kluczowy ośrodek życia artystycznego Užhorodu, a jego specyfika uwidacznia

¹⁴ G. Dupka, A. Fuchs, *Kárpátaljai magyar képzőművészek arcképcsarnoka* (tłum. *Galeria portretów węgierskich artystów plastyków Zakarpacia*), Budapest 2017, s. 44–45.

¹⁵ A.B. Волощук, *Система художньої освіти школярів у спадщині Золтона Баконія (1946–1989 pp.)*, praca doktorska, Narodowa Akademia Nauk Ukrainy, Kijów 2012, s. 125.

¹⁶ Zakarpacka szkoła malarstwa stanowi unikatowe zjawisko kulturowe, które wykształciło się na Zakarpaciu w latach 20.–50. XX wieku. Jej geneza związana była z przenikaniem tradycji sztuki zachodnioeuropejskiej początku XX wieku oraz lokalnej estetyki, głęboko zakorzenionej w wielowiekowej kulturze ludowej regionu, w tym w dziedzictwie artystycznym Rusinów Karpackich. Twórcy czerpali zarówno z europejskich nurtów modernistycznych, jak i z rusińskiej tradycji ludowej, co doprowadziło do powstania niezwykle oryginalnej syntezy form i treści. Dzięki tej specyfice, zakarpacka szkoła malarstwa uchodzi dziś za jedną z najbardziej charakterystycznych i dynamicznie rozwijających się formacji artystycznych Karpat, a zarazem za istotny przejaw kulturowej tożsamości Rusinów w XX wieku.

się w szczególności w kontekście badań nad relacją „centrum-peryferie”¹⁷. Instytucja ta nie pełniła wyłącznie funkcji dydaktycznej, lecz stanowiła również swoiste laboratorium warsztatowe, w którym realizowana była translacja wzorców artystycznych wywodzących się z dominujących ośrodków kulturowych Europy Środkowo-Wschodniej na gruncie lokalnych tradycji wizualnych, w szczególności rusińskich¹⁸. Proces ten nie sprowadzał się do biernego naśladowania wzorców, lecz polegał na świadomej negocjacji i reinterpretacji obcych idiomów w kontekście lokalnej tradycji artystycznej. Można go rozumieć w kategoriach *cultural transfer*¹⁹, czyli twórczej adaptacji i przekształcania impulsów zewnętrznych w specyficzny idiom regionalny. W konsekwencji wykształcił się oryginalny model edukacji artystycznej, który sprzyjał profesjonalizacji środowiska, a zarazem legitymizował twórczość rusińską jako pełnoprawną część modernistycznego dyskursu XX wieku²⁰.

Działania instytucjonalne nie wyczerpywały jednak dynamiki procesów artystycznych na Zakarpaciu. Kolejnym etapem było tworzenie organizacji zawodowych, które umożliwiały nie tylko wspólnotowe formułowanie programu artystycznego, lecz także wyraźne zdefiniowanie granic środowiska twórczego wobec praktyk uznawanych za nieprofesjonalne czy obce lokalnej tradycji. W ramach konsekwentnej polityki kształtowania i konsolidacji lokalnego środowiska twórczego, w 1931 roku Bokszay i Erdélyi powołali Towarzystwo Artystów Plastyków Rusi Podkarpackiej. Organizacja pełniła funkcje integrujące,

¹⁷ P. Piotrowski, *Geografia i historia. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej*, [w:] *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, red. P. Piotrowski, Poznań 2005, s. 13–36.

¹⁸ П. Крохмалюк, *Вплив суспільно-політичних трансформацій у Закарпатті на творчість Йосипа Бокаша*, „ВІСНИК ІЛ Ївівської національної академії мистецтв” 2016, nr 30, s. 77.

¹⁹ M. Espagne, *Cultural Transfers in Art History*, [w:] „Circulations in the Global History of Art”, red. T. DaCosta Kaufmann, C. Dossin, B. Joyeux-Prunel, Londyn 2016.

²⁰ О. Кашшай, *Формування Закарпатської Школи Живопису 1920–1940-х Рр.: Аналіз Соціально-Культурної Ситуації*, [w:] „The Ethnology Notebooks” 2018, nr 4, s. 941–942.

wzmacniając więzi zawodowe między twórcami, oferując doradztwo artystyczne przedstawicielom starszego pokolenia oraz promując określone kanony estetyczne. W ten sposób wyznaczała wyraźne granice środowiska artystycznego, izolując je od „amatorszczyzny”, bezrefleksyjnego awangardyzmu oraz konwencjonalnych praktyk salonowych. Na czele Towarzystwa stanął Erdélyi, inicjując kursy rysunku i malarstwa obejmujące podstawy perspektywy, anatomie plastyczną, historię sztuki oraz praktykę plenerową. Oprócz Rusinów, Towarzystwo zrzeszało artystów różnych narodowości, którzy rozwijali nowe formy wyrazu w duchu postimpresjonizmu, ekspresjonizmu i realizmu, kształtując własne tradycje pejzażu, portretu, martwej natury i malarstwa rodzajowego. W 1937 roku do grona członków dołączył wybitny rusiński malarz Fedor Manajło, którego doświadczenia zdobyte na Akademii Sztuk Pięknych w Pradze oraz podróże studyjne do Wiednia, Monachium i Paryża znacząco wzmocniły charakter zakarpackiej szkoły malarstwa.

Jednak dalszy rozwój i konsolidacja rusińskiego środowiska artystycznego na Zakarpaciu zostały istotnie zakłócone w wyniku okupacji Karpackiej Ukrainy, co zmusiło Towarzystwo Artystów Plastyków Rusi Podkarpackiej do zmiany nazwy na „Związek Podkarpackich Artystów” oraz spowodowało emigrację części jego członków. Pomimo trudnych okoliczności grupa kierowana przez Erdéliego kontynuowała działalność twórczą, organizując plenery artystyczne oraz podtrzymując lokalną praktykę warsztatową, co umożliwiło częściowe zachowanie ciągłości artystycznej rusińskiego środowiska²¹. Proces ten wskazuje, że działalność artystów zakarpackich nie była jedynie reakcją na lokalne realia polityczne, lecz stanowiła świadomą formę kulturowej samoidentyfikacji i adaptacji wobec zmieniających się struktur państwowych. Ich twórczość ujawnia napięcie między regionalnym zakorzenieniem a pragnieniem uczestnictwa w nowoczesnym dyskursie artystycznym Europy Środkowo-Wschodniej. W tym kontekście środowisko Erdéliego można interpretować nie jako zjawisko marginalne, lecz jako przykład strategii artystycznych

²¹ Ibidem.

funkcjonujących na styku tradycji i modernizmu – strategii, które redefiniowały pojęcie peryferii w sztuce XX wieku.

Po zakończeniu II wojny światowej Użhorod wyłonił się jako istotne regionalne centrum artystyczne Zakarpacia. W kolejnych latach do lokalnego środowiska dołączyli nowi twórcy, wprowadzając do dorobku artystycznego motywy współczesnej rzeczywistości, a także odważną, optymistyczną kolorystykę, kontrastującą z wcześniejszymi tradycjami warsztatowymi. Zjawisko to można odczytywać jako proces artystycznej rekonfiguracji – przejście od modernizmu kontemplacyjnego ku modernizmowi społecznie zaangażowanemu, w którym pejzaż i figuratywność nabierały nowych znaczeń symbolicznych.

Ta aktywność twórcza przyczyniła się do dalszego kształtowania i umacniania tożsamości sztuki rusińskiej w regionie, integrując tradycje malarskie z aktualnymi nurtami europejskimi oraz nowymi formami ekspresji artystycznej. Jednocześnie otworzyła pole do refleksji nad statusem sztuki regionalnej w narracjach historii sztuki: czy rusińskie malarstwo Zakarpacia należy traktować jako lokalną odmianę modernizmu, czy raczej jako autonomiczny model artystycznej nowoczesności, zrodzony z doświadczenia pogranicza kulturowego i wielojęzycznej tradycji? Z perspektywy historii sztuki problem ten wykracza poza kwestie geograficzne i etniczne, dotykając fundamentalnych zagadnień epistemologii peryferii – tego, w jaki sposób wiedza o sztuce jest konstruowana, a wartości estetyczne hierarchizowane w obrębie dominujących centrów narracji modernizmu. W przypadku Zakarpacia mamy do czynienia z modernizmem dialogicznym, w którym lokalne formy ekspresji nie stanowią jedynie echa europejskich tendencji, lecz wchodzą z nimi w relację reinterpretacji i twórczego przekształcenia. Tym samym sztuka rusińska nie tyle „naśladuje” modernizm, ile współtworzy jego alternatywną odmianę, zakorzoną w doświadczeniu granicy, migracji i wielokulturowej współobecności. Z filozoficznego punktu widzenia można mówić o szczególnym typie “nowoczesności refleksyjnej”²², w której

²² U. Beck, A. Giddens, S. Lash, *Modernizacja refleksyjna: polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*, tłum. J. Konieczny, Warszawa 2009.

artysta staje się nie tylko wytwórcą formy, lecz także interpretatorem własnego położenia kulturowego. W malarstwie tym przestrzeń Zakarpacia przestaje być tłem, a staje się kategorią myślową, „przestrzenią znaczeń”, w której krzyżują się różne temporalności, pamięci i tradycje. Tego rodzaju ujęcie otwiera możliwość ponownego zdefiniowania historii sztuki Europy Środkowo-Wschodniej jako sieci współlistniejących modernizmów, wzajemnie się dopełniających i podważających linearne modele rozwoju artystycznego. Rewizja tradycyjnych hierarchii estetycznych, które przez dziesięciolecia marginalizowały doświadczenie artystyczne Zakarpacia, nie jest więc jedynie gestem korekty historiograficznej, ale także aktem epistemologicznej sprawiedliwości, próbą przywrócenia głosu tym tradycjom, które współtworzyły europejską nowoczesność, lecz pozostawały poza jej oficjalnym kanonem. W tym sensie rusińskie malarstwo Zakarpacia może być postrzegane jako laboratorium pogranicznej nowoczesności: przestrzeń, w której estetyka, pamięć i tożsamość łączą się w refleksyjny projekt redefinicji kulturowego centrum.

W 2024 roku dorobek artystów zakarpackich został przypomniany szerszej publiczności w ramach słowackiej wystawy „*Umenie Podkarpatskej Rusi 1919–1938*” (pol. „*Sztuka Rusi Podkarpackiej*”), kuratorowanej przez Mirosława Klebana. Projekt, realizowany we współpracy z muzeami, galeriami i archiwami w Słowacji, Czechach i Ukrainie, w tym z Zakarpackim Muzeum im. Józefa Bokšaya w Użhorodzie, nie tylko zaprezentował sztukę i kulturowe konteksty Podkarpackiej Rusi w okresie międzywojennym, lecz także wpisał je w szerszej rozumianą debatę o transregionalnym charakterze modernizmu środkowoeuropejskiego. Wystawa ta unaocniła, że sztuka Zakarpacia, dawniej traktowana marginalnie, staje się dziś ważnym punktem odniesienia dla badań nad dynamiką kulturowych wymian, pamięcią pogranicza i alternatywnymi narracjami nowoczesności.

Współcześnie wiele prac zakarpackich twórców znajduje się w kolekcjach ukraińskich, słowackich i węgierskich muzeów, a w Użhorodzie przechowywane są m.in. w Zakarpackim Regionalnym Muzeum Sztuki im. Josefa Bokšaya oraz w Domu-Muzeum Fedora Manajły. Zbiory te obejmują zarówno dzieła malarskie, jak



Wystawa „Umenie Podkarpatskej Rusi 1919-1938”, Krajská galéria v Prešove, fot. M. Szymko

i rysunki oraz grafiki, odzwierciedlając różnorodność tematyczną – od pejzaży i scen rodzajowych po portrety oraz kompozycje ukazujące życie codzienne i przemiany społeczno-kulturowe regionu. Kolekcje te stanowią dziś istotną podstawę dla dalszych badań nad sztuką Zakarpacia i jej miejscem w historii sztuki. Ich zakres i charakter potwierdzają złożoność lokalnej tradycji artystycznej oraz ujawniają mechanizmy, poprzez które twórczość zakarpaccich artystów wpisywała się w szersze procesy estetyczne i ideowe epoki, nie jako marginalny nurt, lecz jako aktywny uczestnik przemian wizualnych, redefiniujących pojęcia regionalności, modernizacji i artystycznej tożsamości.

Józef Bokšay i Adalbert Erdélyi – rusińscy artyści Zakarpacia. Interpretacje

Józef Bokšay i Adalbert Erdélyi należą do grona kluczowych postaci, które współkształtowały pejzaż artystyczny Zakarpacia w XX wieku. Po ukończeniu studiów powrócili do rodzinnych Karpat, podejmując świadome działania o charakterze instytucjonalnym i pedagogicznym, które doprowadziły do powstania środowiska artystycznego zdolnego rozwijać się w dialogu z europejską nowoczesnością. Ich praktyka twórcza i organizacyjna, głęboko zakorzeniona w tradycji rusińskiej, jednocześnie wpisywała się w szerokie procesy modernizacji kultury wizualnej. W pracach obu artystów elementy lokalnego dziedzictwa – język, symbolika, obyczajowość i duchowość, podlegały procesom transpozycji w kierunku uniwersalnych kodów estetycznych, umożliwiając sztuce Zakarpacia przekroczenie ram regionalizmu i włączenie się w obieg europejskiego dyskursu artystycznego. W tym sensie działalność Bokšaya i Erdélyiego można odczytywać w kategoriach „kapitału symbolicznego”²³, który umożliwił twórcom regionu negocjowanie pozycji pomiędzy lokalnością a uniwersalizmem²⁴.

Szczególnie doniosły charakter miała działalność instytucjonalna, która stworzyła młodszemu pokoleniu twórców rusińskich ramy reprezentacji w Ukrainie, Węgrzech i Słowacji. Dzięki temu

²³ E. Hałas, *Polityka symbolizacji w ujęciu Pierre’a Bourdieu a interakcjonizm symboliczny*, [w:] „Studia Socjologiczne” 1994, 4(155), s. 77–99.

²⁴ Szerzej zakrojona analiza twórczości Bokšaya i Erdélyiego wynika z ich kluczowej roli w formowaniu tzw. szkóły zakarpackiej, jako jej założycieli, mentorów i głównych reprezentantów. Z uwagi na ograniczoną objętość artykułu, zdecydowano się na pogłębione omówienie ich dorobku, które pozwala uchwycić podstawowe mechanizmy kształtowania się lokalnej tradycji artystycznej oraz instytucjonalnych ram jej rozwoju. Jednocześnie w tekście wskazano również innych znaczących twórców związanych ze środowiskiem zakarpackim, takich jak Fedor Manajło, Andryj Kocka czy Zoltan Ivanovich Sholtes, których działalność stanowi naturalne dopełnienie i kontynuację modelu zapoczątkowanego przez Bokšaya i Erdélyiego. Taki sposób ujęcia pozwala zachować równowagę między analizą reprezentatywnych postaw artystycznych a zarysowaniem szerszego kontekstu środowiskowego, w którym zakarpacka tradycja malarska zyskiwała swoją dojrzałą formę.

zaangażowaniu przełamana została dotychczasowa „niewidzialność” artystów rusińskich w przestrzeni muzealnej krajów, w których funkcjonowali, co umożliwiło utrwalenie obecności zakarpackiego malarstwa zarówno w świadomości publicznej, jak i w szerszym europejskim obiegu artystycznym. Już w okresie międzywojennym i powojennym dzieła zakarpackie zaczęły wchodzić w obieg instytucjonalny, a wystawy organizowane w Budapeszcie, Koszycach, Lwowie i Kijowie stanowiły empiryczny dowód na to, że sztuka regionu dysponuje potencjałem transgresji granic lokalności. Centralną rolę w tym procesie odgrywał Użhorod – zarówno jako przestrzeń życia i działalności artystycznej Erdélyiego i Bokšaya, jak i jako istotny ośrodek muzeotwórczy. Utworzenie Zakarpackiego Muzeum Sztuki oraz rozwój lokalnych inicjatyw wystawienniczych sytuowały miasto w gronie znaczących punktów europejskiej infrastruktury muzealnej, zapewniając zarazem zakarpackiej szkole malarskiej instytucjonalne zaplecze i trwałą obecność w polu kultury wizualnej regionu. Należy jednak podkreślić, że owa reprezentacja nie miała charakteru neutralnego. Włączanie sztuki rusińskiej do przestrzeni muzealnych Ukrainy, Węgier i Słowacji odbywało się w ramach określonych „reżimów reprezentacji” – rozumianych jako systemy norm i praktyk decydujących o tym, co oraz w jaki sposób zostaje uznane za godne przedstawienia.

Z perspektywy współczesnych badań z zakresu historii sztuki oraz antropologii kultury, widzialność twórców rusińskich w muzeach jawi się jako proces negocjowania tożsamości – pomiędzy lokalnością a uniwersalizmem, pomiędzy pamięcią wspólnotową a narracjami państwowymi²⁵. Analiza ich dorobku wymaga zatem nie tylko klasycznej refleksji formalno-stylistycznej, lecz także uwzględnienia wymiaru instytucjonalno-dyskursywnego, w którym sztuka zakarpacka funkcjonuje jako medium reprezentacji kultury i narzędzie kształtowania wyobrażeń o społecznościach rusińskich w szerszej przestrzeni Europy Środkowo-Wschodniej.

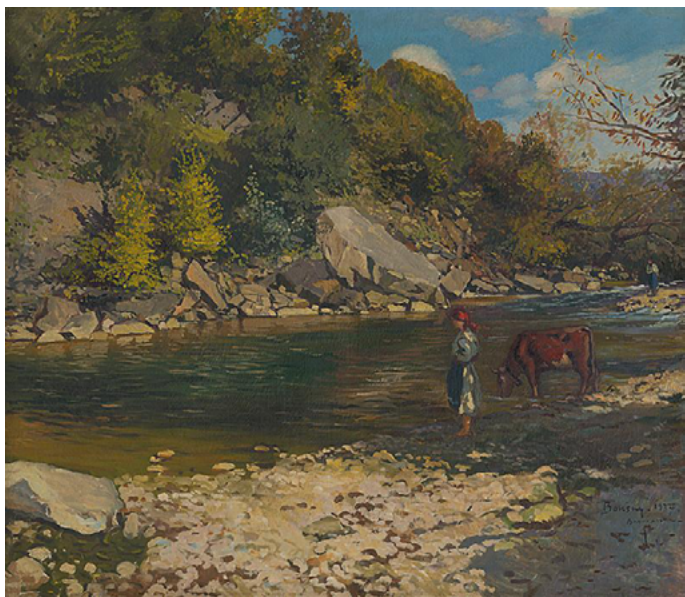
²⁵ M. Szymko, *Współczesna sztuka łemkowska – tożsamość, pamięć, estetyka*, praca doktorska, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2025, s. 341–356.

Na potrzeby niniejszej analizy wybrałem po jednej pracy Józefa Bokšaya i Adalberta Erdélyiego, znajdujących się w kolekcjach państwowych muzeów w Słowacji. Wybrane dzieła tworzą dwa odmienne sposoby przedstawiania, co pozwala ukazać różnorodność tematyczną oraz szeroki zakres zainteresowań malarskich w ramach zakarpackiej szkoły. Jednocześnie większość twórczości zakarpackich artystów pozostaje wciąż słabo udokumentowana, a jej konteksty powstania i recepcji pozostają w dużej mierze nieznane, co utrudnia pełną analizę i interpretację tych prac.

Józef Bokšay (1891–1975) był wybitnym artystą, pedagogiem oraz aktywnym animatorem życia kulturalnego Zakarpacia. Urodził się w Kobyleckiej Polanie w rodzinie duchownego. Już w młodości przejawiał zainteresowanie malarstwem, uczęszczając do gimnazjum w Mukaczewie. W 1910 roku podjął studia w Pedagogicznym Wydziale Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Budapeszcie, gdzie jego pierwszym nauczycielem był ceniony węgierski malarz Imre Révész. Po ukończeniu studiów w 1914 roku został powołany do armii austro-węgierskiej, a w 1915 roku znalazł się w niewoli rosyjskiej. Po powrocie do Zakarpacia wiosną 1918 roku rozpoczął pracę jako artysta i pedagog w gimnazjum w Užhorodzie, pełniąc tę funkcję do 1945 roku. W latach 1951–1957 kierował pracami dyplomowymi w Instytucie Sztuki Stosowanej i Dekoracyjnej we Lwowie, a w 1958 roku został mianowany członkiem Akademii Sztuk Pięknych ZSRR²⁶.

Twórczość Józefa Bokšaya obejmowała zarówno malarstwo sztalugowe, jak i monumentalne kompozycje sakralne, w tym ikonostasy oraz freski w cerkwiach Zakarpacia, Słowacji i Węgier. Jego dzieła charakteryzuje wyrafinowany zmysł psychologiczny i estetyczny, który umożliwia odbiorcy głębokie doświadczenie emocjonalne przedstawionej sceny. Pejzaże Bokšaya wyróżnia natomiast wrażliwość na grę światła oraz pogodna, harmonijna atmosfera, co wpisuje je w tradycję regionalnego realizmu związanego z obserwacją natury

²⁶ P. R. Magocsi, I. Pop, *Encyclopedia of Rusyn History and Culture*, Toronto 2002, s. 44–45.



Józef Bokšay, *Krajina pri Hornáde*, 1937, źródło: https://www.webumenia.sk/dielo/SVK%3AVSG.O_2859 [dostęp: 10.09.2025].

i codziennego życia społeczności rusińskiej. Adalbert Erdélyi pisał o jego sztuce: „W malarstwie sakralnym za mistrzów uważa Rafała, Tiepola, Andrea del Sarta i Roskovicsa, natomiast w pejzażach nawiązuje do impresjonizmu Szinyeiego. Jego kompozycje freskowe pełne są pulsującego, barokowego ruchu. Księży ubranych w szaty obrządku greckiego – Chrystusa stawia pośród Rusinów w «Kazaniu na górze»... Pejzaże maluje w słońcu, w plenerze. Jego impresjonizm opiera się na grze światła i cienia”²⁷.

Obraz Józefa Bokšaya *Krajina pri Hornáde* (1937, olej na płótnie, Východoslovenská galéria, Koszyce) należy do dojrzałego okresu twórczości artysty, w którym pejzaż zakarpacki przestaje być jedynie tematem malarskim, stając się równocześnie nośnikiem tożsamości

²⁷ G. Dupka, A. Fuchs, *Kárpátaljai magyar képzőművészektől arcképcsarnokig*, op. cit., s. 44–45.

oraz elementem szerszego dyskursu kulturowego Europy Środkowo-Wschodniej. Kompozycja przedstawia rzekę Hornád w naturalistycznym ujęciu – jej brzegi, kamienie i skaliste zbocza odtworzone zostały z wyczuleniem na światło i kolor, w duchu realizmu. Pejzaż nie pełni tu jednak roli neutralnego tła: centralną oś obrazu wyznacza obecność kobiety prowadzącej krowę, co wprowadza wymiar społeczny i etnograficzny. Figura kobiety, ubranej w tradycyjny strój, jednoznacznie identyfikuje się z Rusinami Karpackimi. Ten akcent etniczny jest znamieny – Bokšay, sam pochodzący z Zakarpacia i zakorzeniony w jego wielokulturowym środowisku, traktował sztukę jako narzędzie dokumentowania życia codziennego wspólnoty rusińskiej. Obecność kobiety nie tylko wprowadza narrację antropologiczną do pejzażu, lecz także potwierdza, że krajobraz i człowiek tworzą nierozzerwalną całość. Kolorystyka obrazu – ciepłe tony ziemi kontrastujące z chłodną zielenią i błękitem rzeki – wzmacnia naturalistyczny charakter przedstawienia, a zarazem podkreśla rytm codzienności wpisany w cykl przyrody. Z punktu widzenia historii sztuki dzieło wpisuje się w nurt regionalnego realizmu, zbliżony do tendencji neorealistycznych w Europie międzywojennej, w których pejzaż stanowił pole konstruowania narodowej lub lokalnej tożsamości.

Obraz powstał w 1937 roku, gdy Zakarpacie (Ruś Podkarpacka) znajdowało się w granicach Czechosłowacji. W tym okresie sztuka regionu podlegała wpływom idei integracji kulturowej, a jednocześnie służyła afirmacji odrębności etnicznej Rusinów. Wybór tematu – rusińska kobieta nad rzeką – należy odczytywać jako gest zakorzenienia sztuki w lokalnym doświadczeniu, w opozycji do kosmopolitycznych tendencji centrów artystycznych. Dzieło Bokšaya stanowi zatem przykład ikonografii społecznej w malarstwie pejzażowym: dokumentuje środowisko naturalne i życie wspólnoty, a jednocześnie konstruuje wizualną narrację o tożsamości Zakarpacia. W ten sposób obraz nabiera wartości nie tylko estetycznej, lecz również historyczno-antropologicznej.

Drugą centralną postacią zakarpackiego środowiska artystycznego XX wieku jest **Adalbert Erdélyi** (25 maja 1891–19 września 1955), malarz i pedagog, uznawany za jednego z głównych przedstawicieli

sztuki Zakarpacia. Erdélyi urodził się w Kelemenfalvie (obecnie Zahattia w Ukrainie) i kształcił w Akademii Sztuk Pięknych w Budapeszcie w latach 1911–1915, pod kierunkiem Károly'ego Ferenczy'ego, Imre Révész i Tivadara Zemplényiego. W młodości, dzięki stypendium w Kecskemét, uczestniczył w plenerach artystycznych, które umożliwiły mu kontakt z europejskimi nurtami modernistycznymi, mającymi później wpływ na jego twórczość²⁸.

Twórczość Erdélyiego obejmowała pejzaże, portrety i martwe natury, łącząc wpływy francuskiego malarstwa nowoczesnego (Cézanne, Matisse, fowizm) z głębokim osadzeniem w lokalnym kontekście kulturowym i rusińskim dziedzictwie Zakarpacia. Po II wojnie światowej, w trudnym okresie kontroli sowieckiej, Erdélyi ukrywał swoje poczucie węgierskiej tożsamości, rejestrując się jako Ukraińiec, aby uniknąć represji. Pomimo presji ideologicznej i krytyki lokalnych władz partyjnych w 1949 roku, kontynuował pracę pedagogiczną, organizował wystawy i aktywnie uczestniczył w życiu artystycznym regionu, zachowując jednocześnie wewnętrzny opór intelektualny, dokumentowany w jego dziennikach²⁹.

Dziedzictwo Erdélyiego obejmuje zarówno znaczący dorobek artystyczny, jak i wpływ organizacyjny oraz edukacyjny, który umożliwił ukształtowanie zakarpackiej szkoły malarstwa jako odrębnego nurtu stylistycznego w sztuce Europy Środkowo-Wschodniej. Jego twórczość, podobnie jak dzieła Bokšaya, stanowi most pomiędzy lokalną tradycją a europejską nowoczesnością, ukazując złożoność i różnorodność estetyczną Zakarpacia w XX wieku.

Obraz Adalberta Erdélyiego *Umelcova sestra v záhrade* (1925) stanowi interesujący przykład malarstwa rusińskiego okresu międzywojennego, łączącego europejskie tendencje modernistyczne z lokalnym, karpackim kolorytem. Centralną postacią jest kobieta, tytułowa siostra artysty, przedstawiona frontalnie w ogrodzie, częściowo przysłonięta drzewem. Kompozycja jest zasadniczo statyczna, lecz przełamana krzywizną pnia i ukośnymi liniami ścieżki, które

²⁸ Ibidem, s. 112–113.

²⁹ Ibidem.



Vojtech Erdély, *Umelcova sestra v záhrade*, 1925, źródło: https://www.webumenia.sk/en/dielo/SVK%3ASGP.O_467 [dostęp: 17.09.2025].

wprowadzają subtelny dynamikę. Dominują ciepłe, ciemne czerwienie sukni kontrastujące z intensywną zielenią otoczenia. Erdélyi stosuje plamy barwne o wyraźnej fakturze, bliskie impresjonistycznym i post-impresjonistycznym technikom. Światło jest miękko modulowane, brak tu ostrych kontrastów – dominują rozproszone, naturalistyczne refleksy. Malowanie olejem na tekturze nadaje powierzchni matowy, chłonny efekt, a impastowe pociągnięcia pędzla sugerują pracę w plenerze. Stylowo dzieło zdradza inspiracje postimpresjonizmem i fowizmem, pozostając jednak silnie zakorzenione w lokalnym pejzażu i realistycznej obserwacji natury. Erdélyi, podobnie jak inni

artyści zakarpackiej grupy, nie podążał za awangardowymi deformacjami, lecz twórczo przetwarzał nowoczesny język kolorystyczny, wprowadzając go w kontekst regionalny.

Tytułowa postać akcentuje intymny, osobisty wymiar obrazu: portret siostry nie został przedstawiony w konwencjonalnej pozie portretowej ani w egzotyzyującym, wiejskim stereotypie Rusinki, lecz w naturalnym, przemyślanym otoczeniu ogrodu. Postać funkcjonuje równocześnie jako studium indywidualnej osoby i element pejzażu rodzinnego, wkomponowanego w oswojoną przestrzeń, będącą częścią tożsamości artysty. Suknia w głębokiej czerwieni kontrastuje, a zarazem harmonizuje z intensywną zielenią tła, tworząc subtelny dialog człowieka z naturą – motyw charakterystyczny dla symboliki i wrażliwości artystycznej początku XX wieku. Ogród pełni funkcję metafory domu rodzinnego, korzeni i kulturowej stabilności w okresie przemian politycznych.

Formalnie dzieło łączy portret z pejzażem, harmonijnie scalając postać człowieka z naturą. Dokumentuje nie tylko intymne życie artysty – siostra jako modelka – lecz także szerszą ideę zakorzenienia rusińskiej tożsamości w pejzażu karpackim. Stylistycznie obraz odzwierciedla późnoimpresjonistyczną paletę i modernistyczną syntezę formy, zachowując jednocześnie prostotę i intymność, które stanowią wyróżniki zakarpackiej szkoły malarstwa.

Erdélyi i Bokšay wywarli trwałe wpływy na sztukę Zakarpacia XX wieku, integrując lokalny idiom rusiński z językiem europejskiego modernizmu. Poprzez subtelne łączenie krajobrazu, codzienności i portretu, artyści ci dokumentowali materialną i duchową kulturę regionu, jednocześnie przekształcając ją w uniwersalny dyskurs wizualny. Ich twórczość nie tylko utrwalała tożsamość Zakarpacia, lecz także kształtowała percepcję jego mieszkańców w szerszym kontekście europejskim, pokazując, że sztuka lokalna może funkcjonować jako nośnik dziedzictwa kulturowego, punkt odniesienia dla modernistycznej wrażliwości i medium reinterpretacji regionalnej tradycji w nowoczesnej perspektywie.

References

- Beck U., Giddens A., Lash S., *Modernizacja refleksyjna: polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*, tłum. J. Konieczny, Warszawa 2009.
- Cheipesh A., *The cultural and artistic environment of Transcarpathia in the inter-war period and its influence on E. Konratovych*, [w:] „Art and design” 2025, t. 8, nr 2, s. 65–73.
- Цугорка О. П., *Закарпатська школа живопису: основні етапи становлення*, [w:] „Культура і сучасність” 2016, nr 2, s. 67–71.
- Dupka G., Fuchs A., *Kárpátaljai magyar képzőművészek arcképcsarnoka* (tłum. *Galeria portretów węgierskich artystów plastyków Zakarpacia*), Budapest 2017.
- Espagne M., *Cultural Transfers in Art History*, [w:] „Circulations in the Global History of Art”, red. T. DaCosta Kaufmann, C. Dossin, B. Joyeux-Prunel, Londyn 2016.
- Hałas E., *Polityka symbolizacji w ujęciu Pierre’a Bourdieu a interakcjonizm symboliczny*, „Studia Socjologiczne” 1994, 4(155), s. 77–99.
- Гуріч З.В., *Сутність поняття «Регіональна художня освіта»*, [w:] „Вісник Чернігівського національного педагогічного університету” 2016, nr 137, s. 15–18.
- Кашшай О., *Формування Закарпатської Школи Живопису у 1920–1940-х Рр.: Аналіз Соціально-Культурної Ситуації*, [w:] „The Ethnology Notebooks” 2018, nr 4, s. 949–954.
- Koprowski M. A., *Inna Ukraina. Zakarpacie – tu się zaczyna i kończy Europa*, Zakrzewo 2014.
- Крохмалюк П., *Вплив суспільно-політичних трансформацій у Закарпатті на творчість Йосипа Бокшая*, [w:] „ВІСНИК Львівської національної академії мистецтв” 2016, nr 30, s. 72–83.
- Magocsi P. R., Pop I., *Encyclopedia of Rusyn History and Culture*, Toronto 2002.
- Magocsi P. R., *Naród znikąd. Ilustrowana historia Rusinów Karpackich*, Užhorod 2014.
- Magocsi P. R., *The heritage of autonomy in Carpathian Rus’ and Ukraine’s Transcarpathian region*, [w:] „Nationalities Papers” 2015, t. 43, nr 4, s. 577–594.
- Magocsi P. R., *Pod osłoną gór. Dzieje Rusi Karpackiej i Karpatorusinów*, Rzeszów 2022.
- Небесник І.І., *Розвиток художньої освіти у Закарпатті у XX столітті*, праца докторска, Drohobyci Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki, Drohobycz 2000.
- Островський Г., *Образотворче мистецтво Закарпаття*, Київ 1974.
- Piotrowski P., *Geografia i historia. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej*, [w:] *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, red. P. Piotrowski, Poznań 2005, s. 13–36.

Rąkowski G., *Zakarpacie*, Pruszków 2022.

Szymko M., *Współczesna sztuka łemkowska – tożsamość, pamięć, estetyka*, praca doktorska, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2025.

Волощук А.В., *Система художньої освіти школярів у спадщині Золтона Баконія (1946–1989 рр.)*, praca doktorska, Narodowa Akademia Nauk Ukrainy, Kijów 2012.

Ворон Б., *Закарпатська школа живопису: велике мистецтво з “маленького краю”*, Мистецький альманах „Артеc”, <https://artes-almanac.com/zakarpatska-shkola-zhyvopysu/> [dostęp: 10.09.2025].