

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА  
І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**СЕЙТАСАНОВА АНАСТАСІЯ АНАТОЛІЇВНА**

УДК 75.03(477.87)Ерделі  
С28

Прим.№ 1

ДИСЕРТАЦІЯ

**ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЖИВОПИСУ  
АДАЛЬБЕРТА ЕРДЕЛІ: РОЛЬ ВПЛИВІВ ЄВРОПЕЙСЬКИХ  
МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ**

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація»  
Галузь знань – 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання чужих ідей, результатів і текстів мають посилання на відповідні джерела

А.С.

А. А. Сейтасанова

Науковий керівник  
Лагутенко Ольга Андріївна,  
доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2024

## АНОТАЦІЯ

***Сейтасанова Анастасія Анатоліївна. Художньо-стильові особливості живопису Адальберта Ерделі: роль впливів європейських мистецьких шкіл.*** – Кваліфікаційна праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 023 – образотворче мистецтво. – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2024.

Дисертація є першим комплексним дослідженням художньо-стильових особливостей живопису Адальберта Ерделі (1891–1955) та ролі впливів європейських мистецьких шкіл на його творчість. Актуальність дослідження зумовлена переосмисленням доробку закарпатського митця та недостатнім вивченням художніх методів, які він застосовував у живописі.

Мета роботи – проведення мистецтвознавчого аналізу живописних творів А. Ерделі, розкриття характерних стилістичних та образотворчих засобів його художньої діяльності та визначення впливів, яких він зазнав, як митець, зі сторони художніх шкіл Будапешта, Мюнхена та Парижа першої половини ХХ століття.

Вивчення та аналіз обраної теми підтвердили, що недостатньо опрацьованими залишалися особливості художнього методу та мистецька концепція А. Ерделі, які сформувалися внаслідок впливу різних чинників впродовж його життя. Систематизація літератури виявила постійне зацікавлення вчених особливістю та творчістю майстра, проте дослідження проводилися більше з історико-культурної та біографічної точки зору. Мистецтвознавчі праці подають загальний опис творчості та акцентують увагу на найвідоміших полотнах, адже велика кількість робіт знаходиться в приватних колекціях і є недоступною для огляду. Це створило додатковий виклик для дослідників і виявило певні прогалини в цілісному баченні доробку митця.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному мистецтвознавчому аналізі творчої спадщини майстра; максимально повному

обсязі розкриття художньо-естетичної природи його творчості; аналізі та введенні в науковий обіг маловідомих творів з приватних колекцій; проведенні порівняння композиційних та колористичних прийомів А. Ерделі та П. Сезанна, на основі яких виявлено міру наслідування та індивідуальні особливості манери майстра із Закарпаття.

Для дослідження були застосовані методи, що базуються на системності та комплексному підході вирішення поставлених автором завдань.

Розглянуто художні процеси в Австро-Угорщині кінця ХІХ–початку ХХ ст. Визначено, що основним чинником в мистецькій освіті ХХ ст. був взаємозв'язок між угорським та французьким мистецтвом, який проявився в імпресіоністичному художньому методі, який угорські митці освоїли під час навчань у Франції та синтезували на батьківщині з місцевими традиціями. Майстри почали об'єднуватися в гуртки, щоб обмінятися досвідом та підняти рівень майстерності. Серед найважливіших нововведень – пленерна практика та перші мистецькі колонії в містах Надьбаня, Кечкемет, Тячів та інших. Це надихнуло А. Ерделі вирушити в Будапешт до Угорської королівської школи рисунка для отримання вищої художньої освіти в 1911–1916 роках. Там він вивчив анатомію, засвоїв навички реалістичного рисунку, вперше потрапив на пленер до художньої колонії в м. Кечкемет. У цей період його живопису була притаманна палітра зі стриманих кольорів та ретельна робота з рисунком.

Нечисленні твори 1916–1922 років дозволили виокремити мукачівський період як окрему складову творчої біографії А. Ерделі.

Розглянуто творчість періоду перебування А. Ерделі в Німеччині 1922–1926 років та виявлено нові риси у мистецькій манері художника. Визначено коло улюблених жанрів митця: портрет, пейзаж, натюрморт. Виявлено, що вже на цьому етапі творчості митець зацікавився кольором як засобом виразності, який стане провідним у майбутній творчості. Серед найважливіших чинників, що проявляються в живописі, варто відмітити передусім, вплив експресіонізму, відвідування художником виставок сучасного і класичного мистецтва. У мюнхенському періоді був закладений новий підхід до наступних художніх

засобів: динамічне трактування форм у психологічному портреті, застосування мастихіна і пастозного мазка в пейзажному живописі, акцентування яскравими кольорами у складних монохромних композиціях. Надалі на цій основі був вироблений індивідуальний почерк майстра.

Проаналізовано особливості почерку майстра в період роботи в Ужгороді в 1926–1929 роках. Спостерігаються певні зміни у художній мові після повернення з-за кордону, визначено напрями, в яких вона розвивалася. Відзначено інтерес художника до улюблених мотивів: склянки води, віддзеркалення на полірованих поверхнях та у водоймах, введення в композицію зображення своїх попередніх творів. З'ясовано, що в цей час А. Ерделі розпочав педагогічну роботу в двох навчальних закладах – Ужгородській горожанській школі та Ужгородській півчо-вчительській семінарії. Разом з Й. Бокшаєм 1927 року він відкрив приватну Публічну школу рисунку.

Досліджено роль поїздки А. Ерделі до Франції в 1929–1931 роках, відвідування художньої колонії в місті Гаржілес. Зміни у художньому баченні митця на основі аналізу низки живописних творів, написаних там, дозволили виявити тенденції фовізму. Еволюція розуміння художником кольору проявилася у трактуванні натури: він почав абстрагуватися від форми на користь кольору, що передає відчуття від цієї форми. В цих настроєвих творах А. Ерделі відкрив можливість показати стан душі дещо суб'єктивно, коли палітра відповідає за враження.

Проведено порівняння творчих методів А. Ерделі і П. Сезанна. Розглянуто спільні риси в побудові композиції, застосуванні контура та щільних хроматичних площин, сюжетах та філософському наповненні картин. З'ясовано відмінні риси їх творчих манер у пластиці форм, накладанні мазка, його фактури та виборі палітри. Також проаналізовано різний підхід художників у роботі в портретному жанрі та натюрморті. Виявлено схожі принципи в жанрах ню та пейзажі. З'ясовано, що вивчення А. Ерделі

живописної методики П. Сезанна вплинуло на закарпатське мистецтво ХХ століття.

Досліджено роль А. Ерделі в культурно-організаційній, просвітницькій, педагогічній та творчих діяльностях, які він вів у період 1931–1944 років на Підкарпатській Русі.

Уточнено специфіку різних жанрів у живописі А. Ерделі в цей період. Аналіз їх особливостей засвідчив, що найбільше художника цікавили: портрет, пейзаж, ню, натюрморт, побутові сюжети. Систематизація творчої спадщини цієї доби дозволила виявити широкий діапазон мистецьких жанрів та їх підтипів. Інтерес до них визначався розробкою різної стилістики, колористичних рішень, структурно-образних рішень, характеру трактування природи, сюжетно-композиційних та художньо-стильових завдань. На основі аналізу живопису охарактеризовано стійку художню манеру, властиву роботам А. Ерделі в зрілому періоді, і постійні напрями його творчих пошуків.

На основі аналізу встановлено, що живопис А. Ерделі 1931–1944 років за художньо-стильовими ознаками можна поділити на: наближений до реалістичного трактування природи з більшою деталізацією зображення; узагальнений (етюдний характер); декоративний (з домінантою в кольорі). За пластичною мовою воно структуроване наступним чином: динамічне пастозне письмо, в якому застосовуються моделюючі форми та паралельні корпусні мазки; грубе експресивне письмо з використанням мастихіна; сезанністичне, в якому форми геометризуються, застосовується хроматична розтяжка площин; акварельна манера, в якій майстер використовував півпрозору розріджену олійну фарбу. В роботі з палітрою художник звертався до таких підходів: кольорова гамма, наближена до натуралістичної, з яскравими акцентами чистими кольорами; монохромна гамма, побудована на нюансових відтінках з яскравими акцентами; декоративна суб'єктивна палітра, близька мистецтву фовістів.

Доведено, що в 1931–1944 роках в живописі А. Ерделі відбулося формування цілісної і виразної манери, у якій об'єдналися здобутки попередніх

років. Сприйняття оновленої методики сезаннізму, зацікавлення колористичними шуканнями фовізму, що наклалися на місцеве Закарпатське підгрунття, допомогли майстру реалізувати неповторний почерк.

Мистецтвознавчий аналіз пізнього періоду творчості А. Ерделі в 1945–1955 роках виявив формування нового методу, що базується на поєднанні декоративного експресивного реалізму попередніх років з вимогами соціалістичного реалізму. Це призвело до наростаючої описовості, що проявлялася в деталізації та більшій речовинності, а також матеріальності форм в усіх жанрах, в яких майстер працював.

З'ясовано, що діяльність А. Ерделі є видатною в історії українського образотворчого мистецтва. Заявивши про себе як про талановитого художника, він продовжив нести свій мистецький досвід як педагог, який виховав наступне покоління відомих митців, що стали осередком сучасної Закарпатської школи живопису. Будучи обраним головою місцевої професійної спілки художників тричі, він став авторитетом як організатор виставок та просвітник, якісно піднявши мистецтво Закарпаття і вивівши його на європейський рівень.

Дисертація є першим комплексним дослідженням творчого та життєвого шляху А. Ерделі. Її практичне значення полягає у зібранні, вивченні та систематизації значного обсягу матеріалу, який може бути використаний для інформації про професійну діяльність художника. Історіографічні, фактологічні та ілюстративні матеріали можуть бути застосовані у науково-дослідній роботі, при створенні учбових програм та лекційних курсів з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття.

**Ключові слова:** *Адальберт Ерделі, художньо-стильові особливості, художня критика, модернізм, експресіонізм, приватні збірки, закарпатська школа живопису, українське мистецтво, живопис, образ, образ жінки-матері, етноестетика Карпат, портрет, натюрморт, міжвоєнний період.*

## ABSTRACT

*Seitasanova Anastasiia.* Artistic and stylistic features of Adalbert Erdelyi's painting: the role of influences of European art schools – Qualifying work on manuscript rights.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the speciality 023 – Fine Arts – National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2024.

The dissertation is the first comprehensive study of the artistic and stylistic features of the painting of Adalbert Erdelyi (1891–1955) and the role of the influence of European art schools on his work. The relevance of the study is due to the rethinking of the Transcarpathian artist's work and the insufficient study of the artistic methods he used in painting.

The aim of the work is to conduct an art historical analysis of A. Erdelyi's paintings, to reveal the characteristic stylistic and figurative means of his artistic activity and to determine the influences that he experienced as an artist from the art schools of Budapest, Munich and Paris of the first half of the twentieth century.

The study and analysis of the chosen topic confirmed that the peculiarities of A. Erdelyi's artistic method and artistic concept, which were formed as a result of the influence of various factors during his life, remained insufficiently studied. The systematisation of the literature revealed the constant interest of scholars in the artist's personality and work, but the research was conducted more from a historical, cultural and biographical point of view. Art historical works provide a general description of the work and focus on the most famous paintings, as a large number of works are in private collections and are not available for viewing. This created an additional challenge for researchers and revealed certain gaps in the holistic vision of the artist's work.

The scientific novelty of the study lies in the comprehensive art historical analysis of the master's creative heritage; the fullest possible disclosure of the artistic and aesthetic nature of his work; analysis and introduction into scientific circulation of little-known works from private collections; comparison of compositional and colouristic techniques of A. Erdelyi and P. Cézanne, on the basis of which the degree

of imitation and individual characteristics of the Transcarpathian master`s style were revealed.

The study used methods based on a systematic and comprehensive approach to solving the tasks set by the author. The paper examines the artistic processes in Austria-Hungary in the late nineteenth and early twentieth centuries. It is determined that the main factor in the art education of the twentieth century was the relationship between Hungarian and French art, which manifested itself in the impressionistic artistic method, which Hungarian artists mastered during their studies in France and synthesised at home with local traditions. Masters began to unite in groups to share their experiences and improve their skills. Among the most important innovations were the plein air practice and the first artist colonies in the cities of Nagybánya, Kecskemet, Tyachiv, and others. This inspired A. Erdelyi to go to Budapest to the Hungarian Royal School of Drawing to receive higher art education in 1911–1916. There, he studied anatomy, mastered the skills of realistic drawing, and for the first time went to the plein air in the art colony in Kecskemet. During this period, his paintings were characterised by a palette of restrained colours and careful work with the drawing.

The few works of 1916–1922 allowed us to single out the Mukachevo period as a separate component of A. Erdelyi`s creative biography.

The creativity of the period of A. Erdelyi`s stay in Germany in 1922–1926 is considered and new features in the artist`s artistic style are revealed. The circle of the artist's favourite genres is determined: portrait, landscape, still life. It is revealed that already at this stage of his work, the artist became interested in colour as a means of expression, which would become a leading one in his future work. Among the most important factors that manifest themselves in painting, it is worth noting, first of all, the influence of expressionism, the artist's visits to exhibitions of modern and classical art. In the Munich period, a new approach to the following artistic means was laid down: dynamic interpretation of forms in psychological portraiture, the use of palette knife and pasty strokes in landscape painting, accentuation with bright



colours in complex monochrome compositions. Later, on this basis, the artist developed an individual handwriting.

The thesis analyses the peculiarities of the artist's handwriting during his work in Uzhhorod in 1926–1929. Certain changes in the artistic language after his return from abroad are observed, the directions in which it developed are determined. The artist's interest in his favourite motifs is noted: a glass of water, reflections on polished surfaces and in water bodies, the introduction of images of his previous works into the composition. It was found out that at this time A. Erdelyi began teaching in two educational institutions – Uzhhorod City School and Uzhhorod Seminary. In 1927, together with J. Bokshai, he opened a private Public School of Drawing.

The role of A. Erdelyi's trip to France in 1929–1931, his visit to the artistic colony in Gargiles is investigated. The changes in the artist's artistic vision based on the analysis of a number of paintings created there allowed to identify the tendencies of Fauvism. The evolution of the artist's understanding of colour was manifested in his interpretation of nature: he began to abstract from the form in favour of colour, which conveys the feeling of this form. In these moody works, A. Erdelyi opened up the possibility of showing the state of mind somewhat subjectively, when the palette is responsible for the impression.

The creative methods of A. Erdelyi and P. Cézanne are compared. The common features in the construction of the composition, the use of contour and dense chromatic planes, plots and philosophical content of the paintings are considered. The distinctive features of their creative manners in the plasticity of forms, the imposition of brushstrokes, their texture and the choice of palette are revealed. The article also analyses the different approaches of the artists in the portrait and still life genres. Similar principles in the genres of nude and landscape are revealed. It is found out that A. Erdelyi's study of P. Cézanne's painting methodology influenced the Transcarpathian art of the twentieth century.

The thesis examines the role of A. Erdelyi in cultural, organisational, educational, pedagogical and creative activities that he conducted in the period 1931–1944 in Subcarpathian Rus.

The specifics of various genres in A. Erdelyi's painting during this period are specified. The analysis of their peculiarities showed that the artist was most interested in: portrait, landscape, nude, still life, and everyday scenes. The systematisation of the creative heritage of this period allowed us to identify a wide range of artistic genres and their subtypes. The interest in them was determined by the development of different stylistics, colouristic solutions, structural and figurative solutions, the nature of the interpretation of nature, plot and composition, and artistic and stylistic tasks. On the basis of the analysis of painting, the author characterises the stable artistic style inherent in A. Erdelyi's works in the mature period and the constant directions of his creative search.

Based on the analysis, it was found that A. Erdelyi's painting of 1931–1944 can be divided into: close to the realistic interpretation of nature with greater detail of the image; generalised (sketch character); decorative (with a dominant colour). According to the plastic language, it is structured as follows: dynamic pastose painting, in which modelling forms and parallel body strokes are used; rough expressive painting with the use of a palette knife; Cezannean, in which forms are geometrized, chromatic stretching of planes is used; watercolour style, in which the master used translucent thinned oil paint. In working with the palette, the artist used the following approaches: a colour scheme close to naturalistic, with bright accents of pure colours; monochrome palette, built on nuanced shades with bright accents; decorative subjective palette, close to the art of the Fauves.

It has been proved that in 1931–1944, A. Erdelyi's painting formed a holistic and expressive style, which combined the achievements of previous years. The perception of the updated methodology of Cezanneism, interest in the colouristic search for Fauvism, which was superimposed on the local Transcarpathian background, helped the master to realize a unique style.

An art historical analysis of the late period of A. Erdelyi's work in 1945–1955 revealed the formation of a new method based on a combination of decorative expressive realism of the previous years with the requirements of socialist realism. This led to an increase in descriptiveness, which was manifested in detail and greater substance, as well as materiality of forms in all genres in which the master worked.

It has been found that the activity of A. Erdelyi is outstanding in the history of Ukrainian fine art. Having declared himself as a talented artist, he continued to carry his artistic experience as a teacher who brought up the next generation of famous artists who became the centre of the modern Transcarpathian school of painting. Being elected as the head of the local professional union of artists three times, he became an authority as an exhibition organiser and educator, qualitatively raising the art of Transcarpathia and bringing it to the European level.

The dissertation is the first comprehensive study of the creative and life path of A. Erdelyi. Its practical significance lies in the collection, study and systematisation of a significant amount of material that can be used to provide information about the artist's professional activities. Historiographical, factual and illustrative materials can be used in research work, in the creation of curricula and lecture courses on the history of fine arts of Ukraine in the twentieth century.

**Key words:** *Adalbert Erdelyi, artistic and stylistic features, art criticism, modernism, expressionism, private collections, Transcarpathian school of painting, Ukrainian art, painting, image, image of woman-mother, ethnoaesthetics of Carpathia, portrait, still life, interwar period.*

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

### Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

*Статті в наукових фахових виданнях України:*

1. Стрій А. Становлення творчої особистості Адальберта Ерделі в контексті угорського культурно-мистецького процесу першої половини ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. Т. 2, № 32. С. 27–33.  
URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/32.214661> (дата звернення : 21.03.2024).

2. Стрій А. Еволюція живописної манери в портретах Адальберта Ерделі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Т. 34, № 34. С. 180–186.  
URL: <https://sborniki.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/339/305> (дата звернення : 21.03.2024).

3. Стрій А. Історіографія постаті Адальберта Ерделі: стан і проблеми. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. Т. 3, № 40. С. 48–52.  
URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-3-7> (дата звернення : 21.03.2024).

4. Сейтасанова А. Художньо-стильові особливості живопису Адальберта Ерделі в 1922–1926 роках. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. Т. 4, № 4. С. 147–153.  
URL: <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/1380/1286> (дата звернення : 21.03.2024).

5. Сейтасанова А. Французький період у творчості А. Ерделі (1929–1930 рр.): творчі студії та стилістичні особливості. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*. 2023. № 34. С. 168–175.  
URL: <https://naoma-science.kiev.ua/index.php/journal/article/view/196/179> (дата

звернення : 21.03.2024).

*Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:*

6. Стрій А. Мюнхенський період у творчості Адальберта Ерделі (1922-1926). *Сьомі Платонівські читання* : Тези доп. Міжнар. наук. конф., м. Київ, 23 листоп. 2019 р. Київ, 2020. С. 153–154.

URL: [https://www.platonconference.kiev.ua/documents/Platon\\_chit\\_2019\\_all\\_3.pdf](https://www.platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2019_all_3.pdf)

(дата звернення : 21.03.2024).

7. Стрій А. Французький період у творчості Адальберта Ерделі. *Теорія і практика актуальних наукових досліджень* : Матеріали II науково-практ. конф., м. Дніпро, 28 лют. 2020 р. Херсон, 2020. С. 186.

8. Стрій А. Роль угорського пленерного живопису в навчальній діяльності А. Ерделі. *Культура та мистецтво: сучасні тенденції та перспективи* : Матеріали конф., м. Одеса, 2 черв. 2020 р. Одеса : Міжнародний гуманітарний університет, 2020. С. 251–253.

9. Стрій А. До питання атрибуції твору «Портрет циганки» А. Ерделі. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : Матеріали IV міжнар. наук. конф. молодих вчен., аспірантів та магістрів, м. Київ, 3 листоп. 2020 р. Київ, 2020. С. 28–29.

URL: [https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/2020\\_Kultura\\_mystetstvo.pdf](https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/2020_Kultura_mystetstvo.pdf) (дата звернення : 21.03.2024).

10. Стрій А. Історіографія як основа для вивчення Творчого та життєвого шляху Адальберта Ерделі. *I International Scientific and Theoretical Conference «Interdisciplinary Research: Scientific Horizons And Perspectives»* : Collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the I International Scientific and Theoretical Conference, м. Vilnius, 12 берез. 2021 р. Vilnius, 2021. С. 127–128.

URL: <https://doi.org/10.36074/scientia-12.03.2021> (дата звернення : 21.03.2024).

## ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ .....	2
ABSTRACT .....	7
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА.....	12
ЗМІСТ .....	14
СПИСОК СКОРОЧЕНЬ ТА УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ.....	16
ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ I. ІСТОРИОГРАФІЯ. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА. МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ .....	23
1. 1. Стан наукової розробки теми й аналіз попередніх досліджень .....	23
1. 2. Джерельна база та методологія дослідження.....	39
Висновки до розділу 1 .....	43
РОЗДІЛ II. ПОЧАТКОВИЙ ЕТАП ЖИТТЄВОГО І ТВОРЧОГО ШЛЯХУ А. ЕРДЕЛІ (1911–1916) .....	45
2. 1. Угорська школа живопису як підґрунтя ранньої творчості А. Ерделі .....	45
2. 2. Початковий етап формування особистості А. Ерделі та навчання в Угорській королівській школі рисунка (1911–1916).....	58
2. 3. Мукачівський період життя та творчості майстра (1916–1922).....	66
Висновки до розділу 2 .....	69
РОЗДІЛ III. ШЛЯХ ДО ІНДИВІДУАЛЬНОЇ МАНЕРИ ХУДОЖНИКА ТА ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ ПЕРІОДУ ПЕРЕБУВАННЯ В ЄВРОПІ.....	71
3. 1. Подорож А. Ерделі до Мюнхена та її вплив на творчість митця (1922–1926) .....	71
3. 2. Діяльність митця в ужгородський період (1926–1929) .....	85
3. 3. Художній досвід А. Ерделі у Франції (1929–1931) .....	97
3. 4. Спільні та відмінні риси в творчості А. Ерделі та П. Сезанна .....	113
Висновки до розділу 3.....	120
РОЗДІЛ IV. ПРОФЕСІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ У 1931–1955 РОКАХ .....	124
4. 1. Особливості композиційних і колористичних пошуків у творчості А. Ерделі в 1931–1944 роках.....	124

4. 2. Специфіка почерку А. Ерделі в пізній творчості (1945–1955).....	160
4. 3. Значення професійної діяльності А. Ерделі для українського образотворчого мистецтва.....	173
Висновки до розділу 4 .....	178
ВИСНОВКИ.....	182
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	189
ДОДАТКИ.....	204
ДОДАТОК А.....	205
Список ілюстрацій .....	205
ДОДАТОК Б .....	229
Ілюстративний матеріал .....	229
ДОДАТОК В .....	395
Таблиці .....	395
ДОДАТОК Г .....	425
Архівні джерела.....	425
ДОДАТОК Д.....	430
Інтерв'ю.....	430
ДОДАТОК Е .....	442
Список публікацій здобувача за темою дисертації .....	442

## СПИСОК СКОРОЧЕНЬ ТА УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

ЗАМ – Закарпатська академія мистецтва

ЗАОУМДТ ім. Братів Шерегіїв – Закарпатський обласний український музично-драматичний театр імені братів Шерегіїв

ЗОО СХ УРСР – Закарпатська обласна організація Спілки художників УРСР

ЗОХМ ім. Й. Бокшая – Закарпатський обласний художній музей імені Йосипа Бокшая.

ЗХІ – Закарпатський художній інститут

ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького – Львівська національна галерея мистецтв імені Бориса Григоровича Возницького

ММП – Музей мистецтв Прикарпаття

НАМУ – Національний художній музей України

НМЛ ім. А. Шептицького – Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького

Товариство – Товариство діячів образотворчого мистецтва на Підкарпатській Русі

ТУКЗ – Товариства угорської культури Закарпаття

УКШР – Угорська королівська школа рисунка



## ВСТУП

**Актуальність теми наукового дослідження.** Творча спадщина Адальберта Ерделі (1891–1955) є важливою складовою закарпатського та українського мистецтва ХХ століття. Вона досліджувалася з історико-культурної та мистецтвознавчої точок зору. Пріоритетними сферами вивчення були факти біографії А. Ерделі, його літературна спадщина, загальний опис творчості майстра. Дослідниками здійснювався мистецтвознавчий аналіз знакових робіт художника або окремих тенденцій. Однак недостатньо вивченими залишалися особливості художнього методу та мистецька концепція А. Ерделі залежно від різних чинників його життєвого досвіду. Велика частка робіт знаходиться в приватних колекціях і є недоступною для огляду. Це створило додатковий виклик для дослідників і утворення певних прогалин у цілісному баченні доробку митця.

Художник із своєрідним світоглядом, власним філософським розумінням мистецтва й буття та оригінальною творчою манерою народився на території сучасного Закарпаття 1891 року. Впродовж його життя цей регіон час від часу переходив від однієї влади до іншої: Австро-Угорська імперія (1867–1920), Чехословацька Республіка (1920–1939), Королівство Угорщина (окупація 1939–1944), Українська РСР (1944–1991). У зв'язку із цими обставинами А. Ерделі є рідкісним прикладом міжнародного художника, який вважається національним відразу в чотирьох сучасних європейських країнах (Угорщина, Чехія, Словаччина, Україна). Крім того, тривалий час А. Ерделі перебував у Німеччині (1922–1926) та Франції (1929–1931) для отримання іноземного досвіду та підвищення художньої майстерності. Повернувшись до Ужгорода після студій, він реалізовував набуті знання у своїй живописній практиці та педагогічній діяльності, став одним із засновників сучасної закарпатської школи живопису та вивів мистецтво краю на міжнародний рівень. Із його ім'ям пов'язане створення першого професійного приватного закладу художньої освіти – Публічної школи рисунка та першого офіційного мистецького об'єднання – Товариства діячів образотворчого мистецтва на Підкарпатській Русі.

Зацікавленість до його мистецтва в нашій країні та за кордоном доводять результати аукціонних торгів та кількість підробок на арт-ринку [180, с. 3].

Таким чином, **актуальність дослідження** визначається, по-перше, переосмисленням творчого доробку А. Ерделі. По-друге, вона обумовлена недостатнім вивченням художньо-стилістичних особливостей його творів, зокрема тих, що знаходяться в приватних колекціях. Аналіз дозволив прослідкувати поступові зміни методу художника залежно від отриманого за кордоном досвіду, схильність до тих чи інших засобів виразності, які характеризують його бачення мистецтва. Це дозволило конкретизувати роль академічних, пленерних, модерністських тенденцій в живописі А. Ерделі та впливів західноєвропейського мистецтва. У дослідженні простежено і обґрунтовано на виявленому матеріалі періоди зростання і спаду майстерності А. Ерделі.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана згідно з науковою темою кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії мистецтв України «Мистецький простір України: минуле, сучасне, майбутнє» та відповідно до наукової теми НАОМА «Образотворче мистецтво в світовому контексті» (державний реєстраційний номер 0121 U 111260 від 01.01.2021 р.).

**Мета дослідження** – розкрити характерні стилістичні та образотворчі засоби живописної манери А. Ерделі, виявити вплив художніх шкіл Будапешта, Мюнхена та Парижа першої половини ХХ століття. Для досягнення цієї мети було сформульовано наступні **завдання**:

- розглянути історіографію для визначення сучасного стану розробки наукової теми, дослідити джерельну базу, зібрати та систематизувати емпіричний матеріал, визначити методи дослідження;

- висвітлити процес формування творчої манери А. Ерделі під час навчання в Угорській королівській школі рисунка (1911–1916) та мукачівського періоду митця (1916–1922);

- проаналізувати творчість А. Ерделі під час перебування у Німеччині (1922–1926), визначити зміни образотворчої мови;
- розглянути особливості живопису ужгородського періоду майстра (1926–1929);
- виявити нові тенденції в художньому сприйнятті дійсності А. Ерделі під час роботи у Франції (1929–1931);
- провести порівняльний аналіз творчих методів А. Ерделі та П. Сезанна на основі розгляду їхніх творів;
- здійснити дослідження творчості зрілого карпатського періоду діяльності митця (1931–1944), систематизувати його за жанрами, виявити особливості художньо-стильових та композиційних рішень;
- здійснити мистецтвознавчий аналіз пізнього періоду творчості та виявити специфічні риси почерку майстра (1945–1955).

**Об'єктом дослідження** є творчий доробок А. Ерделі.

**Предметом дослідження** є художньо-стилістичні особливості формування творчої манери художника на тлі його мистецьких практик в Угорщині, Німеччині, Франції та Закарпатті.

**Хронологічні межі дослідження** охоплюють період активної мистецької діяльності художника – 1911–1955 роки.

**Методи дослідження.** Для дослідження творчої спадщини А. Ерделі було задіяно комплексний підхід з рядом методів для здійснення об'ємнішого аналізу художньо-стилістичних засобів митця. Матеріал дисертації викладено за принципом від загального до конкретного, а саме: історична та соціально-культурна ситуація на території сучасної Угорщини та Закарпаття, практика художника за кордоном, творча спадщина з урахуванням вищезазначеного досвіду.

**Наукова новизна** одержаних результатів полягає в тому, що

*вперше:*

- широко розкриті особливості живописної манери А. Ерделі в період активної діяльності, прослідковано зміни в почерку майстра на різних життєвих етапах;

- проаналізовано формування цілісної індивідуальної манери майстра в зрілому періоді творчості (1931–1944);

- структуровано живописну спадщину митця за образотворчими принципами, здійснено їхню класифікацію за: художньо-стильовими ознаками; пластичною мовою; методикою роботи з палітрою; тематико-сюжетними особливостями жанрів (Додаток В, Табл. 2);

- досліджено та введено в контекст творчості А. Ерделі маловідомі твори з приватних українських колекцій та європейських аукціонів;

- введено в мистецтвознавчий обіг 29 графічні твори з альбомів 1950-х років [174, 175, 176];

- проаналізовано маловідомі роботи мукачівського періоду майстра (1916–1922). Оpubліковано невідомий твір «Інтер'єр» 1921 року. Рідкісні картини 1910-х років «Край села» та «Косулі в лісі» були досліджені під мікроскопом, в інфрачервоному та ультрафіолетовому діапазонах випромінювання, були зроблені їх рентгенограми. Отримані дані створюють порівняльну базу для подальшого аналізу творчості А. Ерделі цих років;

- з'ясовано, що тільки один олійний твір «Склянка води» пензля А. Ерделі експонувався на виставці 1923 року в Скляному палаці;

- опубліковані рентгенограми, світлини в ультрафіолетовому та інфрачервоному діапазонах випромінювання низки картин А. Ерделі, зроблені автором дисертації особисто. Вони додатково розкривають стилістичні особливості почерку митця;

- в науковий обіг введено невідомі архівні джерела, що дають додаткову інформацію про перебування майстра у Франції, а саме – лист від зберігача фондів Музея Родена Ж. Граппа до А. Ерделі та візитівка художника, якою він там користувався [182, 183, 177];

- на європейському аукціоні знайдено живописний твір А. Ерделі «Крез з Пон Нуар» (1929), який ймовірно експонувався на виставці в Парижі 1930 року.

Уточнено:

- дані про виставку «Художники долини Крез» (Париж, 1930), в якій А. Ерделі приймав участь;

- інформацію про існування ще однієї не збереженої скульптури А. Ерделі;

- період створення та місцезнаходження низки живописних творів;

- жанровий діапазон та періодику творчості А. Ерделі;

- роль впливу тенденцій європейського модернізму та послідовність їх прояву;

- порівняння композиційних та колористичних прийомів А. Ерделі та П. Сезанна, на основі чого виявлено міру наслідування та індивідуальні особливості манери закарпатського майстра (Додаток В, Табл. 1).

Набули подальшого розвитку:

- вивчення творчості А. Ерделі в контексті українського образотворчого мистецтва ХХ століття;

- дослідження постаті А. Ерделі як художника європейської культури, чия спадщина зберігається в багатьох приватних зібраннях в Угорщині, Чехії, Словаччині, Німеччині, Франції.

**Теоретичне та практичне значення** полягає у формуванні цілісного уявлення про розвиток творчої мови А. Ерделі та систематизації і розширенні даних про його життєвий та творчий шлях. Зібраний та вивчений матеріал може бути використаний для подальшого аналізу творчого доробку художника, доповнення цілісної картини розвитку художнього процесу на Закарпатті у ХХ столітті. Наукові результати та ілюстративний матеріал можуть застосовуватися для науково-дослідної, музейної, експертної робіт, написанні навчальних посібників, програм та лекційних курсів історії мистецтва.

**Особистий внесок здобувача** полягає в дослідженні сотен оригінальних та підроблених творів А. Ерделі; зібранні еталонних підписів за періодами та

характерних сфальсифікованих підписів; формуванні статистики продажів полотен А. Ерделі поділом за жанрами; визначенні 5 найдорожчих картин, що офіційно продавалися на аукціонах; систематизації окремих етапів розвитку індивідуальної манери майстра; виявленні головних тенденцій та загальних стилістичних засад його художньої діяльності. Вперше подані матеріали технологічної експертизи низки творів з приватних колекцій. Всі матеріали й висновки, що викладені у дисертації, є результатом дослідження автора.

**Апробація матеріалів дослідження.** Основні положення та результати дисертаційної роботи висвітлено на 5 наукових конференціях: Міжнародній науковій конференції «Сьомі Платонівські читання» (Київ, НАОМА, 2019); на науково-практичній конференції «Теорія і практика актуальних наукових досліджень» (Дніпро, 2020); на конференції «Культура та мистецтво: сучасні тенденції та перспективи» (Одеса, 2020); на Міжнародній науковій конференції «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (НАКККиМ, Київ, 2020); на Міжнародній науково-практичній конференції «Interdisciplinary Research: Scientific Horizons And Perspectives» (Вільнюс, 2021).

**Публікації.** Основний зміст і результати дисертації опубліковано в десяти роботах, п'ять з яких належать до наукових фахових видань, визначених переліком МОН України (**категорія Б**), п'ять – у збірниках матеріалів наукових конференцій.

**Структура роботи.** Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів з висновками в кожному, загальних висновків, списку використаної літератури, ілюстративної частини та додатків. Обсяг основного тексту дисертації складає – 171 сторінку. Список використаної джерел містить 183 позиції. Другий том складається з додатків до дисертації, а саме: переліку ілюстрацій, альбому ілюстрацій (330 позицій), таблиць, списку публікацій здобувача. Загальний обсяг дисертації 444 сторінки.

# РОЗДІЛ І. ІСТОРИОГРАФІЯ. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА. МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

## 1. 1. Стан наукової розробки теми й аналіз попередніх досліджень

Біографії та творчості А. Ерделі присвячено значну кількість матеріалів різного характеру: архівні джерела, наукові статті, науково-популярні публікації, повідомлення в періодичних виданнях, художні тексти та ін. На основі цих джерел висвітлено багато питань, відтворено характер епохи, біографічні відомості, осередки творчих контактів митця. Головна цінність цих матеріалів у тому, що в них сформоване загальне уявлення про умови творчості митця.

Для дослідження художньої мови у мистецькій творчості А. Ерделі є кардинально важливим усвідомлення попередньої дослідницької бази, в якій це питання і суміжні з ним (тема освіти та естетики країн, в яких він навчався; сучасні художні течії та митці, які працювали паралельно із закарпатцем та вплинули на його кругозір) вже розглядалися з наукових позицій [114, с. 48].

На різних етапах розроблялися певні підходи до вивчення творчості А. Ерделі, однак специфіка огляду джерел стосовно цього полягає у тому, що більша частина існуючої літератури – статті наукового та публіцистичного характеру. Чимало дослідників займалися проблемою фіксації біографії митця, в тому числі О. Изворин [43, 44], Г. Островський [94], В. Павлов [4], І. Небесник [73] та ін. Його життєвий шлях був бурхливий і багатогранний, іноді складно встановити точні відомості про події та дати, особливо раннього періоду життя, тому кожен, хто писав про А. Ерделі, тією чи цією мірою намагався заповнити цю прогалину.

Упродовж другої половини ХХ ст. в радянському мистецтвознавстві образ А. Ерделі і трактування його робіт були часто заідеологізовані, його європейський досвід свідомо ігнорувався. На сьогодні постала проблема перегляду як образу А. Ерделі, що сформувався в науковій та публічній сферах, так і комплексного дослідження всієї творчої спадщини митця. Тому останнім

часом робилися нові спроби мистецтвознавчого дослідження творчості А. Ерделі, як, наприклад, в І. Павельчук у статті «Пошуки сезаннізму в практиці Адальберта Ерделі 1930–1940-х років» [101], та на міждисциплінарному рівні – в статті І. Небесника «Адальберт Ерделі. Літературні твори» [74].

На Підкарпатській Русі у 1920–1930-ті роки формування художньої школи випереджало появу перших мистецтвознавців, які почали вивчати цю школу. Творча поїздка А. Ерделі до Франції, яка тривала впродовж 1929–1931-х років, увінчалася двома його персональними виставками в Парижі та Брюсселі з позитивними відгуками в місцевій пресі, але не на Підкарпатській Русі. Першу згадку про закарпатця знаходимо у статті «Русинські художники» 1929 року [167]. У ній автор виділяє А. Ерделі серед інших як митця з *«кристальним мистецтвом»* та зараховує його до тих неординарних особистостей, які всією творчістю служать чистому мистецтву [167]. Він характеризує роботу живописця в жанрі портрета як вивчення душі моделі та своєрідний психоаналіз. Вперше бачимо свідчення стосовно особистості художника – автор зазначив, що майстер у постійному пошуку, бо ніколи не буває повністю задоволений результатами своєї праці, прагне довершеності. Таким чином, місцева хроніка описує А. Ерделі дуже перспективним живописцем [167].

Наступну публікацію знаходимо 1932 року в журналі «Ozvena», де невідомий автор з ініціалами А. S. написав позитивну статтю про творчість А. Ерделі та показав кілька репродукцій картин («Незламність», «Ужгородський замок», «Натюрморт зі склянкою води», «Бретань»). І знову тут мовиться про велику перспективу у кар'єрі художника. Автор наголосив на класичному смаку, вишуканості колориту та елегантності рухів на полотнах майстра, дав високу оцінку його індивідуальній мистецькій мові [139].

1936 року в «Угорській газеті» була надрукована стаття, присвячена виставці закарпатських художників у Братиславі. Невідомий автор згадує творчість Й. Бокшая, *«який показує з великою майстерністю свої форми і кольорові композиції»*, однак більше зосереджується на творчості А. Ерделі [137]. Він наголошує, що його картини – окремий розділ на виставці, і відмічає,



що майстер – відома фігура в мистецьких колах, а його особистість, культура і освідченість мали суттєвий вплив на інших учасників цієї виставки [137].

Підсумком розвитку образотворчого мистецтва Підкарпаття у середині ХХ століття стали дві ґрунтовні аналітичні публікації емігранта із Російської імперії Є. Недзельського, який під псевдонімом О. Изворин надрукував їх у часописі Підкарпатського товариства наук «Зоря» під назвою «Сучасні руські художники» [44, с. 388]. Детальнішого аналізу і великої кількості наведених фактів з історії розвитку образотворчого мистецтва на Підкарпатській Русі силами представників місцевого руського (українського) населення до цього часу ми не зустрічаємо. Саме в цих двох статтях Є. Недзельського було обґрунтовано виникнення самобутної підкарпаторуської художньої школи і доведено, що її лідерами були насамперед А. Ерделі та Й. Бокшай, а також молоді Ф. Манайло та А. Коцка [72, с. 9].

У частині, присвяченій саме А. Ерделі, О. Изворин приділив увагу його досвіду навчання у Франції і впливу на культурне життя Закарпаття. Дослідник зазначив, що митець повернувся на батьківщину у захваті від нових напрямів французького мистецтва та вчив своїх студентів розширювати кругозір – дивитися не тільки в минуле, а й у майбутнє. Він описав А. Ерделі як неординарну особистість, яка постійно перебуває в русі та пошуках нових способів вираження себе [43, с. 260]. О. Изворин цитував Я. Затлоукала, який висловив думку: *«Експресіонізм знайшов в Ерделі маляра величезних зображувальних можливостей. Гаряча боротьба за власну зображувальну мову відбивається в його образах. На кожному полотні можна помітити сліди споглядання, власних зображувальних засобів. Драматичність характеризує творчість Ерделі, а також і різкий колористичний порив, у динаміці якого треба споглядати пристрасне почуття художника»* [172, с. 235]. Таким чином О. Изворин робить перші філософські судження стосовно змісту картин А. Ерделі, він у них бачить вічне споглядання та пошук неосяжного у створених образах. Стосовно портретів автор зазначає, що найважливіше для художника було передати правдиву сутність душевної організації своєї моделі, при цьому

рішення мало бути оригінальним та сучасним. Він дає загальну оцінку мистецтву підкарпатця, визнає його гордістю рідного краю та справжнім сучасним художником [44, с. 391].

Після того як 1945 року Підкарпатська Русь стала Закарпатською областю СРСР, аналізувати образотворче мистецтво можна було тільки з точки зору класової боротьби. У цих нових умовах у 1949 році анонімний автор газети «Закарпатська правда» опублікував сумнозвісну статтю «Розгромити охвістя космополітів на Закарпатті». В ній потужно описується як більшовицька партія нанесла *«нищівний удар агентам імперіалістичної реакції, прочистила повітря від згубної діяльності безрідних космополітів, що є рупором найреакційніших теорій сучасного капіталізму, які ненавидять велику історичну справу радянського народу»* [106]. В цьому контексті «агенти» – представники культурних професій – літератори, режисери, художники, які, на думку аноніма, духовно розтлівають народи та витравлюють патріотичні почуття у трудящих, зводячи все до загальносвітових тенденцій і знищуючи національні рамки.

Насправді мистецтвознавці могли думати інакше, навіть захоплюватися творчістю закарпатських художників. Проте, існуюча цензура не дозволяла друкувати те, що їм хотілося. Фактично об'ємних мистецтвознавчих досліджень, присвячених творчості А. Ерделі, ще і не було – лише вступи до каталогів виставок чи замітки в газетах, де йшла мова про чергову річницю Жовтневої революції чи іншу святкову дату радянського народу. У 1940–1950-ті роки такі тексти писали В. Шандор, Н. Знаменська, О. Чернега, які шанобливо ставилися до творчості А. Ерделі, але змушені були говорити про *«згубний вплив капіталістичної дійсності»* на розвиток культури і мистецтва, в тому числі і на А. Ерделі [72, с. 12, 41, с. 37].

Розуміючи безвихідність такої ситуації та відсутність об'єктивної оцінки творчості закарпатських художників, А. Ерделі висловив свої думки про мистецтво старших і молодших поколінь художників [27]. Його рукопис чи не єдине об'єктивне дослідження образотворчого мистецтва Закарпаття першої

половини ХХ ст. серед опублікованих упродовж 1954–1991 років. А. Ерделі аналізує творчість С. Берегі, Й. Бокшая, Д. Вірага, Е. Грабовського, К. Ізаї, Д. Іяса, А. Новака. Особливу увагу він приділив власному мистецтву і своєму становленню як художника. Він стверджував, що справжній майстер повинен однаково розумітися на всіх видах образотворчого мистецтва та літературі. Він писав, що *«митець є суб'єктом розуміння всієї краси і має в той же час першочергове право і обов'язок на розуміння краси Всесвіту і на всестороннє застосування художньої форми»* [27, с. 347]. На завершення А. Ерделі відзначив, що жоден з критиків, котрі бачили його ретроспективну персональну виставку в Ужгороді у 1955 році, не зміг дати їй адекватну оцінку [27, с. 352].

Після ХХ з'їзду комуністичної партії Радянського Союзу розпочалася хрущовська відлига, яка зробила й мистецтвознавців дещо вільнішими. Їхня праця була дуже необхідною, хоч у своїх аналітичних висновках вони мусили використовувати комуністичну ідеологію та критикувати зарубіжне мистецтво. Але без їхнього доробку творчість закарпатських художників була б невідомою для жителів України і Радянського Союзу в цілому. Саме тоді робилися перші посмертні спроби впорядкувати мистецьку спадщину, створити цілісну біографічну оповідь й аналіз художніх особливостей творчості А. Ерделі. Однією із перших важливих праць, присвячених йому, була невелика монографія відомого мистецтвознавця Г. Островського «Адальберт Михайлович Ерделі» 1966 року [94].

У ній вчений відтворив життєвий та творчий шлях художника. Важливо, що в цій праці подано аналіз ранніх творів, які вже неможливо побачити, це дає уявлення про манеру та майстерність молодого А. Ерделі. Тут також згадано і про вплив західноєвропейського мистецтва, однак з поправкою на те, що все-таки А. Ерделі не став формалістом [94, с.43]. Подібні твердження говорять про те, що праця носить досить обережний характер в межах цензури свого часу і є цікавою для вивчення альтернативного погляду на творчість живописця, а також є підґрунтям для дискусій.

Важливо відмітити, що Г. Островський пише про персональну виставку у Мюнхені в Скляному палаці в 1923 році [94, с. 15]. Ця інформація зустрічається і в наступних публікаціях про А. Ерделі, однак у каталозі виставок Скляного палацу зазначено, що лише одна робота митця була представлена на великій груповій виставці [162].

Г. Островський одним із перших прийшов до усвідомлення трансформації художньої мови митця залежно від його подорожей [94, с. 33]. Ці висновки ще досить розмиті, але підіймають сприйняття спадщини художника до спроби пошуку західноєвропейських впливів на його мистецтво. Дослідження Г. Островського багато в чому спонукає як до подальшого аналізу конкретних виразних засобів, так і загальної специфіки живопису А. Ерделі. Проте далі він пише, що художник ніколи не впадав у крайнощі та не потрапив під вплив нових течій, тим самим заперечуючи еволюцію художнього стилю митця [94, с. 48].

Таким чином, хоч дослідник і вказав на деякий культурний вплив країн, в яких перебував майстер, але він нівелював всю складність мистецьких процесів, що тоді були притаманні європейській художній культурі. Це призвело до недостатньо повного розуміння ідей митця у творах, які лишилися поза увагою складних взаємодій різних впливів.

Розглядаючи біографію А. Ерделі, Г. Островський доповнив її розлогими відомостями про виставковий досвід майстра за кордоном, його визнання. Вчений підкреслив неоціненний вплив художника на розвиток культурного життя на Закарпатті, на його мотивацію та цілі [94, с. 69].

Розглядаючи роботи А. Ерделі, дослідник подав аналітичні та мистецтвознавчі коментарі щодо техніки виконання, композиційних рішень і передачі образів. Вчений визнав, що митець не завжди зазнавав справедливих нападків. Однак проігнорував те, як в радянський час художника знімали з керуючих посад та принижували, звинувачували у формалізмі. Збитий з пантелику, митець намагався втиснути свій характер та творчу індивідуальність у чужі для нього рамки. Натомість Г. Островський написав, що творчість

А. Ерделі з кожним днем все тісніше і органічніше пов'язувалася з рідним краєм, укріплювалася на позиціях реалізму. Наче це була закономірна, природна еволюція художника. Треба зауважити, що автор подеколи давав завищену оцінку майстерності у пізніх творах живописця [94, с. 82].

Розглянута праця – відтворення творчого шляху, що дає підґрунтя для подальшого дослідження, а також для вивчення розвитку майстерності митця та пошуку впливів інших майстрів. І хоч сконцентрованість Г. Островського на тому, що А. Ерделі був щирим радянським громадянином, призводить до упередженості в аналізі його творчості, однак спонукає до пошуків протилежного – виявлення модерністських тенденцій, які перепліталися у його полотнах .

У наступній праці «Образотворче мистецтво Закарпаття» 1973 року Г. Островський розглянув, які мистецькі процеси відбувалися в Закарпатському краї в кінці XIX ст., висвітлив персоналії, здійснив загальний аналіз їхнього творчого доробку. Науковець розкрив умови становлення та розвитку образотворчого мистецтва Закарпаття XX ст. та вів у науковий обіг термін «закарпатська школа живопису», підкресливши провідну роль художників «нового покоління»: Й. Бокшая, А. Ерделі, Е. Грабовського. Він же акцентував увагу на патріотизмі та *«свідомому прагненні до національної та локальної характерності»* у творчості згаданих митців [97, с. 72].

До 1970-х рр. належить вступна стаття В. Павлова до альбому «Адальберт Ерделі». За структурою текст побудований у вигляді хронологічної оповіді життя. Він коротко описав реалії, в яких народився А. Ерделі. Автор не робив різких тверджень і відкриттів, лише окреслив, які художні завдання ставив митець у своїх полотнах, і як він їх вирішував [4].

У частині тексту, де йдеться про визрівання закарпатської школи живопису, В. Павлов описав ситуацію Закарпаття, починаючи з XIX ст., коли творчість І. Змія-Мікловського відкрив першу сторінку світського мистецтва у краї. Серед художників, які тоді працювали, були: С. Видра, Ш. Голлоші, І. Ревес, І. Рошкович та Ф. Хевердле. Хоча вони і були пов'язані із тогочасним

Закарпаттям, усе-таки залишалися угорськими художниками [4, с. 3]. Майстри ХХ ст. – Д. Віраг, А. Грабар, К. Ізаї, Д. Іяс – були початківцями справи, якій служив А. Ерделі, проте жодного з них не можна вважати його справжнім попередником. На думку вченого, їхня творчість не створила традиції, а їхній зв'язок із Закарпаттям був чисто зовнішнім, або ж епізодичним, короткочасним. Для жодного з них служіння мистецтву Закарпаття не стало основою творчості, стилістично вони були далекі від А. Ерделі, тому не дивно, що його живопис не мав аналогій у минулому та став новим місцевим явищем. В. Павлов висунув гіпотезу, що митець поїхав до Мюнхена саме через те, що у нього не було послідовної програми створення школи, а опиратися на досвід попередників він не міг [4, с. 4].

У розповіді про творчий шлях художника автор дослідження керується аналізом окремих картин різних періодів. Дає характеристику кожному жанру, в якому працював майстер. Він визнав, що в пізній творчості у митця дійсно бували слабкі та малоцікаві за художнім рішенням роботи. Щодо останнього періоду життя А. Ерделі, коли Закарпаття увійшло у склад Радянського союзу, В. Павлов пише, що його мистецтво розцвіло, а життя-свято, про яке художник мріяв, стає дійсністю, що ніяк не співвідноситься із звинуваченнями і позбавленням постів, які насправді боляче вдарили по художнику [4, с. 16].

Кардинальні зміни у мистецтвознавстві на Закарпатті настали у 1990-х роках, коли ідеологічні обмеження були зняті. До сторіччя від дня народження А. Ерделі в Ужгороді проходила його персональна виставка, до якої 1992 року був випущений ще один альбом зі вступною статтею Г. Островського [25]. Дослідник вказав, що творчість А. Ерделі все ще не достатньо вивчена і навіть немає жодної ґрунтовної монографії. Він відкрито сказав про те, що А. Ерделі – є класик ХХ століття поряд із М. Бойчуком, М. Глущенком, А. Петрицьким, О. Новаківським, Т. Яблонською та ін. Вчений визнав, що полотна А. Ерделі не загубилися б у співдошенні з багатьма знаменитими європейськими майстрами. Він наголосив на важливості вкладу художника у сзаснування місцевої професійної школи. В цій статті Г. Островський відкрито висловився про

складні обставини, в які А. Ерделі потрапив у часи Радянського Союзу, він уже не ігнорував приниження, яких ідеологія завдала художнику, та критично відмітив, що все-таки не всі роботи останнього періоду виконані на тому високому рівні, з яким пов'язується ім'я митця [25, с. 8].

Окрім цього, Г. Островський акцентував увагу на проблемі подолання образотворчим мистецтвом Закарпаття провінціалізму як наслідку ізоляції від світових художніх процесів, в якій воно так довго перебувало. Дослідник поставив за приклад А. Ерделі, який пишався своїм походженням і зумів органічно поєднати відданість рідному краю з європейським світоглядом, що послужило надійним орієнтиром майбутнім поколінням художників [25, с. 9].

Відроджуватися у повній мірі ім'я А. Ерделі почало у 2000-х роках, коли, діяльність Закарпатського художнього інституту (зараз – Закарпатська академія мистецтв), вже спонукала його працівників займатися науковою роботою. Від 2004 року в Ужгороді проводиться Міжнародна науково-практична конференція «Ерделівські читання» [72].

До цього періоду належить перша обсягова біографічна монографія І. Небесника «Адальберт Ерделі» [73]. І. Небесник – ректор Закарпатської академії мистецтва (з 2003 року), автор численних публікацій, присвячених А. Ерделі [70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 91]. Дослідник опираючись на обширний фактичний матеріал, окрім аналізу біографії, розкрив основні погляди художника, його педагогічні принципи та творчу активність. У цій праці вперше проведено глибокий аналіз архівних та біографічних джерел, публікацій періодичної преси, введено в науковий обіг велику кількість фактів, глибоко проаналізовано життєвий живописця. Великий вклад у цю монографію зробила вдова А. Ерделі – Магдалина, передавши у навчальний заклад значну кількість документів. У цьому виданні вперше опубліковані щоденники художника, написані під час перебування у Франції [73, с. 207–250].

І. Небесник вказав, що окрему увагу при дослідженні життя А. Ерделі він зосередив на періоді Другої світової війни, який не вивчався раніше ні зарубіжними, ні радянськими дослідниками. Суттєвим здобутком цієї праці є

позбавлений ідеологічних коректив незаангажований погляд на життя та творчість художника, нове розуміння та трактування мистецьких здобутків школи в загальноукраїнському та європейському контекстах [73, с. 200].

Упродовж своєї професійної діяльності І. Небесник торкається багатьох аспектів життя А. Ерделі, періодично видаючи нові або уточнені відомості про професійний розвиток і життя майстра. Сюди належать статті «Адальберт Ерделі та питання мистецтвознавства на Закарпатті в галузі образотворчого мистецтва», «Жінки в житті Адальберта Ерделі», «Адальберт Ерделі. Літературні твори», «Останні роки життя і творчості Адальберта Ерделі», «Адальберт Ерделі і національне питання», «Співпраця Адальберта Ерделі із представниками чеської культури» та ін. [72, 77, 74, 80, 71, 84]. Автор виклав цінну інформацію щодо історичних, культурних та біографічних подробиць життя живописця.

Поважне місце в дослідженні творчості художника займає альбом, упорядкований закарпатським художником А. Ковачем «Адальберт Ерделі» [6]. На сьогодні це найбільше зібрання репродукцій робіт майстра, що знаходяться в музеях та приватних колекціях в Україні та за її межами. В цьому виданні опубліковані дві статті – М. Приймича та О. Приходько у співавторстві з Г. Рижовою, далі – великий альбом репродукцій, каталог, список виставок творів художника до 2006 року, бібліографія та спогади людей, які безпосередньо знали та спілкувалися з митцем.

М. Приймич, розглядаючи творчість А. Ерделі, зазначає, що один із кращих засобів вивчення творчості митця є аналіз епохи, в якій він формувався. Вперше тут простежуються ідеї того, що художника захоплювали не просто формальні засоби нових мистецьких течій, а швидше глибинні проблеми людського існування. Дослідник прагнув знайти паралелі між картинами та філософською істиною, яку художник вклав у них. Він прийшов до думки, що митець прагнув не тільки ухопити випадкову миттєвість, а й знайти у цій миттєвості вічність. Автор відмічає, що плин часу, який змінював ситуацію у світі, а з нею і переживання А. Ерделі як реакцію на ці переміни, й зумовив



незвичайну колористичну різноманітність полотен у творчому спадку майстра [104, 16].

Далі М. Приймич згадує про П. Сезанна, до художньої мови якого А. Ерделі наблизився після перебування у Франції. Дослідник пише: *«Це не поверхове наслідування манери, а намагання досягнути нові принципи передачі власних переживань та ідей. Навіть використання лінії в одному випадку буде схожим на плавні переплетіння француза, а в інших вони перетворюються на майже паралельні тяги, які підкреслюють, наприклад, стовбур дерева. Це дає підстави розглядати творчість Ерделі у контексті пошуку нових виражальних засобів, започаткованих П. Сезанном, який був один із фундаторів модерного мистецтва в Європі»* [104, с. 10]. Ця цитата передає основну проблематику та цінність творів А. Ерделі 1930-х–початку 1940-х років та закладає ідеї для подальшого дослідження у цьому напрямі та пошуку аналогій.

Дослідник допускає, що зростання колірної напруги в полотнах, створених майстром на Підкарпатській Русі після Франції, передає велику любов населення до поліхромії. М. Приймич це аргументує думками самого А. Ерделі, які були ним викладені для журналу «Форум» [104, с. 13]. Тут художник, ведучи розмову про образотворче мистецтво тогочасного Підкарпаття, чітко виявляє його суть. Він визнає, що величезний вплив на всіх митців краю мала його рідна природа та культура. Однак, на думку художника, творчість майстрів, які побували на Заході, була значно багатшою за виражальними властивостями, тому що вони відображали світ через внутрішнє усвідомлення речей, на відміну від тих, хто мав тільки локальний інтерес [145, с. 2]. Оскільки А. Ерделі підкреслював значення у мистецтві пульсації часу, який надає нового загальнолюдського звучання локальним культурним формам, М. Приймич прийшов до думки, що таке використання регіонального колориту на місцевий ґрунт у пошуку нової художньої виразності надає творчості А. Ерделі індивідуальної оригінальності, ставлячи його на почесне місце в європейському мистецтві ХХ ст. І ця особливість полягає не тільки у тому, що художник засвоїв образотворчі новації, а й у тому, що вдалося сформувати цілу

плеяду однодумців, які заклали основу школи сучасного закарпатського мистецтва. Дослідник це аргументує такими досягненнями А. Ерделі у сфері організації освіти та культурного життя на Закарпатті, як відкриття Публічної школи рисунку (1927) разом із Й. Бокшаєм та створення Товариства діячів образотворчого мистецтва Підкарпатської Русі (1931), кістяком якого були їхні учні. М. Приймич визнає, що у педагогічній діяльності А. Ерделі звертав увагу на необхідність розуміння течій модернізму, зазначав, що це можливо тільки при відвідуванні виставок і читанні художньої літератури, – ці ідеї в радянській літературі ігнорувалися [104, с. 15].

Друга стаття «Монограма душі маестро» у цьому виданні написана співробітниками ЗОХМ ім. Й. Бокшая Г. Рижовою та О. Приходько присвячена спадщині А. Ерделі в колекції музею [105].

Автори ставлять за мету репрезентувати творчий шлях живописця на базі музейних експонатів. Вони ставлять наголошують на напрацюваннях майстра у 1920-х роках, виділяючи якості, якими збагатився його живопис після подорожі до Німеччини. Також провели аналіз манери написання творів А. Ерделі на основі колекції музею, відмітивши тенденцію до збагачення й оновлення індивідуальних засобів формотворення у майстра та потяг до виразної експресії в живописі. Як і М. Приймич О. Приходько з Г. Рижовою приходять до висновку, що досвід тогочасного європейського живопису допоміг А. Ерделі усвідомити багаті можливості зображення карпатської природи, що було непросто, бо на той час ще не існувало традицій професійної пейзажної школи на Підкарпатській Русі [105, с. 33].

Важливий матеріал міститься у виданні 2018 року «Таємниця Ерделі», упорядником якого є відомий український письменник О. Гаврош. У книжку увійшов матеріал, який найкраще розкриває особистість А. Ерделі – його власні афоризми, вірші, нотатки та думки з приводу різних подій. Крім цього, сюди увійшли: інтерв'ю відомого київського колекціонера М. Білоусова, стаття Г. Островського «Таїна Ерделі» та п'єса О. Гавроша «В Парижі гарне літо...»,

присвячена біографії А. Ерделі, що була поставлена в 2016 році в ЗАОУМДТ ім. Братів Шерегіїв [18].

Серед видань, присвячених А. Ерделі, варто зупинитися на невеликому збірнику «Bela Erdelyi», який 2021 року видав у Франції К. Жаме – нащадок родини Жаме, з якою майстер дружив, перебуваючи у Франції в 1929–1931 роках. У ній упорядник зібрав усі відомості про ці роки А. Ерделі: переклав на французьку біографію майстра, деякі частини його щоденника, що стосуються Гаржілеса та Парижа, замітки у французькій пресі стосовно виставки на Єлісейський Полях, в якій художник брав участь. Також К. Жаме виклав фотографії деяких місць, в яких А. Ерделі бував та про які він писав у спогадах. Важливо підкреслити, що в цій книжці вперше опубліковані світлини картин художника, які були написані у Франції, зберігаються там в приватних колекціях і до цього часу не описані дослідниками [152].

Найважливішим писемним джерелом для дослідження життя та творчості А. Ерделі є збірник «ІМЕН», до якого увійшли літературні твори, щоденники та думки художника зі вступною статтею І. Небесника та передмовою М. Сирохмана, виданий 2012 року [31]. Книга складається з 9 розділів, серед яких є присвячені перебуванню А. Ерделі у Німеччині та Франції. Вони охоплюють деякі побутові подробиці, подорожі з точними датами та бурхливі романи митця. Однак найцінніша інформація – роздуми живописця про сутність мистецтва, його прагнення як художника та враження від тогочасного світового мистецтва. Опрацювання цього збірника допомагає глибше зануритись у світогляд А. Ерделі, він розкриває його як мислителя та поєднує із провідними філософськими напрямками, популярними на той час у тих країнах, де митець перебував [27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36].

Новим словом у дослідженні мистецтва Закарпаття стала праця Д. Дупки «Угорські художники Закарпаття», яка вийшла 2012 року за підтримки ТУКЗ та Національного культурного фонду Угорщини. В цій книзі йдеться про культурні процеси, які відбувалися у краї, починаючи з XI ст. Автор звернув увагу на історичні факти, які вказують на те, як саме вирувало культурне життя

у краї і на якому тлі розвивалося мистецтво, коли прийшов час покоління А. Ерделі та Й. Бокшая [143, с. 222].

Вивчення творчості А. Ерделі продовжується і час від часу з'являються наукові статті, що вирішують невелике коло проблем. Зокрема однією з нещодавніх публікацій стала стаття І. Луценка «Портретний жанр у творчості А. Ерделі, художньо-стилістичні особливості, спроба періодизації» [64]. В цьому дослідженні автор визначає художньо-стилістичні особливості живопису митця у жанрі портрета. На прикладі творів проводиться аналіз композиційних і колористичних здобутків. Поділ творчості майстра на чотири періоди подається як відкриття І. Луценка, однак ще Г. Островський в монографії 1966 року писав про це, праця І. Небесника також поділена на розділи за цим принципом [94, 73]. Дослідження еволюції образотворчої мови митця автор розглядає в контексті зв'язків з європейським освітнім простором та бере до уваги творчі поїздки А. Ерделі до мистецьких центрів з метою творчого вдосконалення [64, с. 106].

Увагу до образу жінки у творчості А. Ерделі звернула Л. Колоповець [52]. У статті дослідниця робить спробу охарактеризувати творчість митця з точки зору зображення жінки. У висновках автор поділяє портрети на групи: образ матері, жінка-муза, жінка-трудівниця, жінка-мавка, зазначаючи, що оригінальність образів А. Ерделі полягає в двосторонньому синтезі народного мистецтва і його західноєвропейського досвіду [52, с. 48].

Відношення суспільства до художника об'єктивно описав І. Небесник у статті «Останні роки життя і творчості Адальберта Ерделі» [80]. Тут мова йде про важкий моральний стан, у якому перебував майстер з 1949 року, відколи на Закарпатті почалася «боротьба з космополітизмом». Дослідник згадує епізоди, коли А. Ерделі, позбавлений визнання, вимушений був голодувати та боротися за власну пенсію. Автор вказує обставини, при яких живописець створив видатні портрети початку 1950-х років, а також про підготовку до його останньої прижиттєвої виставки. Стаття докладно описує біографічні обставини пізніх років життя А. Ерделі [80, с. 18].

У статті М. Приймича «Відображення церковної традиції у мистецтві Адальберта Ерделі» розглядається питання творчості живописця у контексті культурної ідентичності руського (українського) населення, яка була переважно конфесійною [103, с. 66]. Підставою для цього стало часте звернення А. Ерделі в щоденниках до Бога. На основі аналізу тексту дослідник встановив зв'язок багатьох його «діалогів» з Богам і з твором «XX століття», а також уточнив дату написання картини. А завдяки інтерпретації картини для каплиці у Виноградіві, автор навів приклади використання майстром християнських образно-символічних форм, в яких художник підкреслює відданість мистецтву [103, с. 67].

Як окремий аспект художньої мови А. Ерделі І. Павельчук розглядає сезаннізм в одній з останніх опублікованих статей – «Пошуки сезаннізму в практиці Адальберта Ерделі 1930–1940-х років». Дослідниця пропонує власну хронологічну систематизацію образотворчих тенденцій у творчості митця: імпресіонізм (1915–1926), сезаннізм (1930–1940) та фовізм (1943–1955) [101, с. 82].

Ця стаття стала першою науковою публікацією, в якій предмет дослідження – це вплив сезаннізму на творчість А. Ерделі. І. Павельчук аналізує художні методи, якими користувався П. Сезанн та які з них засвоїв закарпатський художник. Дослідниця систематизувала матеріал за жанрами і здійснила його порівняльний аналіз із композиціями П. Сезанна. У висновку вона зазначила, що властивості художньої мови закарпатця, що на початку 1930-х років тільки намічалися, вже в середині десятиліття досягли свого апогею [101, с. 88]. У процесі вивчення А. Ерделі досвіду П.Сезанна його формальні традиції стали продуктивним підґрунтям для народження нової школи закарпатського живопису. Цю думку І. Павельчук підтверджує у докторській дисертації «Постімпресіонізм в українському живописі ХХ – початку ХХІ століття: історичні витоки, джерела інспірацій, специфіка розвитку» [100, с. 332–342].

Важливу джерельну базу, що додатково розкриває певні аспекти біографії та творчості А. Ерделі становлять сучасні періодичні мистецькі та публіцистичні видання – «Образотворче мистецтво», «Антиквар», «Унікум», «Дукля», «Екзиль» та ін. В них опубліковані статті-рецензії на виставки, розглядалися певні аспекти творчості майстра та додаткові відомості про його життя [56, 39, 42, 68, 92]. Мистецька діяльність митця висвітлювалася у пресі, де увага авторів була зосереджена зазвичай на цікавих фактах із життя, виставках, творчих досягненнях [10, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 26, 48, 49, 50, 67, 68, 123, 124, 125, 126, 130, 132].

Дослідженню процесу становлення і розвитку художньої освіти Закарпатського краю присвячені праці: О. Гаврош, М. Демчака, А. Ковача, А. Коприви, І. Луценка, І. Небесника, С. Плахти, І. Сіксяя, Р. Шмагала, О. Цугорки, В. Штеця [17, 21, 51, 53, 57, 60, 62, 76, 81, 102, 110, 128, 133, 134, 135]. В них у повному обсязі розкрито феномен Закарпатської школи живопису, історичних передумов її створення, хід розвитку культурного процесу, впливи, яких вона зазнала, окреслено основні напрями роботи місцевих майстрів.

Окрім огляду загальної історії мистецтва на території Закарпаття, дослідники приділили увагу й митцям, які навчалися в А. Ерделі. Результати їхніх досліджень викладені в низці дисертацій. Г. Дьєрке у своїй праці розкрив традиції та художні експерименти в творчості В. Микити [22]. О. Кашшай дослідила культуротворчість Антона Кашшая в контексті закарпатської художньої школи [47]. Праця А. Чейпеш розкрила особливості творчої спадщини Ернеста Кондратовича [129]. В. Штець проаналізував творчість Золтана Шолтеса та систематизував доробок майстра [136]. Робота О. Гаврош присвячена вивченню побутового жанру в мистецтві Закарпаття 1945–1991 років, в якому працювали багато учнів А. Ерделі [17]. В дисертації І. Луценка досліджено жанри та художньо-стилістичні особливості живопису Закарпаття ХІХ–першої половини ХХ століття [57].

У науковій літературі викладено розлогий матеріал, стосовно життєвого та творчого шляху А. Ерделі. Мистецтвознавці досліджували його досвід,

вподобання, судження про світ та творчість, розглядали, що на нього впливало. Звісно, існують прогалини у відомостях, не встановлені остаточні факти. Однак всі ці результати складають міцний фундамент для подальшого дослідження.

Наразі у науковій літературі не достатньо висвітлено питання цілісної еволюції художньо-стилістичної манери митця, індивідуальні риси цієї манери, прояви різностильових тенденцій. Надалі стоїть проблема безпосереднього аналізу творів художника з урахуванням усіх описаних вище чинників, аналізу мистецького середовища, в якому перебував А. Ерделі у різні етапи життя в різних країнах і який, безумовно, лишив глибокий слід на подальшому розвитку його творчої манери. Це має показати неоднозначність та багатосаровість мистецького бачення та майстерності живописця.

## **1. 2. Джерельна база та методологія дослідження**

Проблематика та специфіка предмета дослідження сформували джерельну базу, матеріали якої можна розділити на кілька груп, відповідно до їхнього характеру.

*1). Оригінальні твори живопису і графіки Адальберта Ерделі з музейних зібрань.*

До дисертації залучені роботи з фондів ЗОХМ ім. Й. Бокшая (Ужгород), оскільки це найбільше державне зібрання творів художника всіх періодів творчості. Проведено аналіз полотен з НМЛ ім. А. Шептицького (Львів), ЛНГ ім. Б. Г. Возницького (Львів), ММП (Івано-Франківськ), Східно-Словацької галереї (Кошице, Словаччина).

*2). Оригінальні твори живопису і графіки Адальберта Ерделі з приватних колекцій.*

Більша частина спадщини художника знаходиться в приватних зібраннях. У рамках дослідження відбувалася співпраця з галереями: «НЮ АРТ» (Київ), «L'Art Gallery» (Київ), «Євро-Арт» (Рівне), «NT Gallery» (Одеса). А також робота з відомими колекціями М. Білоусова, Е. Димшица, І. Гриніва, родини Понамарчуків, Уманських та інших поціновувачів творчості А. Ерделі.

### *3). Електронні матеріали.*

Окрім оригіналів творів до дослідження були залучені електронні матеріали з торгів ряду європейських та українських аукціонних домів, які продавали картини А. Ерделі: Art Invest Group (Словаччина); DARTE Aukčná spoločnosť s.r.o (Словаччина); Soga (Словаччина); BAV Zrt. (Угорщина); Kieselbach Gallery (Угорщина); Virag Judit Gallery & Auction House (Угорщина); Arthouse Hejzmanek (Чехія); Galerie Art Praha (Чехія); Art Consulting Brno – Praha (Чехія); Dorotheum (Чехія); Macdougall Arts (Великобританія); Shapiro Auctions (США); Beurret & Bailly Auktionen / Galerie Widmer (Швейцарія); Корнерс (Україна); Golden's (Україна). Більшість з них індексуються у французькій базі даних про продажі творів мистецтва «Artprice».

### *4). Каталоги виставок.*

Для дослідження було зібрано ряд альбомів та каталогів виставок в Україні та за кордоном. Багато з них містили репродукції, що допомогло заповнити певні прогалини у творчому доробку майстра.

### *5). Наукова література.*

Сюди варто зарахувати мистецтвознавчі видання та наукові публікації, присвячені діяльності А. Ерделі.

### *6). Писемні джерела.*

Важливим джерелом інформації стали: літературна спадщина А. Ерделі (романи та щоденники, вірші), інтерв'ю та публікації його друзів, учнів та вдови М. Сливки.

### *7). Архівні джерела.*

Опубліковані архівні документи, віднайдені статті у періодичних виданнях – журналах, газетах, запрошеннях на виставки та листи з приватних зібрань та ін.

### *8). Польові матеріали.*

У рамках роботи над дисертацією було взято інтерв'ю.

Спілкування з відомим українським колекціонером та співзасновником галереї «НЮ АРТ» М. Білоусовим присвячено його великій колекції творів



А. Ерделі та історіям, пов'язаним із купівлею полотен, їх атрибуцією М. Сливкою та значення митця для українського мистецтва [179].

Інтерв'ю з директоркою галереї НЮ АРТ Є. Білоусовою зосереджене на виставкових проектах, присвячених А. Ерделі, популяризації його імені та питанням інвестування капіталу в його картини [180].

Детальна розмова з мистецтвознавцем-експертом Є. Бондарцем допомогла розібратися з проблемою підробки творів художника, з'ясувати ряд питань стосовно експертизи та практичних методів дослідження творів А. Ерделі [181].

Опрацювання перерахованих вище джерел сформувало уявлення про життєвий і творчий контекст, культурні контакти, особливості творчості митця, а розробки попередніх дослідників стали підґрунтям для нових спостережень і висновків.

Дослідження художньо-стильових особливостей спадщини закарпатського художника А. Ерделі передбачає використання сукупності методів та методичних підходів. При цьому метод можна визначити як комплекс технік, прийомів та правил, які використовуються у процесі пізнання, теоретичної роботи та практичної діяльності.

*Використано такі методи:*

- бібліографічний, історіографічний, які передбачають вивчення, аналіз і систематизацію наукової літератури;
- історико-культурологічний – для аналізу історичного і культурного контексту, в якому працював художник;
- біографічний та автобіографічний підхід використовується для вивчення життєвого шляху художника як чинника, що впливає на його творчість, а також для розуміння впливу умов життя на його художній стиль та підхід до мистецтва;
- формальний – дозволяє об'єктивно аналізувати певний твір мистецтва на початковому етапі. Він базується на вивченні формальних характеристик твору,

таких як композиція, матеріал, форма, кольори і не залежить від сюжету, персонажів, історії, пейзажу або ідей, які він відтворює. Цей підхід акцентує увагу на елементах твору, які можна ідентифікувати без звернення до зовнішніх джерел;

- іконографічного аналізу – для дослідження сюжетної та образної складової художньої творчості А. Ерделі. Полягає в ідентифікації відомих тем та постатей, виявленні схожості мотивів та сюжетів на протиположності формі. Під час застосування цього підходу аналізується семантика мотивів, символів та алегорій у відповідному культурному контексті;

- іконологічний – це підхід інтерпретації, який прагне розкрити, чому саме такі теми були обрані художником в контексті певної культури. Досліджується, чому конкретне зображення може сприйматися як характерне для автора. Після ідентифікації самого зображення аналіз переходить на інший рівень, спрямований на розуміння причин того, чому саме та або та постать була зображена у цьому контексті, цим автором, саме у цей період;

- художньо-стилістичного аналізу творів мистецтва – для визначення особливостей художнього бачення А. Ерделі, застосування ним засобів виразності, простеження змін у його манері зображення впродовж різних періодів творчості, специфічного підходу до різних жанрів у різний час;

- порівняльного аналізу творів мистецтва – для виявлення спільних і відмінних рис між конкретними творами;

- систематизації, який дозволяє виявити окремі етапи розвитку творчості художника і закономірності її стилістичних рис за жанрами і техніками. Цей метод використано для узагальнення уявлень про творчу еволюцію художника, прояви різних тенденцій і значення його доробку в контексті історії мистецтва;

- мікроскопічного аналізу, який дозволяє найточніше визначити стан збереженості та побудови фарбового шару, зробити висновок про спосіб нанесення підпису;

- дослідження в ультрафіолетовому діапазоні випромінювання застосовується у випадках, коли необхідно отримати інформацію про стан

збереження твору (втрати і реставраційні втручання); виявити згаслі написи і підписи, виконані залізогальовими чорнилами; побачити глибину залягання підпису (під лаком, між лаковими шарами, поверх лаку, по втратах або реставрації);

- дослідження в інфрачервоному діапазоні випромінювання – для того, щоб побачити переписи або композиційні зміни у нижніх шарах живопису, розпізнати підготовчий малюнок, побачити згаслі написи і підписи;

- рентгенограми – дає можливість визначити стан збереженості твору (втрати, реставрації, переноси на нову основу), побачити нижньошарові зображення, а також редагування і зміни композиції, визначити деякі художні матеріали, побачити побудову фарбового шару і характер мазка при моделюванні форм.

Обрані методи дали змогу комплексно розглянути мистецькі твори А. Ерделі, простежити їх стилістичні особливості й цілісну лінію розвитку його художньої манери впродовж творчого шляху.

## **Висновки до розділу 1**

Життєвий шлях і спадщина А. Ерделі були значною мірою досліджені у літературі. Науковцями були ґрунтовно відтворені біографічні відомості, розглянуто культурні зв'язки і впливи, частково проведено аналіз знакових творів А. Ерделі. Зокрема поступове дослідження і доповнення деталями життєвого шляху митця представлене працями Г. Островського, В. Павлова, І. Небесника.

Такі автори як О. Изворин, М. Приймич, І. Павельчук, проводили паралелі між творчістю художника та західноєвропейським мистецтвом. Цінний художньо-стилістичний аналіз ранніх творів подано у монографії Г. Островського. Дослідженням окремих аспектів творчості займалися Л. Колоповець, І. Луценко, І. Небесник.

Аналіз попередніх досліджень показав, що творчість А. Ерделі потребує подальшого розгляду зі стилістичної точки зору, оскільки тема художніх

особливостей творів майстра, специфіка його манери, роль впливу західноєвропейського мистецтва і його розвиток впродовж життя недостатньо розкриті. Для досягнення цієї мети представлена дисертація базується на комплексі методів аналізу, а основним джерелом є оригінальні роботи майстра.

## РОЗДІЛ II. ПОЧАТКОВИЙ ЕТАП ЖИТТЄВОГО І ТВОРЧОГО ШЛЯХУ А. ЕРДЕЛІ (1911–1916)

### 2. 1. Угорська школа живопису як підґрунтя ранньої творчості А. Ерделі

Враховуючи завдання дисертації, важливим етапом дослідження творчості А. Ерделі є аналіз мистецьких та історичних процесів, що відбувалися в Австро-Угорщині кінця XIX–початку XX ст. Основа становлення образно-пластичної концепції його творчості була позначена складними пошуками естетичних орієнтирів угорської школи мистецтва. Інтенсивність її впливу на ранню діяльність митця зумовило навчання в Угорській королівській школі рисунка (1911–1915), де він переймав досвід таких видатних художників, як: Ф. Олдяї (1872–1939), І. Ревес (1859–1945), К. Ференці (1862–1917); а також пленерна практика в художній колонії в Кечкеметі під керівництвом Б. Івані-Грюнвальда (1867–1940). Перебування в Будапешті не тільки вплинуло на майстерність А. Ерделі, а й визначило подальшу долю молодого художника [73, с. 16].

Основним чинником в мистецькій освіті на той час був взаємозв'язок французького та угорського мистецтва, який вбачався в імпресіоністичному художньому методі, який живописці, вчителі А. Ерделі, освоїли у Франції, привезли на батьківщину та синтезували із місцевими стильовими пошуками. Це визначило провідний шлях розвитку самобутньої регіональної школи на перші десятиліття XX ст. [59, с. 155].

Історичною причиною такого розвитку було те, що у ході економічного та суспільного стану на початку XX ст. Австро-Угорщина дедалі більше залучалася у загальносвітове масштабне капіталістичне господарство, хоча провідні європейські країни вже переходили від домонополістичного капіталізму до імперіалізму. На цей час у країні все ще зберігався феодалізм в галузі сільського господарства, що надзвичайно пригнічувало розвиток населення. Зростання робітничого руху, хвилювання селян наклали свій відбиток на всю угорську культуру, змушуючи художню інтелігенцію відчувати

свою відповідальність перед народом. Наслідок того, що розвиток угорського мистецтва йшов нероздільно з історією рідної землі, кінець XIX ст. та перше десятиліття XX ст. ознаменувалися надзвичайним поживленням через боротьбу між демократичною та близькою до народу частиною художників з офіційним та академічним мистецтвом, далеким від нових потреб [45, с. 342].

У новому столітті перед митцями постало нове завдання – внаслідок бурхливого розквіту імпресіонізму в Європі їм належало розробити метод письма не як в майстерні, а під відкритим небом. Натомість, як зазначив Ж. Фехер, видатний та впливовий угорський художник XIX ст. М. Мункачі (1844–1900) лишив у спадок новому століттю школу критичного реалізму, наповнену грозливими відтінками, драматичними сутичками світла і тіні, блиску і темряви, пристрасним психологічним аналізом, що знайшли відображення в його творах. Хвиля патріотичного піднесеного святкування тисячоліття від утворення Угорщини в 1896 році закріпила цю школу ще більше. Однак величезні пафосні полотна з патетичними назвами вже не мали нічого спільного з романтичним реалізмом національного супротиву [127, с. 6–7].

Образотворче мистецтво достовірно відображало роздвоєність духовного життя в країні та нові прагнення, що виявилися єдиною реакцією на консервативну політику в галузі культури і внутрішню боротьбу між цими двома течіями. Воно відображало стан вимушеного компромісу, коли художники не могли повністю відмовитися застарілого методу, тому і не сприйняли сутність нового мистецтва, і за допомогою окремих ефектних нововведень намагалися бути водночас і сучасними, і поступливими. Згодом театральні костюми на картинах почали змінюватися істинно народними. Фігури, важкі від галерейних тонів, художники вивели під відкрите небо, рисунок став легшим, композиція гнучкішою, кількість атрибутів антуражу зменшилася. У мистецтві початку XX ст. можна знайти велику кількість прикладів такої скромної модернізації, що вводить в оману глядача, наприклад,

цей крик відчаю яскраво відтворюється в пізніх творах Б. Секея (1835–1910) та В. Мадараса (1830–1917) [120, с. 40].

Повністю передати патріотичну спрямованість національного романтизму змогла лише плебейсько-революційна течія, яка в кінці століття звернулася до сюжетів із зображенням селян та землеробів. Зміна інтересів у змісті і формі спостерігалася навіть у експериментаторів, які надавали перевагу цілком нейтральним темам. І, навпаки, творчість митців, які цікавилися більшою мірою революційними темами, досягла успіхів в області форми, що стало можливим внаслідок звільнення художніх поглядів від академізму. Веселі жанрові картини на теми народного життя, натуралістичні пейзажі, оповиті серпанком, відтіснили на задній план як твори, що виникли на ґрунті «плебейського» реалізму, так і ті картини, що виражали нові погляди, які виникли внаслідок виходу художників із майстерень під відкрите небо [163, с. 9].

Паралельно із цим сталася ще одна важлива подія – в 1900 році відбулася виставка яскравого представника паризького модернізму в Угорщині Й. Ріпль-Ронаї (1861–1927). Він повернувся на батьківщину після довгого перебування в Парижі та презентував глядачам нові твори, натхненні прогресивними художніми поглядами, характерними для групи «Набі» та фовістів, які розбурхали консервативні смаки ще більше [150].

Зіткнення суперечливих течій перевернуло в цей час все образотворче мистецтво. У прогресивному мистецтвознавстві гучніше лунали голоси незадоволення та нетерпіння. Як компроміс уряд висунув художника-реформатора П. Сіньєї-Мерше (1845–1920), призначивши директором УКШР в 1905 році. Однак, на жаль, майстер не вплинув суттєво на хід розвитку мистецтва, його власна творчість поступово скотилася до натуралізму. Ефектний жест, яким було його офіційне призначення, лише відтягнув, але не усунув кризу. Проте дух його видатного і на той час революційного, імпресіоністичного твору «Травневий пікнік» (1873) знайшов своє продовження у творчості надьбаньських художників, для яких спадщина П. Сіньєї-Мерше стала програмною [127, с. 11].

Вагомим внеском в образотворчу культуру Угорщини є тенденція живописців об'єднуватися в гуртки, школи, товариства, щоб підвищити рівень майстерності, обмінятися досвідом і при цьому не бути обмеженими рамками академізму. Подібну практику започаткували представники барбізонської школи, потім імпресіоністи. Розквіт французької школи пленеру та утворення художніх колоній призвели до нового бачення середовища та природи [63, с. 60].

Ідея про створення першої художньої колонії в трансильванському місті Надьбаня (*угор.* Nagybánya) (зараз Бая Маре (*рум.* Baia Mare), Румунія), належала молодим угорським живописцям, які навчалися у Мюнхені в студії Ш. Голлоші (1857–1918). Вона була підтримана і самим Ш. Голлоші, який очолював її. На той час він був уже відомим митцем та педагогом. Серед молодших членів цієї студії були К. Ференці, Я. Торма (1870–1937), О. Глатц (1872–1958), І. Реті (1872–1945). І за характером, і за методом роботи ці художники різко відрізнялися один від одного. 1896 році в Надьбані була заснована літня школа живопису, яка лишила яскравий слід в історії угорського мистецтва [121, с. 21].

Учбова програма в колонії передбачала, що живописці мають працювати на пленері та вивчати ефекти світлового середовища [76, с. 80]. У своїх лекціях Ш. Голлоші користувався принципами композиції об'єкта, який вписувався у геометричну форму з урахуванням принципів перспективи. Фактично він вдосконалив метод обрубку об'єктів, який був запроваджений в епоху Відродження А. Дюрером. Колір митець пояснював як засіб конструктивної побудови форми предметів і вчив студентів працювати тонкими лісируваннями схожих відтінків. Далі йшла класична побудова планів кольорами: перший план прописувався теплішими фарбами, а другий – холоднішими [63, с. 61].

З 1901 року Ш. Голлоші працював кожен рік на Угорській Русі (тодішня назва території Закарпаття) в місті Тячів. Це була перша в краї художня колонія. Вона суттєво вплинула на формування традиції майбутньої закарпатської школи живопису – основним її методом була робота на пленері та



робота з кольорами [136, с. 61]. Митці довгий час працювали на природі, їхня увага загострювалася на потребі тривалого вивчення об'єкта та природи і, відповідно, твори були закінчені не за один, а за кілька сеансів. На думку В. Штеця такий творчий метод спостереження, аналітики та порівняння, на відміну від імпресіоністичного підходу завершити полотно швидко, з першого враження, став надалі актуальним у творчості А. Ерделі, Й. Бокшая та їхніх учнів [158, с. 166].

Варто додати, що, певно, саме про цей період життя Ш. Голлоші йде мова у щоденнику А. Ерделі, коли він згадує вступ до УКШР: *«Одного разу вийшла було нагода задовольнити свою душу, коли Голлоші прийняв мене учнем до своєї школи, але моя мати хотіла, щоб я залишився біля неї, а я намагався і завжди намагаюся бути слухняним сином»* [29, с. 48]. Важливо, що пізніше закарпатці перейняли в угорців досвід організації художніх колоній та приватних студій.

Творчість представників надьбаньської школи вийшла з натуралізму. Спілкування з природою, знайомство з життям маленького містечка, з його мальовничими околицями стало таким саме важливим завданням, як і самі заняття живописом. У творчості митців сформувався особливий, залитий сонцем, з легким серпанком, вид пейзажу. З його допомогою надьбаньські художники позбавилися пануючих еkleктики та романтизму. Натхнення, що було нав'язане природою і настроєм, відтісняло в їх роботах на другий план будь-які грубі, завчасно придумані композиційні рішення. У ході своєї діяльності ці живописці вже в перші роки природно наблизилися до імпресіонізму. Але під час створення картин їхні погляди відрізнялися від поглядів французьких майстрів. Виступ надьбаньських художників в угорському живописі тієї епохи виглядав справжнім бунтом. Смаки публіки були настільки різними, що навіть цей вітчизняний варіант імпресіонізму мав противників. Тим не менш прогресивна інтелігенція з радістю зустріла зміни у мистецтві [89, с. 10].

Рік святкування тисячоліття Угорщини став роком повноліття національного угорського живопису. З діяльністю надьбаньців мистецтво зробило ковток свіжого повітря. Кожний із членів цієї групи (К. Ференці,

Я. Торма, О. Глатц, І. Реті) продовжував розпочату діяльність у відповідності зі своїм сприйняттям суспільних проблем та прагнення до оновлення художніх форм [153, с. 11]. Офіційній політиці в області мистецтва довелося поступитися під тиском суспільства. Визнання діяльності надьбаньських майстрів, а пізніше і залучення провідних представників цієї школи до викладання в УКШР легалізувало наслідки, яких досягла угорська практика пленеру. Спільною ідейною основою для художньої школи служило їхнє схиляння перед природою. Але ця об'єднуюча сила сприяла формуванню єдиної естетики лише під час розквіту цього руху, до 1902 року. Саме в цей період і були створені кращі твори угорського імпресіонізму. Від бунтаря Ш. Голлоші, для якого був характерний неврівноважений темперамент, гарячий патріотизм, який знаходився під впливом критичного реалізму, першість перейшла до розсудливого представника «чистого мистецтва» К. Ференці. Суспільний авторитет цього художника, європейським спосіб мислення, який володів високим рівнем культури та тонкою манерою письма, сприяв повному визнанню надьбаньської школи. Виставка 1902 року поклала кінець її «існування поза законом» [90, с. 349].

Надьбаньці вивели угорський живопис з еkleктизму, підняли настрій, що випромінювало полотно, до рівня естетичних категорій. Спостереження за природою навчило художників самостійно мислити; здатність до імітації поєдналася в них із пристрасною до досліджень та пошуків [136, с.63].

Не дивлячись на прагнення офіційної культурної політики, що захищала не прийнятний для художників академізм, Надьбаня, цей «угорський Барбізон», набула епохального значення. Згадана колонія лишила слід не тільки у творчості першого і другого поколінь художників, а й у творчості тих, хто потім відійшов від зображення природи. На порозі нового століття, в епоху, коли спалахували революції, єдиною можливістю існування, єдиним сховищем для угорських художників була природа. Художники Надьбані у своїй творчості прагнули до відродження гармонії, однак це ніяк не підтримувалося у країні. Прогресивним художникам і пізніше не раз доводилося виступати проти

теорії «мистецтво заради мистецтва». Але в Надьбані, де у художників оновлювався смак, зникли жорсткі академічні закони композиції, брудні кольори та вичерпані сюжети. Угорський живопис знову став відкритий для всього прогресивного. набув свою колишню чутливість. Художники, які звернулися до дійсності, не дивлячись на усно та письмово викладені теорії та погляди, використали форму лише як засіб вираження, не підміняли нею зміст, не абсолютизували її. К. Ференці, щоправда, заявляв, що зміст його картин – ніщо інше як чисті ноти та таємничо вібруючі переходи. Подальший розвиток подій показав, що учасники Надьбані не мали єдності поглядів на цілі та завдання свого руху [53, с. 21].

Такі митці як О. Глатц, Б. Івані-Грюнвальд, К. Керншток (1873–1940), Я. Торма, та І. Чок (1865–1961) зламали традиційні канони змісту і сміливо підтримали боротьбу бідняків і шахтарів. Обурення долею поневоленого селянства сприяло появі критичного реалізму у картинах І. Ревеса, Я. Васарі (1867–1939) і А. Феньєша (1867–1945). Життєва дорога пізніше зкоригувала цих художників в іншому напрямі, їхнє бунтарство згасло, але до цього вони вже створили низку яскравих картин, в яких виражено драматичне співчуття жертвам суспільної несправедливості [127, с. 17].

Такий підхід до дійсності визначив поведінку майже всіх угорських художників на початку творчого шляху. Критично налаштовані діячі мистецтва усвідомили свою місію народних просвітителів і, поборовши тяжіння до новаторства, часто обирали предметно-розповідну, загальнодоступну форму зображення, експериментуючи лише в етюдах і жанрах, що віддалено пов'язані з епохою (натюрморт і пейзаж). Паралельно із цим працював низка інших визначних представників живопису, які намагалися відповісти на актуальні запити життя та відобразити суперечливу дійсність. В авангарді розвитку були: Й. Еґрі (1883–1951), Л. Медняньські (1852–1919), Я. Надь-Балог (1874–1919), І. Надь (1873–1937) та Я. Торняї (1869–1936), , які стали прикладом для багатьох інших [127, с. 18].

А. Медняньські – художник старшого покоління. З кінця XIX ст. в його творчості звучала тема солідарності з народом, що знайшла відображення у жанрових картинах. Він писав бідняків та безробітних, у роки війни – солдатів. Його манера ставала все експресивнішою, палітра – майже монохромною. Також в інших майстрів у пізній творчості на початку XX ст. відновилося колишня соціальна налаштованість до суспільної справедливості [45, с. 17].

Новітній рух живопису тих років уже був направлений у бік Парижа. Складно знайти угорського художника XX ст., який би не побував там, у бурхливому світі академій та шкіл живопису, літературних салонів, в колах епатуючої богеми, серед радикалів і французьких бідняків, які боролися за свободу духу.

Найвидатнішим серед угорських живописців, які приїжджали до Парижа, був Й. Ріпл-Ронаі. Він став другом А. Майоля (1861–1944) і П. Боннара (1867–1947), членом групи «Набі», проте ніколи не забував про батьківщину. Виставка його робіт у 1900 році подіяла на глядачів як одкровення. Відкинувши застарілі методи натуралізму, відмовившись від туманних, розпливчатих картин імпресіонізму, Й. Ріпл-Ронаі ввів глядачів просто у святилище «нового мистецтва», до декоративності, до накладених на площину густих кольорових плям [150]. Його картини, які зустріли із захватом за кордоном, на батьківщині викликали скандал, але водночас відкрили очі молодим угорським художникам на нові можливості. Із Парижа художник повернувся у своє рідне місто Капошвар (*угор.* *Kaposvár*). Тут у спокійних буднях провінційного містечка розкрився його блискучий талант. В декоративно-загострених композиціях, використовуючи висвітлені яскраві фарби, він писав повільне містечкове життя, спостережливо відображав характери і типи людей. Будапештська виставка Й. Ріпл-Ронаі, що відбулася 1906 року, стала увертюрою до другого етапу в розвитку сучасного угорського живопису [127, с. 18].

У Парижі обрали для себе новітні теорії угорські митці, які 1909 року об'єдналися в модерністську групу «Вісімка» (*угор.* *Nyolcak*). До неї входили: Р. Берень (1887–1953), К. Керншток (1873–1940), Е. Марфі (1878–1959),

Д. Орбан (1884–1986), Б. Пор (1880–1964), Л. Тіхані (1885–1938), Д. Цигань (1883–1937), Б. Цобель (1883–1976). Молоді художники, що побували в Парижі, приєдналися до реформаторських поглядів Й. Ріпл-Ронаї та стали провісниками змін як у суспільному житті, так і в живописі. Отримавши досвід у паризьких салонах та поспілкувавшись із провідними європейськими майстрами, на батьківщині вони влаштували справжню революцію та виробили власну теорію мистецтва [120, с. 43].

У змісті форми художники шукали відповіді на гострі питання, намагалися з розрізненої картини світу створити власну величину. Вони підміняли зміст філософствуванням, застосовували у живописі науковий аналітичний метод, шукали нові відкриття в області форми. Голова «Вісімки» К. Керншток (1873–1940), у своїй пам'ятній програмі 1900 року вимагав від художників ясного та дисциплінованого мислення. Правильний підхід до сутності явищ він бачив не в зображенні мінливої атмосфери, а у формуванні внутрішнього магнітного поля картини. Із таким підходом «Вісімку» критикували за те, що з цих раціонально побудованих картин зник чуттєвий чинник, який був важливою умовою для угорського живопису на першому великому етапі бурхливого розвитку. Течія конструктивно-декоративного живопису була пов'язана з благородним прагненням ввести Угорщину з усіма наболілими проблемами життя й історії тих років у бурхливе русло міжнародного розвитку, стерти всі сліди трагічного, героїчного минулого, романтики як помилкових уявлень про істинно угорське. Засвоєні в Парижі і з успіхом застосовані там методи зображення художники поспішили порівняти з враженнями, які отримали на батьківщині. Це призвело до того, що під великою кількістю вражень їм доводилося змінювати свої програми чистого стилю й теорії. Однак ці модерністські погляди не прижилися на території Австро-Угорщини і група 1919 року розпалася [156, с.368].

В 1910-х роках Габсбургська монархія вже була на порозі розвалу. Роками накопичувалося обурення пригніченого народу. Брали участь у радикальних рухах і художники. Разом із кращими представниками ліберальної

літератури і філософії митці відновлялися від застарілих смаків. Вони мали сучасні погляди на розвиток суспільства, вели жваві дискусії у політичному клубі «Коло Галілея» і в журналі «Нюгат» (*угор.* Nyugat – захід) [120, с. 61]. Вони лишили недоторканими внутрішні закони візуального мистецтва і відпрацювали своєрідні форми революційних змін. Єдине, чого вони боялися, – це пагубного впливу цивілізації на природу, фанатичне шанування якої стало законом для багатьох поколінь угорських живописців. І хоча замість бездумного наслідування художники прагнули у своїх творах створити дещо нове, але джерело цього оновлення вони хотіли бачити чистим, недоторканим. Живописці серйозно сприйняли роденівський принцип – теорію «La nature se compose elle-meme» (*фр.* Природа створює себе сама), згідно якого – злочинна рука художника, який торкається творіння природи [122, с. 9]. Роботи угорських майстрів початку ХХ ст. яскраво відображали ці нові підходи до природи, наполегливо намагалися підпорядкувати художню творчість служінню народу, взаємозв'язку і взаємовпливу цих процесів. Революційні ідеї природничо-наукового мислення були покликані змінити не тільки суспільну свідомість, а й укорінені методи художнього бачення. Абстрагуючись від дійсності, науково обґрунтоване композиційне побудування картин вступило у протиріччя з природою, закони якої воно підпорядковувало індивідуальним властивостям особистості, і навіть ще у межах загальнодоступності перетворило у самоціль, спростовуючи свої власні прогресивні уявлення [127, с. 21].

У цей період Будапешт виріс у велике місто з усіма притаманними такому місту різкими контрастами. І хоча він був центром угорського живопису, до якого прагнули потрапити художники, тим не менш, місто не могло задовольнити їхнє бажання нових вражень. Із злиденними людськими клопотами можна було познайомитися швидше у провінції. У художників встановився жвавий зв'язок з маленькими містечками Задунайського краю та низовини Альфельд (*угор.* Alföld), на деякий час вони навіть селилися там серед селян [159].

У цих краях за прикладом Надьбаньської колонії утворилася ще низка подібних мистецьких шкіл. В 1900-х роках в містечках Сольнок (*угор.* Szolnok), Геделле (*угор.* Gödöllő), Сентеш (*угор.* Szentes), Дебрецен (*угор.* Debrecen), Байя (*угор.* Baja) сформувалися місцеві художні колонії. Їхні представники вже відчували тугу за незіпсованими, чистими відчуттями від природи. Стосовно цієї теми ґрунтовністю виділяється дисертація В. Штеця, де він зазначив, що, практикуючи живопис під відкритим небом, митці прагнули відобразити красу природи з сучасними зміненними цивілізацією рівнинними ландшафтами, селами та пасовиськами, відповідною атмосферою та характерним способом життя місцевого населення [136, с. 72]. Художники були вільними у виборі методу для відтворення дійсності. Уут можна було зустріти і течію символізму (Я. Торней), і експресіонізму (Д. Кохан), і конструктивізму (І. Надь) та ін. Художні об'єднання конкурували, розробляли власні програми, намагалися вирішити нагальні художні проблеми [136, с. 73].

У 1909 році виникла нова колонія, яка пропрацювала двадцять років в серці Алфельда – в місті Кечкемет (*угор.* Kecskemét). Її важливо виділити, адже 1913 року, навчаючись на третьому курсі, туди прибув на практику А. Ерделі [73, с. 14].

Керівником колонії був вихідець надьбаньської школи – Б. Івані-Ґрюнвальд, який сформулював свою програму та цілі, про що також згадує В. Штець. Звертаючись до меру Кечкемета Б. Івані-Ґрюнвальд просив у міста підтримки у вигляді 2–3 будинків із ділянкою землі для розміщення школи з майстернями і житла для художників, та річної заробітної плати для двох лідерів колонії. Планувалося, що витрати школи на інші потреби учасники покриватимуть разом за власний кошт [151].

Згідно програми сам Б. Івані-Ґрюнвальд мав піти з художньої майстерні в Надьбані, де до цих пір був вчителем, разом з Я. Торма, І. Реті та значною частиною викладачів школи. Ще до них мали приєднатися один чи двої інших всесвітньо відомих художників, і в такому складі вони хотіли відкрити

безкоштовний заклад у Кечкеметі, організований у відповідності до міжнародної школи в Надьбані [138].

Згідно концепції, в перший рік кожен майстер мав набрати 25–30 учнів, серед яких будуть і молоді, і досвідченіші, чті твори вже кілька разів експонувалися в Парижі або на кращих виставках Будапешта. Кожного року робота колонії мала закінчуватися звітною виставкою на місці, потім у Будапешті, а згодом і за кордоном. Завдяки цій системі можна було б прославити місто без будь-якої державної підтримки [151].

Зароблені кошти художник пропонував використовувати для утримання колонії та для підтримки молодого мистецтва. Основні члени школи мали 1–2 твори на рік лишати для поповнення фондів. Таким чином реалізувався б розвиток місцевої художньої культури.

Школа була відкрита для початківців та професійних художників із необмеженою індивідуальною й художньою свободою. Членами колонії могли стати як чоловіки, так і жінки. Там не було ні учбового року, ні академічної системи навчання – будь-хто міг приєднатися на будь-якому етапі [138].

Крім живописної майстерні, Б. Івані-Грюнвальд запланував організувати другий відділ, лідером якого був Е. Фалус, який кілька років прожив за кордоном і тепер хотів своїм досвієм поділитися на батьківщині. Даний відділ охоплював три розділи: текстиль, гончарство, графіка. Твори цих видів мистецтва виконували культурну місію та фінансово розвивали індустрію – створили ринок для цих виробів [164, с. 57].

Таким чином кожне подібне об'єднання розробляло власну навчальну програму. Робота у студії давала можливість не триматися загальноприйнятої системи, а працювати майстру за своєю методикою. Керівник навчав новим передовим способам сприйняття природи. Солноцька школа прагнула конкурувати з Надьбанею, а колонія в Геделле, відтворюючи спосіб життя середньовічних цехів, захищалася тим самим проти прогресу, який сринесла епоха машин та техніки. А для кечкеметської школи характерним був декоративно-романтичний стиль Б. Івані-Грюнвальда [116, с. 251]. Значення



солнокських художників в історії угорського мистецтва проявляється не у створенні ними якогось стилю, а в конкретних пейзажах окремих видатних майстрів. Життя селян на Альфельді було набагато важче та тривожніше, ніж у великих містах. Замість медитації Альфельд вказував художникам на конфлікти. Ці творчі школи, що були підтримані офіційною владою, сприяли народженню нового варіанта жанрових картин з народного побуту, на яких трохи проглядали імпресіоністичні засоби виразності. Пристрасна нова художня мова, що виражала істинно демократичний, плебейський світогляд, народилася у розрізнених майстернях художників Альфельда. На вашархейських, сентеських і баяйських хуторах виникло експресивно-реалістичне мистецтво. Але за рівнем свого внеску в мистецтво всі ці об'єднання не змогли виконати роль, яку зіграла надьбаньська школа [127, с. 20].

Розміреність почуттів, повага традицій, темпераментність і розумне використання всього нового – національні риси угорського живопису. Художники, які подорожували світом, завдяки вірному внутрішньому чуттю виділяли з безлічі напрямів той, який відповідав їхній натурі. І якщо який-небудь із них з легкістю міг балансувати між течіями постімпресіонізму, то більшість інших лишалися байдужими. Таким чином, художники не відкинули своїх досягнень заради нових мистецьких віянь. Все нове і корисне, що пізнали в області форми, вони використовували в різноманітних підходах до написання полотен. Однак їхній колорит, що з'явився на пленері та звільнився від напівтемних тонів майстерень, лишився все-таки темнішим, ніж у живописців інших націй. Предмети на картинах угорських художників не розчиняються у тремтячому мареві [136, с. 70].

Художні засоби стали індикаторами світогляду митців та змінювалися у відповідності з характером їхніх поглядів на природу, народ, місто, своє середовище, особисті зв'язки, спадкоємність ідей. При такому творчому методі запозичені теорії відійшли на другий план. Широкому узагальненню передували ґрунтовний аналіз окремих явищ. Дихання епохи відчувалося у творах, що були

задумані як етюди, але у ході роботи вирости у монументальні полотна. Але іноді, навпаки, ретельність та помірність погано впливали на угорське мистецтво.

Пошуки художників, які вийшли з темних майстерень на повітря, під відкрите небо, були ще досить невпевненими, вони повільно освоювали нові мотиви. Часто в картинах митці поверталися до романтичних композицій, за допомогою світла намагалися розмістити фактурно зображені драперії і пластично написані фігури в плерерні композиції, і тим самим порушували єдність з природою. Близькі за худоньо-стильовими особливостями світи імпресіонізму та натуралізму створили своєрідний угорський стиль у живописі.

Товариство угорських імпресіоністів і натуралістів (*угор.* MIENK), яке створили 1908 року, офіційно об'єднало ці два табори, що стало наслідком компромісу. На відміну від французького імпресіонізму, в Угорщині живопис був більш нюансованим, а рисунок окремих мотивів мав досить закінчений вигляд. Деталі композиції не розчинялися повністю у проміннях сонячного світла, тому угорський імпресіонізм не зазнав розпаду [156, с. 373].

Надалі стилістичні напрями не встигали закріпитися у роботах художників, тому не могли досягти повного розквіту. Через це після Першої світової війни з'явилася потреба у відродженні декоративного видовищного живопису.

## **2. 2. Початковий етап формування особистості А. Ерделі та навчання в Угорській королівській школі рисунка (1911–1916)**

Огляд раннього періоду життя Адальберта Ерделі, його навчання та становлення як особистості – необхідний для розуміння всієї творчої еволюції митця та особливості розвитку на різних етапах. У ранньому періоді життя знаходимо витоки його художнього бачення. В цей час А. Ерделі отримував знання, початкову та середню освіту, що склала основу для подальшого розвитку.

Питання життєвого досвіду, здобутого А. Ерделі в дитячі роки, найгрунтовніше розглядалося І. Небесником. Народився майбутній майстер 25 травня 1891 року в присілку Климовиці (угор. – Kelemenfalva) села Загаття (угор. – Gálfalva) на Іршавщині (угор. – Plosvai járás), коли Закарпаття було у складі Австро-Угорщини [73, с. 12].

На сьогодні часто піднімається питання національності А. Ерделі через те, що край у різний час перебував у складі різних держав, його громадянство змінювалося, і це викликало суперечки. Тому важливо згадати про походження батьків художника. Стосовно цього в І. Небесника присвячена стаття, в якій він ділиться даними про походження батьків А. Ерделі, а також цитує його власне сприйняття своєї національності згідно записів у щоденнику [71, с. 16]. Таким чином, батько художника – русин Мігай Гриць (Mihaly Hritz) був родом з с. Раславиця (зараз Словаччина), дід А. Ерделі, Андрій Гриць, з Гералтовців (зараз Словаччина). Мати митця – швабка Ілона Цайські (Ilona Zeisky) родом з Нижнього Бистрого (зараз Словаччина), дід по лінії матері Агоштон Цайські – з м. Зедлітц (Німеччина). Без сумніву, Адальберт Ерделі сформувався в атмосфері угорської культури, починаючи зі школи [71, с. 15].

І. Небесник розтлумачив, як сталося, що родина змінила прізвище: *«У 1901 році сільський вчитель Михайло Гриць під впливом хвилі ура-патріотизму, пов'язаної зі святкуванням в Угорщині 1000-ліття здобуття угорцями батьківщини між річками Дунаєм і Тисою, поїхав у Будапешт у міністерство внутрішніх справ і за прикладом багатьох інших державних службовців змінив прізвище Гриць на Ерделі – від угорської назви території Трансильванія – Ердей (Лісова країна)»* [83, с. 6]. Треба зазначити, що немає ніяких документів, які б вказали на мотивацію М. Гриця щодо зміни прізвища.

1902 року сім'я Ерделі переїхала у передмістя Мукачева, Паланок. Після завершення першого ступеня освіти в народній школі діти із сімей інтелігенції Угорської Русі переважно продовжували своє навчання у гімназіях. Юний А. Ерделі став студентом Мукачівської гімназії, де навчався також Й. Бокшай. Учителем рисунку там працював педагог Т. Калмар, завдяки якому, можливо,

А. Ерделі та Й. Бокшай обрали професію художника. Гімназійний курс складався з 8 років навчання. Проте мати А. Ерделі мріяла, щоб її син став учителем. Після п'ятого курсу гімназії, 1907 року, юного художника вирішили перевести в учительську семінарію в місті Мараморош-Сігот (тепер Румунія) [83, с. 7]. Про цей період життя відомо мало. Майстер згадував, що навчався досить добре, був улюбленцем учителів хімії та біології, брав участь у семінарському оркестрі, граючи на віолончелі, і закінчив чотирирічне навчання у 1911 році [29, с. 62].

На Закарпатті тих часів не було умов для виникнення самостійної художньої школи для обдарованих майстрів, відсутні місцеві навчальні заклади, мистецькі організації, музеї, відсутня художня критика [82, с. 73]. Все це згодом довелося організувати А. Ерделі разом з Й. Бокшаєм. І вже після успішного отримання середньої освіти й здобуття диплома вчителя початкових класів, А. Ерделі вирішив здобути професію художника у Будапешті – в Угорській королівській школі рисунка [73, с. 17].

Процес формування закарпатської художньої школи завжди повністю залежав від суспільно-політичного становища краю. Вже на початку XI століття територія Закарпаття перейшла зі складу Київської Русі до Угорського королівства. На початку XVIII століття – до Австрійської Габсбурзької монархії, в 1867–1918 роках – до Австро-Угорської імперії, в 1919–1938 роках – до Чехословацької республіки, а під час Другої світової війни вона була окупована хорстинською Угорщиною [40, с. 26].

Через складні історичні обставини у краї сформувалося суспільство з багатьох національностей та культур, але ще довгий час тут не існувало місцевої художньої школи.

Г. Островський відмітив, що корені образотворчого мистецтва Закарпаття знаходяться у релігійному живописі [94, с. 7]. Особливо цінними є фрески XIV–початку XV ст. Горянської ротонди біля Ужгорода. В другій половині XVII століття на території краю працював дуже обдарований іконописець І. Бродлакович-Вишенський. Цікаві ілюстрації до церковних книг, ірмалогіонів,

календарів і пісенників лишив І. Югасевич (1741–1814). В першій половині XIX століття з'являється світський живопис. Його засновник – Й. Змій-Микловський (1792–1841) – працював як над церковними образами, так і над портретами з пейзажами і жанровими сценами [94, с. 8].

У середині XIX століття почався новий етап у культурі Закарпаття. На той час працювали художники – Ф. Видра, Ф. Хевердле. Основною їхньою діяльністю було викладання у гімназіях та виконання церковних розписів, не часто вони бралися за пейзаж або портрет. Значнішим був вклад в мистецтво І. Рошковича (1854–1915), який виконав низку портретів та реалістичних рисунків селян [96, с. 36].

Одним з перших визначних місцевих живописців був Ю. Віраг (1880–1949) – художник-реаліст, він багато зробив для того, щоб у краї нарешті затвердився світський живопис, найперше, жанровий та портретний. Його творчість стала однією з найважливіших передумов для створення самостійної закарпатської школи, яку заснували в першій половині XX століття його молодші сучасники – А. Ерделі та Й. Бокшай [96, с. 37].

У кінці XIX–початку XX століття на території Закарпаття активувалася робота художників у різних творчих об'єднаннях. Вони були відкритими до діалогу з Європою, водночас зверталися до місцевих народно-мистецьких традицій. І. Сіксаї зазначив, що *«Традиція малювання пейзажу в Закарпатті на межі XIX–XX століть, що великою мірою опиралася на формальні досягнення угорського мистецтва, містила також і світоглядні передумови становлення українського національного пейзажу на західноукраїнських землях, академічного неокласицизму і пасивного наслідування чужоземних зразків»* [110, с. 224]. Поєднання європейських художніх методів разом із місцевими завдало напрям розвитку закарпатської художньої школи, якої все ще не існувало як окремого явища. Через це художники мушили вступати в академії та майстерні в інших регіонах та країнах. Найближчим навчальним закладом була Угорська королівська школа рисунка (*угор. Mintarajztanoda*). Туди і вирушив на навчання молодий А. Ерделі [98, с. 60].

Перебуваючи у складі Австро-Угорської імперії, Закарпаття перейняло великий спадок її художньої традиції. Митці мали можливість звідти виїжджати на навчання до Відня, Рима, Мюнхена, Парижа, Праги та ін [133, с. 23]. Важливим чинником впливу був угорський живопис та нові мистецькі явища, які там розвивалися. Цим і був зумовлений вибір навчального закладу А. Ерделі. 1911 року він вступив до УКШР, де навчався до 1916 року в майстерні художника-реаліста І. Ревеса – учня і послідовника М. Мункачі. Також серед його вчителів згадують Ф. Ольдяї, Т. Земплени, К. Ференці. Традиційно вважати, що угорська школа мистецтва, позначена складними пошуками естетичних орієнтирів, стала основою для становлення образно-пластичної концепції творчості А. Ерделі [73, с. 16].

1913 року, навчаючись на третьому курсі, він прибув на практику до кечкеметської колонії, певно за запрошенням І. Ревеса та К. Ференці, які також там вели студії. З огляду на це можна стверджувати, що перебування в Кечкеметі стало важливим етапом у становленні А. Ерделі як митця. Впродовж всієї його подальшої творчості відчуваються прийоми, засвоєні на практиці пленеру. Тим більш в щоденнику знаходимо пасажі, присвячені мовчазному сприйманню природи та буття, які його споріднюють з художниками надьбаньської та барбізонської школами: *«Я хочу виражати себе так само безслівно, як той листок з дерева... <> Та одне я все ж повинен мати на увазі: систему яку ніби всюди бачу, але яку не можу збагнути, в тому числі й утворення світу. Відчуй систему через мою душу як через чудове творіння мого вітця Господа...»* [29, с. 44]. Окрім цього, вагомим доказом авторитету угорського мистецтва є згадка А. Ерделі, періоду перебування в Парижі, що найкращим прикладом мистецтва для нього все ще лишається живопис К. Ференці [28, с. 322].

Ж. Фехер у своїй публікації підсумував, що для кечкеметської школи характерним був декоративно-романтичний стиль Б. Івані-Ґрюнвальда [127, с. 11]. Цікаво, що творчості саме цього угорського митця стилістично близький зрілий живопис А. Ерделі. Вивчення культурно-мистецького осередку, в якому

формувався А. Ерделі, спонукає до проведення порівняльного аналізу учнівських живописних робіт майстра та угорських художників його часу, однак через те, що в дослідницькому колі занадто мало робіт А. Ерделі періоду навчання, цей аналіз зробити неможливо.

Навіть такий досвідчений вчений, як Г. Островський, у монографії 1966 року звертає увагу на те, що йому відомо мало ранніх творів А. Ерделі [94, с. 11]. Він згадує роботи: «Натюрморт. Сніданок», «Натюрморт з годинником», «Склянки з водою» та «Рання осінь». На думку вченого, великою вдачею А. Ерделі можна вважати те, що першими його кроками в мистецтві керували такі видатні педагоги і майстри, як І. Ревес та Б. Івані-Грюнвальд, які вплинули на формування творчого обличчя молодого художника [94, с. 21]. Слід також звернутися до характеристики В. Павлова щодо ранніх відомих робіт А. Ерделі: *«В них нема нічого, чого б не було вже в роботах художникових учителів, і в самій їхній формальній довершеності приховується якась загроза: він міг тоді стати просто вправним і звичайним художником»* [4, с. 5]. Г. Рижова та О. Приходько зазначили в статті до альбому, що в ранніх роботах А. Ерделі мала місце дріб'язкова деталізація, поверхнева багатослівна описовість та темні «музейні» кольори [105, с. 28].

З огляду на такі коментарі провідних мистецтвознавців можна сформулювати загальне уявлення, яким було мистецтво А. Ерделі. Як зазначає І. Луценко: *«Основою творчості Імре Ревеса була угорська тема, яка охоплювала питання революції 1948 р. та соціально-економічного становища села. Відповідно його молоді закарпатські учні підхопили ідейні настанови учителя...»* [58, с. 62]. Для колориту І. Ревеса було характерне поєднання темних коричнюватих відтінків, він увійшов в історію як художника суворого правдивого реалістичного живопису.

В УКШР А. Ерделі отримав свебічну професійну підготовку, міцні навички реалістичного рисунку й живопису. Його успіхи підтверджує перша виставка майстра в Будапешті 1913 року [73, с. 14].

До нашого часу дійшла невелика кількість анімалістичних замальовок, ряд графічних портретів та натурних робіт, виконаних під час навчання в УКШР («Баранчики», 1910-ті роки (2. 1), «Голова барана», 1911 (2. 2)). Рисунки демонструють, що юний митець опанував основні принципи зображення природи. В учбовій графіці він відпрацьовував різні ракурси та розташування моделей у просторі. Простежуємо це в роботах «Натурниця сидить» (1913) (2. 3), «Оголена натурниця» (1913) (2. 4), «Натурниця зі спини» (1913) (2. 5), «Оголена натурниця» (1915) (2. 6), «Оголений натурник» (1915) (2. 7). У кожній з них художник відпрацьовував пропорції тіла, повороти та пасивні пози. Наприклад, «Оголена натурниця» (1914) (2. 8) презентує модель, яка сидить у розвороті на стільці. Цей стілець відіграє важливу роль, оскільки художник освоював просторове рішення фігури з його допомогою. Манера рисунка лінійна, з легкою розтушовкою вуглецем, що створює світлотінь. У цій серії рисунків головна увага сконцентрована на фігурах, деякі з них недоопрацьовані [117, с. 30].

У цей саме час А. Ерделі створював учбові портрети вугіллям. На них необхідно зупинитися детальніше для послідовного розуміння митця як портретиста, оскільки цей жанр зайняв важливе місце в його творчості.

У портретах вуглем склалися сталі принципи того, як художник показував свою модель. Зображення змальовувалися презентабельно, у спокійному стані, акцентуючи увагу на обличчі та погляді. Оплічні портрети наближали глядачів до образів для більшого розуміння характерів та настроїв. Легкий нахил голови чи поворот у три чверті додавали зображенню легкої динаміки. У «Жіночому портреті» (1912) (2. 9), передовсім, впадає в очі контраст, завдяки якому зображення має виразний вигляд. Художник підсилює його завдяки застосуванню нерозтушованих ліній. Обличчя моделі знаходиться в оточенні контрастів. Навколо його освітленої частини зверху – темне волосся, зліва – тло, а знизу – схематично позначений одяг. Таким чином, увага зосереджена саме на обличчі. На щоці жінки м'яко лежить тінь. У виконанні самого обличчя моделювання виконане за рахунок контурів та розтушування,



які створюють об'єм. У портреті виділяються очі, що виражають глибокий погляд. Цей портрет вказує, що А. Ерделі приділяв багато уваги саме виразу обличчя, не виписуючи одяг; все, що навколо, – умовне. У приватних колекціях збереглося ще кілька подібних робіт («Жіночий портрет», 1913 (2. 10), «Голова натурниці», 1913 (2. 11), «Голова натурниці», 1914 (2.12)).

Єдиний приклад живописного твору періоду учнівства – «Портрет матері» 1914 року (2. 13). Твір не предметом для аналізу манери художника, однак це все, що наразі введено в дослідницький обіг. Л. Колоповець згадує про «Портрет матері» як про *«характерний для манери парадного портрета епохи романтизму в Австро-Угорщині»* [52, с. 49]. Може взірце для А. Ерделі виступали твори його вчителя І. Ревеса. Для нього характерний глибокий психологічний аналіз моделі, важливу роль тут відіграє світло. Синій простір тла в «Портреті матері» пензля А. Ерделі відтворює нейтральне приміщення, яке не має перспективного скорочення та кольорового насичення, через це тло не динамічне й модель виглядає повністю нерухомою. У моделі поза спокійна, у ній немає нахилу чи розвороту. Відразу привертає увагу пластика рис обличчя. У творі відчувається наполеглива робота над ретельним моделюванням очей, носа, губ та підборіддя. Детально пропрацьований рисунок підкреслює, що художник багато уваги приділив портретній схожості, але вказує на малодосвідчену руку, яка тільки засвоює академічну школу. Праворуч обличчя він розтягує тонку тінь, щоб фізично виявити об'єм, однак художник працює ще дуже невпевнено. Поклавши світліші фарби на волосся, митець намагався показати відблиски та надати об'єму, однак моделювання все ще реалістичне. Також варто звернути увагу на тканини одягу, адже драперії не всюди натуралістично огортають форми тіла. Скупій палітрі не вистачає яскравих акцентів на одязі [113, с. 181].

Твором подальшого етапу роботи А. Ерделі є «Натюрморт з годинником» 1919 року (2. 14), але, на жаль, він також існує у вигляді чорно-білої репродукції в альбомі, впорядкованому А. Ковачем [6, с. 306].

Полотно чітко ділиться по діагоналі на темну та світлу сторони драпіровкою з орнаментом по краю – один із улюблених прийомів майстра в майбутньому. Кожна сторона заповнена своєю групою предметів. Симетрично розподіляються посуд та його колір. Ліворуч – заварник та келихи, праворуч – цукорниця, годинник, бокали. Найбільш виділені предмети – білий посуд на тлі темних драпірувань. Яскравість та освітлення об'єктів вказує на порядок читання композиції. Погляд рухається по діагоналі праворуч верхній кут, де виділяється годинник. Він освітлений менше, але має глибокий символічний зміст.

Простір підпорядкований світлу та тіні, які виражаються градацією світла та щільністю тіні. Сильні світлові контрасти виконують функцію роз'єднання сторін та виділення об'єктів на тлі. Нам не видно кольору, але зрозуміло, що повтори світлих та темних плям виконують функцію поєднання та завдають ритм в композиції. Його підтримують вертикальні лінії, які бачимо у драпіровках тканини на тлі та у видовжених формах посуду. Рефлекси на об'єктах утворюють яскраві акценти. В цьому творі ми вперше зустрічаємо прийом, який далі стане візитівкою живопису А. Ерделі.

### **2. 3. Мукачівський період життя та творчості майстра (1916–1922)**

Творчість А. Ерделі розвивалася етапами, які нерозривно пов'язані з його переміщеннями. Після отримання професійної художньої освіти в УКШР (1911–1916) він повернувся додому та почав працювати вчителем рисунка в Мукачівській учительській семінарії – там він викладав на третьому курсі рисунок, ручну працю та гру на скрипці. Згодом він паралельно зайняв посаду директора Мукачівської горожанської школи [73, с. 16].

В 1918 році в Європі закінчилася Перша світова війна. Як наслідок Угорська Русь перейшла у підпорядкування до Чехословаччини. А. Ерделі досить складно переживав ці зміни, адже досі він жив та працював в іншій країні, і раптом виявився відірваним від культурного та суспільного угорського життя. Крім того, йому не зарахували чотири роки навчання в Будапешті,

педагогічний стаж в Мукачівській горожанській школі та два роки роботи директором цієї школи [28, с. 323]. Майстер відчував розчарування та певну дезорієнтацію, однак 1921 року з ентузіазмом приєднався до старших колег та зайнявся створенням першого об'єднання художників Підкарпатської Русі та організацією виставок у Мукачеві, Берегові, Кошицях [73, с. 17].

Цей етап життя і творчості А. Ерделі охоплює час після його повернення з Будапешта до поїздки в Мюнхен. Мукачівський період діяльності молодого художника маловивчений через те, що до сьогодення дійшли лише одиниці картин, створених в той час.

До середини 1910-х років зараховуємо два маловідомі твори з колекції галереї «НЮ АРТ» – «Край села» (2. 15, 2. 16, 2. 17) і «Косулі в лісі» (2. 18, 2. 19, 2. 20, 2. 21). Вони виділяються етюдною манерою виконання, досить сміливим і водночас стриманим колоритом, притаманним живопису митців угорського імпресіоністичного руху. Відзначається поєднання холодних і теплих тонів та витонченість сполучень.

Співзасновник галереї М. Білоусов розповів, що вони до нього потрапили з ужгородської приватної колекції разом з експертними висновками ЗОХМ ім. Й. Бокшая. Колишній власник цих картин придбав їх 2019 року на торгах, що проводив словацький аукціонний дім «DARTE Aukčná spoločnosť s.r.o.», куди в свою чергу їх виставили на продаж нащадки родичів А. Ерделі. Тож походження творів дало певні гарантії автентичності [179, с. 3].

За словами мистецтвознавця-експерта галереї Є. Бондарця, в експертизі картин А. Ерделі найскладніше працювати з ранньою творчістю, адже насправді ні в кого немає достатньої матеріальної бази для порівняння подібних робіт ні за стилістикою, ні за техніко-технологічними особливостями [181, с. 3]. Тож перед фахівцями галереї постало завдання провести власне дослідження для зібрання додаткової інформації про ці твори.

Стан матеріальної частини в порівнянні з іншими творами на картоні початку ХХ століття, а також аналіз фактури фарбового шару під мікроскопом

підтвердили, що твори відповідають датуванню – середина–2-га половина 1910-х років.

Світіння лаку, яким вкритий живопис на картинах, в ультрафіолетовому діапазоні вказав на те, що твори не зазнали раставраційних втручань та втрат. Вони добре збереглися і потемнілий колір лаку відповідав віку близько 100 років.

Дослідження в інфрачервоному діапазоні випромінювання дозволило побачити, що під олійним шаром немає підготовчого малюнку. Враховуючи невеликі розміри картонів можна зробити висновок, що ці твори – пленерні етюди, які були виконані за один сеанс без пізнішого доопрацювання (2. 16, 2. 20).

Рентгенограма творів ще раз підтвердила цілісність структури живопису, відсутність реставрацій та змін у композиціях (2. 17, 2. 20).

Окремо варто відмітити, що підписи були нанесені по сухому фарбовому шару, тобто через деякий час після написання картин. Однак враховуючи їх вивчення в різних спектрах випромінювання треба підкреслити, що підписи старі і їх стан відповідає стану самого живопису (2. 19). Єдине уточнення, яке можна внести, враховуючи аналіз еталонних підписів А. Ерделі, – почерк у творі «Край села» співвідноситься з автографами 1920-х років. Цілком можливо, що майстер саме тоді підписав цей твір (Табл. 6).

В науковому обігу є ще кілька творів зазначеного періоду. Серед них заслуговує уваги полотно з колекції Східно-Словацької галереї «Склянки з водою» (1921) (2. 22), в якому ми вперше зустрічаємо один з майбутніх улюблених сюжетів художника. До зображення води в А. Ерделі було особливе ставлення. Він у щоденнику пізніше писав: *«Сонце освітлює склянку води на столі! Хто може намалювати цю інтенсивність? Світло – аж очі сліпить. Якщо уявлю, що все це хочу передати фарбами, зробленими з землі, з глини, – чи не здається у таких випадках малювання смішним?»* [29, с. 45]. Таким чином бачимо, що вміння зобразити склянку з водою для А. Ерделі був показник майстерності художника. Тут ми вперше можемо захоплюватися майстерністю

художника, який в таких простих побутових речах знайшов красу та причину для вічного споглядання. О. Приходько та Г. Рижова відмітили, що вода у розумінні митця стала творчим, міфологічним символом, уособленням краси і досконалості [105, с. 28].

У цій завершеній картині відчувається кропітка робота майстра. Палітра ще досить скромна та виважена, побудована на співвідношеннях світлого та темного, грі півтонів у складках тканин. В зображенні склянок бачимо, що А. Ерделі добре засвоїв академічну школу, адже вода дійсно виглядає позорою, крізь неї правильно переламлюється світло та драперії, що за ними. Акуратними мазками митець побудував простір та змодельовав предмети максимально реалістично, не забарвлюючи картину емоційно.

В подібній манері написаний маловідомий твір 1921 року «Інтер'єр» (2. 23). Спокійно та майстерно виписаний кожен об'єкт, зображений на полотні. Майже квадратний формат роботи обмежує композицію, художник додав руху та глибини простору завдяки розташуванню меблів по діагоналі. Погляд глядача рухається від столика в лівому нижньому куті твору до овальної картини в правому верхньому. Тут вперше зустрічаємо другий улюблений мотив А. Ерделі – введення в композицію іншої картини. Колорит побудований на зіставленні прохолодних зеленувато-сірих відтінків в зображенні приміщення та яскравих предметів теплих відтінків. Дзвінкі кольори обивки крісел суперечать один одному та вступають в діалог із барвами, якими написані килими та інший текстиль у кімнаті. Своїми повторами та варіаціями відтінків вони створюють гру кольорових плям у роботі.

## **Висновки до розділу 2**

Період перебування в Будапешті – перший важливий етап у становленні А. Ерделі як художника, адже там він отримав професійну підготовку і вперше експонував свої твори на виставці. На жаль, про цей період майстра відомо мало, адже місцезнаходження більшості робіт невідоме, тому неможливо дати об'єктивну характеристику ранньої творчості.

Учбова графіка А. Ерделі вказує, що він отримав академічний вишкіл, засвоїв анатомію, навчився реалістично зображувати природу. З угорською школою його споріднює використання стриманих кольорів у палітрі та ретельна робота з рисунком. В колонії Кечкемета він працював пліч-о-пліч з визнаними майстрами – представниками постімпресіонізму, які повернулися викладати на батьківщину після знайомства з новими засобами та методами зображення природи у приватних мистецьких студіях та колоніях Мюнхена, Барбізона, Парижа. Зріла творчість А. Ерделі показує, що натурні студії виявилися надзвичайно важливим освітнім чинником. Бурхливий розвиток угорського мистецтва на той час та напрацювання вчителів допомогли розширити світогляд майстра, завдяки чому він дізнався про сучасні європейські тенденції, що й спонукало його до наступних подорожей.

Ще одним важливим чинником досвіду роботи у колонії стало те, що, повернувшись на батьківщину, в майбутньому художник розпочав разом із Й. Бокшаєм методично реалізовувати освітній процес у Мукачеві та Ужгороді, а це призвело до формування регіональної мистецької школи.

Чотири твори 1916–1922 років дозволили виокремити мукачівський період як окрему складову творчої біографії А. Ерделі. Аналіз маловідомих робіт «Край села» та «Косулі в лісі» методом мікроскопічного вивчення фактури фарбового шару, рентгенограми, а також їх дослідження в ультрафіолетовому та інфрачервоному діапазонах випромінювання дозволили зібрати нові дані про нечислені ранні роботи А. Ерделі. Отримані знання можна використовувати для порівняльного аналізу при наступних випадках атрибуції живопису художника цих років.

## **РОЗДІЛ III. ШЛЯХ ДО ІНДИВІДУАЛЬНОЇ МАНЕРИ ХУДОЖНИКА ТА ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ ПЕРІОДУ ПЕРЕБУВАННЯ В ЄВРОПІ**

### **3. 1. Подорож А. Ерделі до Мюнхена та її вплив на творчість митця (1922–1926)**

Після знайомства в Будапешті з більш новаторським мистецтвом у порівнянні із карпаторуським, незадоволений своєю діяльністю та поглядами консервативніших художників, А. Ерделі вирішив, що академічна майстерність стримувала його самовираження і прийшов час освоїти нові методи мистецтва в Мюнхені [84, с. 21].

Варто пригадати, що впродовж ХІХ століття в художній культурі Європи відбувався обмін досвідом між народами різних країн. Схожі умови суспільного розвитку європейських народів на той час у значній мірі обумовили однакову закономірну послідовність історико-художніх явищ, що виразилася у швидкому розповсюдженні, боротьбі та зміні стилів і напрямів в різних областях художньої культури. Поступово в єдиний художній процес залучалася все більша кількість національних шкіл, до кінця століття це набуло всесвітнього характеру. Водночас з розвитком капіталізму, розширенням каналів зв'язку зростав обмін художнім досвідом.

З року в рік збільшувалося число міжнародних виставок, в яких брали участь митці різних країн, і не тільки визнані метри, а й молоді та амбітні художники. Постімпресіонізм, символізм, неоромантизм, ар деко, модерн співіснували та протистояли в експозиціях, що об'єднували культурні досягнення епохи. Однак залежно від соціальних та історичних умов, а також національних традицій в кожній країні художні напрями та стилі отстоювали свої позиції, збагачувалися своєрідними національними рисами та місцевим колоритом. Відбувалася консолідація культур різних народів і в той самий час – утвердження національної самобутності кожної з них. Пошук національного стилю виявився програмним для численних художніх течій на перехресті

століть. Не випадково пошуки національного стилю були програмними в низці художніх напрямів на рубежі століть. Творчість митців з різних країн представлялася на міжнародних виставках і набувала широкого визнання. Нові талановиті майстри привертали увагу художніх критиків, а європейське мистецтво поступово набувало міжнародного характеру, збагачуючись яскравими творами, що відображали національні особливості [8, с. 118].

Вивчення мистецтва європейських країн кінця ХІХ–початку ХХ століття прослідковує загальні типологічні закономірності художнього розвитку і в той самий час визначає національні особливості та специфічні риси, що набували більшого значення в мистецькій свідомості кожного народу [8, с. 120].

У мистецтві країн Європи до другої половини ХІХ століття чітко видно спільність пошуків, що базувалися на прагненні художників відобразити реальне життя, людські відносини та характери, саму натуру такими, якими вони були насправді з усіма особливостями їхнього життя. Ці задачі вступили в конфлікт із застиглими художніми формами, які нав'язувалися офіційним неоакадемізмом і салонним мистецтвом, що було характерним для всіх європейських країн. Їх представники, на думку опонентів, були далекі від проблем сучасного життя і, пристосовуючись до смаків публіки, далекої від мистецтва, наповнювали академічні виставки творами, в яких штучність і псевдоморальна ілюзорність зображення поєднувалися з патетичним або сентиментальним сюжетом. Так художнє життя європейських країн в другій половині ХІХ століття проходило під знаком поступового звільнення від застарілих канонів салонно-академічного мистецтва. Антиакадемічні тенденції набували різних, часто не схожих одна на одну форм [69, с. 52].

На рубежі ХІХ–ХХ століть в європейському мистецтві визріли нові погляди, що в значній мірі визначили розвиток художніх процесів ХХ століття. В цей період, відмічений надмірною складністю процесів, коли не було єдиного стилістичного напрямку, єдиної художньої програми, під гаслом якої можна було б об'єднати різних майстрів-сучасників, багато течій співіснували,



накладаючись одна на одну, перепліталися іноді в творчості одного художника, особливо – в мистецтві в цілому [55, с. 18].

У той самий час навчання в зарубіжних академіях і студіях, контакти з європейськими художніми школами, творче використання прогресивного досвіду сприяли збагаченню і вдосконаленню майстерності багатьох українських живописців, скульпторів, графіків, знаменували нову епоху в розвитку вітчизняної художньої культури [100, с. 87]. З учнів вони перетворилися на рівноправних колег, а іноді ставали лідерами в заснованому ними художньому напрямі. Міцні зв'язки українські художники підтримували з прогресивнішими культурними центрами Європи – Мюнхеном і Парижем [102, с. 111].

Мюнхен приваблював молодих майстрів передовсім можливістю отримати основні професійні знання. Крім Мюнхенської академії мистецтв (*нім.* Akademie der Bildenden Künste München) з добре налагодженою системою викладання, в місті працювали дві приватні відомі школи – художників А. Ашбе (1862–1905) та Ш. Голлоші (1857–1918), де багато українських живописців і графіків знайомилися з новими принципами зображення природи. Сама атмосфера мистецького життя Мюнхена, з його частими міжнародними виставками, сприяла розширенню кругозору молодих художників. [61, с. 86].

У першій половині ХХ століття в Мюнхені вдосконалювали свою майстерність такі відомі вітчизняні майстри, як: О. Архипенко (1887–1964), М. Бурачек (1871–1942), О. Екстер (1882–1949), А. Ерделі, І. Кавалерідзе (1887–1978), Л. Крамаренко (1888–1942), О. Мурашко (1875–1919), С. Налепинська-Бойчук (1884–1937), Г. Нарбут (1886–1920), та багато інших. Їхнє навчання в європейському художньому центрі мало велике значення для професійного формування наступного покоління українських майстрів. Засвоєння іноземного досвіду, знайомство з найвідомішими музейними зібраннями, можливість доторкнутися до живого розвиненого художнім процесом західноєвропейського мистецтва дозволило майстрам звільнитися від провінційної обмеженості, піднятися до рівня сучасного зарубіжного мистецтва [8, с. 119].

Сьогодні зрозуміло, що українське мистецтво, зокрема закарпатське, не можна сприймати як замкнене в собі явище, поза європейським контекстом. Цілий ряд чинників вказує на відкритість, готовність вітчизняних майстрів сприймати художню культуру Європи. Чимало митців з територій сучасної України після повернення додому стали видатними педагогами та відкрили власні майстерні. Серед них був і А. Ерделі.

1922 року він отримав можливість відправитися на удосконалення майстерності за рахунок Чехословацького уряду і вирушив до Німеччини, де поставив собі за мету зрозуміти місцеві складні культурні процеси. У Мюнхені А. Ерделі прагнув знайти побратимів близьких по духу. Певний час він провів у пошуках майстерні [73, с. 22]. Натомість в мемуарах читаємо, що рівень художнього середовища, в яке він потрапив, дуже низький. Майстер критикував місцеву Школу мистецтва рисунка та живопису М. Гайманна (1870–1937): *«У згадану школу мені потрібно було вступити хоча б для того, щоб у мене була законна підстава для перебування у Мюнхені»* [34, с. 233]. На підставі цієї цитати можна зробити припущення, що А. Ерделі навчався саме в цій школі, яка ніколи не згадувалася іншими авторами. Він швидко розчарувався у вчителі, студію якого відвідував: *«...І я прийшов, я вірив, що зустріну багато мистецьких душ у Мюнхені. А зустрів цілком пересічного хлопця-майстра...»* [34, с. 233]. Не знайшовши іншої майстерні, яка б відповідала очікуванням молодого художника, він вирішив піти власною дорогою та навчатися, відвідуючи Стару та Нову Пінакотеки, численні виставки у Скляному палаці. І. Небесник доводить зацікавленість А. Ерделі сучасним мистецтвом наявністю у бібліотеці художника книжок про творчість П. Сезанна та німецький експресіонізм, придбаних у Німеччині [73, с. 33].

Не дивлячись на невдоволення місцевим мистецтвом, творчість А. Ерделі все-таки зазнавала значного впливу від художників, які працювали і брали участь у виставках одночасно з ним. Він неодноразово піддавав їх критиці, що залишило відбиток у віршах у щоденнику: *«Мистецтво! Хай поговорю трохи з Тобою // В день нинішнього року, критикуючи Мюнхен. // Мистецтво нині тут*

– жахливе, // Рівень художньої братії – страшний, // Тисячами способів вимішують колір-глину, // І немає сьогодні – хто б постав, постав!» [34, с. 232]. Природно, що під час тривалого перебування в Німеччині відбувся особистий та професійний розвиток художника. До реалістичної манери А. Ерделі долучилися нові прийоми, змінилося коло тем, з'явилися незвичні рішення композицій і ракурсів, що говорить про народження нового періоду творчості.

Серед сучасників А. Ерделі варто згадати таких портретистів: Г. Ейлера (1900–1970), К. Йорреса (1872–1947), Л. Самбергера (1861–1949), Ф. Стробенца (1856–1929), К. Хаммеля (1883–1971), Л. Шмуцлера (1864–1941), Г. Шнелі (1872–1944). Ці майстри працювати і брали участь у виставках в Мюнхені водночас із перебуванням там А. Ерделі, тож можна допустити, що він переймав певний візуальний досвід у колег. Портрети митця того часу були трактовані в реалізмі, максимально об'єктивні, без викривлень та гротеску. Вони були точні, академічні, ретельно опрацьовані світлотінню [108, с. 149].

У Баварії продовжувалася традиція знаменитої школи реалізму і водночас в сучасному мистецтві активно розвивався експресіонізм. У своїй художній мові ця течія зберегла основні засади класичного мистецтва, одночасно комбінуючи їх з новими образотворчими елементами. Прагнення відобразити світ не таким, як його людина бачить, а таким, яким відчуває, вступило в протиріччя із загальним розвитком культури і вплинуло на відображення реальної дійсності художниками. Орієнтуючись на суб'єктивне, часто ірраціональне, художники зображували жорстокий і абсурдний світ, де немає надії та світла. Складно сформулювати чіткі естетичні принципи цієї епохи, адже в модернізмі кожен майстер виступав новатором із індивідуальним світобаченням, що спричинило різні та несподівані погляди на оточуючий світ та способи його відображення. Кожна робота експресіоністів була своєрідною «особистою драмою» [65, с. 211].

Відмічаючи вплив філософії на експресіонізм, потрібно виділити німецького мислителя – Ф. Ніцше (1844–1900). У своїх працях він намагався

занурити людину у світ потаємних страхів, і наслідком цього, за його теорією, мали відбутися дії, що призведуть до звільнення [93, с. 30]. В образотворчому мистецтві знайшла місце лише одна сторона – констатація жаху та пригнічення сил людини. Паралельно були популярними філософські ідеї С. К'єркегора (1813–1855), феноменологія Е. Гуссерля (1859–1938), теорія «чуттєвості» Т. Ліппса (1851–1914), інтуїтивізм А. Бергсона (1859–1941) та психоаналітична філософія З. Фрейда (1856–1939) [108, с. 148].

Саме на такому тлі почали формуватися філософські орієнтири А. Ерделі та відбулося становлення його індивідуального почерку. Він постійно вів під час подорожей щоденник, де багато філософствував на теми краси та буття. Щоденник написаний у жанрі автобіографічного роману, складається з кількох частин. У Мюнхені був написаний, як він сам називав його, «ІМЕН» – роман художника із життя в Німеччині та «Історія, пов'язана з хворобою» [74, с. 9]. Аббревіатура розтлумачується перекладом угорських слів. У щоденнику А. Ерделі описав свою філософію мистецтва, естетичне бачення та переконання. У його розумінні митець – це носій особливої енергії, яку пізнати може не кожна людина. Його головна місія – дати цій силі життя, втілити її в полотні у кращій формі. Художник пояснював це поняття так: *«Я є на землі, своїм свідомим трудом сьогодні знов освітлюю все, освітлюю ІМЕН. ІМЕН є вічно сяючою універсальною перспективою, постійно присутньою у любові й мистецтві. ІМЕН народила моя душа, сповнена неспокою, яка постійно розглядає все в любові й мистецтві. Думку генія народив геній. А поняття «ІМЕН» породив ІМЕН. Я надав цьому поняттю всі ті прикмети, які містяться у ньому І – Бог, М – Мистецтво, Е – Любов, Н – Безкінечність. Ось і слово «ІМЕН». Це буде найкращим носієм моєї думки і вічною окрасою землі. Це поняття буде найкращим носієм моєї думки і вічною окрасою землі. Це поняття буде мати вічне життя, адже ІМЕН пожертує землі людське серце моєї душі й очі Бога. Геній розуміє генія, а ІМЕН розуміє ІМЕНа...»* [30, с. 127]. Є мотив вважати, що цей світогляд склався від захоплення працями А. Шопенгауера (1788–1860) та А. Бергсона, які у своїй ідеалістичній теорії

оцінювали пізнання як мить естетичного переживання, якому близьке споглядання, вивчення форм та глибина відчуттів [115, с. 153].

Підхід Т. Ліппса у вченні «чуттєвості» розглядає об'єкт сприймання як не існуючий в реальності продукт діяльності суб'єкта, що був створений штучно за допомогою його індивідуального сприйняття та пронизаний його власними почуттями [119, с. 250]. Дуже близькою за світоглядом є теза А. Ерделі, для якого картина – *«відгомін безміру краси, пережитої в момент народження картини»*, він вважає її пам'яткою задуму художника, таємницею, що існує в часі та просторі, і треба тільки почекати, щоб спіймати мить та зафіксувати красу своєї душі [30, с. 119]. З щоденників знаємо, що в ті часи А. Ерделі переймався проблемами людства, часто філософствував на тему людини та її ролі в цьому світі, змісту життя, акту творіння: *«Дати життя чомусь – це стільки ж, як любити. Те, як дають чомусь життя і те, як ми любимо, - це мистецтво. Мистецтво і любов – це самовираження Людини. І коли людина виражає себе у цих двох вимірах, тоді вона живе. Через оце самовираження невідома енергія дала життя такій людині, в якій я бачу вершину земного створіння»* [30, с. 115]. Розбурхані думки художника були співзвучні тогочасним глобальним проблемам європейського суспільства.

Під час перебування в Мюнхені А. Ерделі працював головним чином як портретист. Це було його головне зацікавлення та мета. Час від часу він повертався до роздумів про це. Він писав про натурницю: *«Як чудово на її обличчі написано все її життя, доля страждання. Скільки вгадується в ньому невидимих рис. <...> яким вишуканим рухом вона нахилиє голову назад. Ось знову дивиться сюди – легка посмішка час від часу розгладжує сліди її невидимих страждань, і знову безмовно проявляється в ній краса, створена незнайомою рукою. Це водночас молода і стара голова. Але щойно знов виглядала зовсім молодого... Кожен її рух говорить про щось інше. А ми з цього багатства можемо увінчати тільки щось одне. Правда, як це мало перед безмежжям краси? Гадаю, що природа віддячує нам тим, що дає можливість це бачити.»* [29, с. 45]. Далі згадував, що студія, в якій він займався, його не

влаштувала, адже А. Ерделі прагнув витонченості та благородства у виконанні портретів, а вона не могла йому цього дати [30, с. 116].

Вагоме місце у творчості того періоду посідав портретний жанр, саме в ньому митець хотів вдосконалюватися. Він писав портрети мюнхенської інтелігенції, це допомогло зав'язати нові корисні знайомства. Зустріч із головним редактором відомої баварської газети «Augsburger Abendzeitung» (нім. – Аугсбурзька вечірня газета) паном Й. М. Юрінеком, стала початком діловим та дружнім стосункам. Спочтаку А. Ерделі успішно написав його портрет, потім портрет пані Юрінек, дружини журналіста [73, с. 22].

Невдовзі пан Юрінек запросив А. Ерделі працювати у себе в газеті позаштатно художником-репортером. До речі, звідси й почалося його захоплення шаржами, які він робив впродовж життя і став одним з найперших художників Закарпаття, які займалися цим. 1923 року він навіть був присутній під час судового процесу Гітлер–Людендорф, щоб зробити зарисовки сцен і зафіксувати образи діючих осіб для колонки новин [83, с. 9].

Саме Й. М. Юрінек в 1923 році допоміг молодому майстру взяти участь у виставці в одній з найвідоміших в Європі локацій – Скляному палаці. В архіві бібліотеки Мюнхенської академії мистецтв зберігся каталог тієї виставки [162]. Завдяки цьому виданню дізнаємося, що вона тривала з 1 червня до 30 вересня 1923 року. В каталозі зазначений перелік всіх авторів та картин, які експонувалися у залах Скляного палацу. Серед представлених у списку робіт зазначена лише одна А. Ерделі – «Склянка води», виконана олією [162, с. 13]. На жаль, репродукції та додаткові дані про цій твір в каталозі виставки не згадуються. Сам художник в щоденнику писав: *«Мої картини висять у першому залі в Glaspalast, один адвокат з Гамбурга вже купив мій натюрморт»* [30, с. 150]. Цілком ймовірно, що йдеться саме про «Склянку води».

Після цієї виставки за митцем закріпилася слава професійного майстра, якому місцева еліта почала замовляти портрети. Лєвова частка доробку А. Ерделі тих часів нам відома, на жаль, лише завдяки чорно-білим

репродукціям [170]. «Портрет пана Юрінека» (1924) (З. 1) – один із них. За чорно-білою світлиною важко зробити об'єктивний аналіз цього твору, однак бачимо, що живописця цікавили постава і погляд, які розкривають характер чоловіка, тобто психологізм поглибився, порівняно із учнівськими роботами. Мазки крупні та сміливі, відчувається динаміка у техніці виконання, при цьому натура передана без деформації та інших прийомів штучного загострення характеру портретованого.

У цей саме період він написав: «Портрет невідомої» (1922) (З. 2), портрет «Пана Г. Рота» (1922), «Пані Юрінек» (1924) (З. 3), «Портрет Гофмана», «Портрет Е. Т.», «Автопортрет в ательє» (сер. 1920-х років) (З. 4), «Портрет І. І.», «Доньку Юрінека», портрет мюнхенського барона та багато інших. На думку Г. Островського: *«На зміну ретельної, дещо боязкої і педантичної деталізації ранніх робіт приходять вільніший широкий мазок, що викликає в пам'яті полотна В. Сєрова або А. Цорна»* [94, с. 15]. У «Портреті старого» 1924 року (З. 5) видно, що до реалістичного виконаного зображення доєдналися нові технічні та стилістичні прийоми – експресивніші та пастозні мазки, яскраві контрасти, іноді чистий колір. А. Ерделі вільно володів пензлем, за рахунок динамічних моделюючих рухів та півтонів фарб він виліплював форму об'єктів, що говорить про те, його тонке відчуття матеріала і техніки, з якими працював. При цьому він лишився спостережливим споглядачем своєї моделі і чітко передав характер зображеного чоловіка, підкреслюючи його індивідуальність інтер'єром.

У «Портреті Юліуса» (1925) (З. 6) А. Ерделі апелює до бачення Л. Самбергера (1861–1949). Манера виконання тонка і майстерна, неабияку роль відіграла візуальна ефектність прийомів. Детально та зосереджено, невеликими мазками передано риси обличчя чоловіка, вуса, волосся. Рельєф обличчя відтворений дуже точно. Пластика промодельована відтінками різної насиченості, здалеку вони зливаються в тональну цілісність. Одяг відтворено узагальненими м'якими широкими мазками, темною плямою, яка не відволікає від уважного погляду чоловіка. Тло – монохромне і темне, що додає атмосфері

загадковості та інтимності. Кольоровий акцент картини – яскраво-білий комірець, що виглядає з-під манто і своїм інтенсивним контрастом тримає увагу глядача на обличчі пана Юліуса.

У «Жіночому портреті» (1925) (З. 7) привертає увагу надзвичайна м'якість ліній та ніжність, з якою виписане обличчя дівчини. Модель рівномірно освітлена, сидить у спокійній позі. Її білий комірець та манжети виразно контрастують з темною одягом та червоною спинкою канапи, на яку вона спирається. Тло написане умовно, всю увагу художник приділяє обличчю моделі.

У Мюнхені в А. Ерделі з'явився новий тип портрета – фігура у повний зріст на природі або в інтер'єрі. Іноді він зображав тільки інтер'єр, без людини («Е. Г. Інтер'єр» (З. 8)). У той час подібні композиції були популярні серед сучасних художників, варто згадати Ю. Вольфа (1837–1937), П. В. Ерхарда (1872–1959), Ф. Стробенца (1856–1929), які також часто в своїх картинах показували співіснування людини та оточення [108, с. 150]. Такий жанр допомагав митцям точніше відображувати внутрішній стан своїх моделей. Прикладом такої композиції в А. Ерделі є картина «Автопортрет в ательє» (З. 4), про який дізнаємося з архівного чорно-білого фото. Він демонструє рівень майстерності художника у створенні виразної композиції. А. Ерделі зобразив себе сидячи перед мольбертом у контражурі на тлі світлого другого плану. Обличчя художника зосереджене, він уважно дивиться на полотно перед собою, одягнутий в темний костюм та білу сорочку з метеликом. Митець показав себе елегантним та стильним чоловіком високої культури, яким він був насправді попри інколи скрутне фінансове становище. Варто звернутися до побуту художника: *«Хотів би працювати, та не маю фарб, не маю грошей. Як мені дістати безплатно фарби? Піду в місто до першого-ліпшого знайомого і скажу, що згоден його намалювати, якщо забезпечить мені фарби і полотно»*, – подібними скаргами сповнений мюнхенський щоденник [30, с. 209]. А. Ерделі прийшлося важко, були часи, коли він голодував, мучився від спраги, навіть розраховувався за оренду квартири своїми картинами. Щоранку прав і прасував



свій одяг, щоб завжди виглядати презентабельно перед новими друзями та знайомими [30, с. 209]. Цікаво, що коли він отримав гонорар за портрет барона, найперше поїхав у пральні, щоб забрати двадцять шість сорочок, а потім розрахувався за квартиру [30, с. 226]. Далеко від дому реальність намагалася збити художника зі складного мистецького шляху, однак він гідно витримував удари долі і позиціонував себе таким, як у автопортреті.

Серед картин мюнхенського періоду виділяється знаменита робота «Мої музи» (сер. 1920-х років) (З. 9). Вона присвячена почуттям до жінки, музики, живопису – це надихало А. Ерделі найбільше. Глибина кімнати збільшується завдяки елементам, які розчленовують зображення на плани. Вертикалями, що повторюються в різних частинах роботи, художник створив простір та розвинув ритмічний ряд. Виразності цьому руху надають дві діагоналі в центрі композиції – постать натурниці, розміщена на канапі, ліворуч від центру композиції, та паралельно розташована віолончель, що її врівноважує. Настрій картині наадає домінантна пляма – червоне вбрання моделі, а підсилює його яскраве звучання синьо-жовта ковдра, що лежить поруч з дівчиною. Своїм співвідношенням ці елементи утворюють контраст основних кольорів. Вся палітра довкола підпорядкована цим трьом домінантам. Білилами на тлі та зеленуватим кольором стін, колготок, рами праворуч і ковдри ліворуч митець додатково підсилює інтенсивні звучання основних об'єктів. Цілісності він досягає завдяки використанню різних відтінків червоного по всьому полотну – в рефlekсах на стінах та підлозі, повторі кольору зображеної праворуч віолончелі та драперій ліворуч. Подібна тенденція говорить про те, що палітра художника стала сміливішою та відвертішою.

Одразу привертає увагу портрет, написаний в пейзажі – «Сестра художника в саду» 1925 року (З. 10). Жінка зображена у саду, її поза не репрезентативна, як у портреті Й. М. Юрінека, а швидше розслаблена. Постава зображена вільно, вона природно гармоніє з оточуючим середовищем. Обличчя написане реалістично, з використанням монохромної палітри. Риси обличчя ледь проглядаються, холодними тонами пропрацьовані малопомітні тіні.

Художник не ставив собі за мету натуралістично догодити природі, він більше узагальнював. Робота багатопланова. А. Ерделі відмовився від деталізації і створив глибину простору, використовуючи площини різних відтінків. У палітрі використаний яскравий жовтий колір, його повтори об'єднали між собою три плани в єдину композицію та виділили модель у центрі. Контрасти основних кольорів роблять загальну побудову палітри роботи декоративною.

Саме у цей творчий період А. Ерделі написав кілька робіт в жанрі ню, або актів [73, с. 26]. На сьогоднішній день їх відомо дві – «Акт» 1925 року (З. 11), що зберігся лише у вигляді чорно-білої фотографії, що знаходиться в архіві ЗАМ, та полотно «Доля» (1925) (З. 12) з приватної колекції. Вона датована 1925 роком, написана у короткій поїздки художника до Праги під час перебування в Німеччині.

По середині полотна діагональ розділяє композицію на світлу і темну сторони, в яких знаходяться ключові об'єкти. На кордоні площин митець вводить плями синього, жовтого і червоного кольорів для акцентування та підтримки балансу. На темній частині роботи знаходиться жіноча постать. Її фігура вирішена зигзаг оподібною позою, що ритмічно підтримує головну лінію композиції. Навпроти неї на світлій частині – зловісна кисть темної руки, що тягнеться до оголеної натури. Ці гротескні образи та відмова від деталізації – художні прийоми експресіоністичного характеру, які спостерігаємо в творчості А. Ерделі. Картина ілюструє захопленість Ф. Ніцше та викликає відчуття містифікації. На підсвідомому рівні можна відчувати, що у твір закладено деякий символічний та філософський сенс, а авторський напис на звороті *«Жіноче бажання за сильною чоловічою рукою»* та вибір фарб дозволяє зробити припущення, що тут має місце аполлонічне та діонісійське начало.

У мюнхенському періоді А. Ерделі вперше звернувся до міської тематики та архітектурного пейзажу. «Королівська площа в Мюнхені» (сер. 1920-х років) (З. 13) – один з небагатьох міських краєвидів художника того часу, який зберігся у вигляді чорно-білого фото [73, с. 23]. Твір присвячений міському

середовищу та людям у ньому. Робота «В парку» (сер. 1920-х років) (З. 14) є ще одним яскравим прикладом роботи на пленері в місті.

Нове трактування тла А. Ерделі дає в серії невеликих за розміром краєвидів. Художник створив ряд пейзажів, які полюбляв потім вводити в композиції портретів або натюрмортів в інтер'єрі; серед них «Ліс» (1925) (З. 15), «В лісі» (1925) (З. 16), «У лісі» (1925) (З. 17) та ін. Вони об'єднані камерністю простору, замкненою композицією, поетизацією природи.

Картина «У лісі» (1925) (З. 17) виконана на незагрунтованому фабричному картоні, цікаво, що основа стала важливим матеріалом, її насичений коричневий колір додав нової фактури роботі та невимушено поєднався із зображуваною природою, органічно об'єднуючи всі об'єкти і плани в цілісну композицію. В плані кольору відчутна спокійніша гра світлотіні, прагнення моделювати форму фарбою, а використовуючи чисті барви, можна побачити втілення принципів живопису, на яких наполягав А. Ашбе – вчитель сучасників А. Ерделі. Тут у формі ми бачимо перевагу колірної рішення над тональним, різноманітне оперування локальними барвами за рахунок тонких нюансів. В роботі використовується світлотіньове моделювання з динамічною контрастністю у співвідношенні середнього та першого планів. Холодний синій колір виразно домінує в композиції та вимальовує контури стовбурів дерев, повторюється мазками у кроні, на тлі та на землі.

Вперше у цей час зустрічаємо експресивні пейзажі більшого формату, які в майбутньому займуть суттєву частину творчості А. Ерделі («Осінній парк», сер. 1920-х років (З. 18), «Мюнхенський парк», сер. 1920-х років (З. 19)). Експресивна художня мова А. Ерделі виражається, у чуттєвому сприйнятті кольору, якому належить основна виразна функція. Митець шукав поєднання кольорів, які б якнайглибше розкривали його неспокійну натуру і збуджували почуття глядачів. У наведеному на перший погляд ліричному пейзажі «Мюнхенський парк» (З. 19) колорит, побудований на яскравих барвистих контрастах, став основним носієм емоційності твору. В цьому живописі вперше

бачимо як митець застосовував мастихін. Мазки накладені пастозно та щільно, всі зображені елементи однакові за фактурою. Кольорове рішення побудоване на нюансах подібності відтінків – брудні земляні, м'які коричнювато-зеленуваті. Однак у центрі композиції художник виписав яскраві жовті дерева, що перетягують на себе всю увагу та звучать мажорним акордом. Світлове рішення в роботі створює відчуття камерності – дерево на першому плані відкидає тінь на дорогу, утворює рух по колу, який спрямовує погляд до гілок, що наче обіймають другий план та відділяють глядача від емоційного центру композиції.

Досліджуючи пейзажі мюнхенського періоду, слід зазначити, що ще однією характерною рисою « нової мови » А. Ерделі є певне ігнорування класичного світлотіньового моделювання та суворого академічного рисунка. Закінчені полотна митця дедалі більше нагадували ескізи, які допомагають художнику в пошуку рішень в роботі з палітрою та композиційних побудовах [108, с. 152].

Під час чотирирічного перебування за кордоном митець познайомився з новітнім мистецтвом і почав синтезувати натуралістичні образи з експресивними засобами виразності. Звичайно, мова не йде про прямий вплив, картини майстра не втратили самотності. Немає сумніву, що роботи цих років яскраво демонструють нову манеру виконання, яка полягає у складнішому колориті. Нові риси з'явилися у трактуванні об'ємів, глибшому контрасті світлотіні, динаміці та пастозності мазків.

Наприкінці свого перебування в Німеччині А. Ерделі подорожував Італією та відвідав Швейцарію. Дорогою він побував в містах: Ф'юме, Аббація (Опатія, Словенія), Трієст, Венеція, Флоренція, Рим, Неаполь, острів Капрі, Мілан, Піза, Падуя, Женева. Свої враження він виклав у начерку «Історія, пов'язана з хворобою» [32, с. 265].

### 3. 2. Діяльність митця в ужгородський період (1926–1929)

Після відпустки 1926 року Адальберт Ерделі повернувся на батьківщину. На той час у Підкарпатській Русі сталося багато змін на краще. У сфері культури намітився підйом, адже почала повертатися з навчань за кордоном творча молодь, багато інтелігенції прибуло з Чехії. Вже працювали хори та театри, товариства по збереженню культурної спадщини, створювалися музейні колекції [83, с. 11].

А. Ерделі вирішив далі жити в Ужгороді. З 1927 року він працював учителем рисунку в Ужгородській горожанській школі з чеською мовою викладання. Директором школи був його давній знайомий Я. Ржіга. За сумісництвом митець влаштувався в Ужгородську півчечу-вчительську семінарію, де його керівником був А. Волошин (1874–1945) [83, с. 12].

Після повернення додому А. Ерделі був натхненний європейським мистецтвом і перебував певний час у пошуках однодумців. Найближчий по духу був його давній товариш Й. Бокшай (1891–1975) – одногрупник з Мукачівської гімназії та УКШР. На той час він викладав рисунок в Ужгородській реальній гімназії. Другим однодумцем став відомий художник О. Грабовський (1892–1955). Інші митці: С. Бергі (1876-194?), Д. Віраг (1890–1949), Д. Іяс (1877–1942), А. Новак (1879–?), К. Ізаї (1887–1938) – вели творчу діяльність паралельно з ними. А. Ерделі товаришував з багатьма знаменитими людьми свого часу. Серед них були: композитор і музикознавець Д. Задор (1912–1986), громадський діяч і культуролог П. Сова (1894–1984), хірург О. Фединець (1897–1987) та ін [83, с. 12].

Навколо А. Ерделі згуртувалася нова плеяда митців, які навчалися у нього в Ужгородській учительській семінарії. Найздібнішими були: А. Борецький (1910–1990), А. Добош (1911–1996), Е. Контратович (1912–2009), А. Коцка (1911–1987) [146, с. 46]. Згодом вони стали близькими друзями зі своїм вчителем та першим поколінням художників Підкарпатської Русі, які отримали професійну художню освіту саме на батьківщині, а не в європейських столицях.

Незабаром вони сформували самобутню підкарпатську художню школу [86, с. 9, 171].

По вихідних учні відвідували Публічну школу рисунка, яку А. Ерделі на приватних засадах організував разом із Й. Бокшаєм 1927 року в Ужгороді. Тут вивчали рисунок, живопис, композицію, історію мистецтва. Це був перший художній навчальний заклад, в якому студенти мали змогу отримати професійні знання і навички як в академічних європейських установах [129, с. 63]. А. Чейпеш зазначила, що вплив європейських мистецьких течій, якого зазнав А. Ерделі, був досить потужний, тому у викладацькій діяльності він активно *«розвивав модерні традиції на Закарпатті, поглиблював їх серед учнів Публічної школи малювання. В нових, прогресивних поглядах митець вбачав майбутній шлях до визнання школи на світовій мистецькій сцені»* [129, с. 114].

Водночас з активною педагогічною діяльністю А. Ерделі продовжував працювати як художник. 1928 року він взяв участь у виставці «Сучасна культура», яка проходила в Брно. 1929 року в Празі відбулася персональна виставка митця в салоні «Топіч». На ній експонувалося 50 картин та було видано каталог, куди увійшов список виставлених робіт разом з цінами та деякі репродукції [170]. Як зазначає І. Небесник, після цього Національна галерея у Празі придбала 11 творів А. Ерделі для своєї колекції [83, с. 13].

Після повернення з Мюнхена манера А. Ерделі набула нових властивостей – це проявилось у гротескно написаних образах, іноді гіперболізованих колористичних рішеннях, характері освітлення, динаміці мазків. Настав постмюнхенський або ужгородський період у творчості майстра [140]. Улюбленою темою А. Ерделі, як і раніше, був портрет. Цей жанр характеризувався у нього експресивною манерою письма, часто узагальненою композицією, що підпорядковувалась образу моделі («Портрет єпископа Василя Токача» (1927) (3. 20), «Портрет дівчини в оксамитовій спідниці» (1927) (3. 21), «Чоловічий портрет» (1927) (3. 22), «Портрет чоловіка» (кін. 1920-х років) (3. 23), «Словацька дівчина» (1928–1929) (3. 24), «П'яниця» (1928) (3. 25) та ін.). Кожний портрет митця – це пошук засобів відтворення характеру моделі за

допомогою різних стилістичних прийомів. Найвидатніші написані елегантно, виважено, витончено, передають душевний стан портретованих. З часом почала зникати затемнена палітра, до якої майстра привчила мюнхенська школа. Він почав розкриватися в сміливіших та відкритіших кольорових поєднаннях [95, с. 47].

Одним із найперших портретів у той період був відомий «Портрет батька» 1926 року (З. 26). Г. Островський про нього писав: *«В ньому багато спільного з «Портретом старого»: порівняно маленький розмір, деяка жанровість композиції, пластичність форми, строга реалістична манера, матеріальне письмо»* [94, с. 18]. Трактовка форм вже традиційна для портретної творчості А. Ерделі – ретельно опрацьоване обличчя та узагальненіший одяг та антураж. Одразу привертає увагу яскраве тло – світло дня за вікном, яке мало б створювати контражур, проте чоловіка освітлює додаткове джерело зсередини кімнати – це зосереджує увагу на виразі обличчя та його постаті. Батько А. Ерделі має серйозний та спокійний вигляд, люлька, яку він тримає, додає образу елегантності і задумливості. Мазки переважно середнього та крупного розміру, йдуть по формам. Колорит – контрастний, побудований на зіставленні темного першого плану та світлого другого. Яскраві плями митець розмістив у різних частинах картини, використовуючи теплі коричнюваті відтінки у написанні дерев, обличчя та рук натурника. На спинці крісла, ліворуч унизу картини художник зобразив жовтий елемент, схожий на плед, поруч – бачимо довгу червону смугу, що інтенсивністю врівноважує розташоване по діагоналі листя дерев. У цьому творі провідну роль відіграє розслаблена і м'яка манера виконання. В образі чоловіка відчутне уважне ставлення автора до моделі, бажання зануритися в його внутрішній світ.

Частіше майстер почав звертатися до портрета, що переходив у побутовий жанр («Жіноча фігура в інтер'єрі» (1926) (З. 27), «Портрет сестри художника» (1927) (З. 28), «Портрет невідомої» (1927) (З. 29), «Жінка в інтер'єрі» (кін. 1920-х років) (З. 30)). Свої моделі А. Ерделі почав писати в інтер'єрах, що детально опрацьовував, або на природі. В цих творах автор

прагнув поєднати зовнішній і внутрішній світ в образі [165, с. 73]. Серед портретів ужгородського періоду виділяється картина «Юна художниця» (Портрет Магди Мендель) (1928) (З. 31). В. Павлов про неї писав: *«Портрет дівчини, майже дівчинки, для Ерделі – чудова нагода, щоб запалити сліпучо-яскравий феєрверк кольору й форм в ім'я радощів життя»* [4, с. 8]. Полотно вирізняється складною композиційною і колористичною побудовою. Декоративність портрета підкреслюється насиченими червоними відтінками тканини на подушках, ковдрі на дивані й тканих килимах, які поєднуються зі взуттям та червоними смугами в кофтинці Магди. Художник передав глибоким ліловим кольором оточення дівчини – подушку, стіни, натюрморт на другому плані. Він їх доповнив яскравими жовтими акцентами у рамі на картині ліворуч, на скульптурі праворуч від моделі, смужками на подушці та кофтині. Зелені плями вносять в роботу нотки свіжості, вони повторюються в картинах на стіні, подушці на канапі та одязі дівчини. В нижній частині композиції в орнаменти ковдр і килимів А. Ерделі ввів білий візерунок, що оточив червоне тло та надав складного поліфонічного звучання твору. Фігура Магди написана легко і невимушено, її образ підсвічений білими елементами – комірцем з шаликом, спідницею. Поза юної художниці навіває спокій і задумливість. *«Дівчина гармонійно «вписана» в предметне середовище, комфортно почувається в яскравій стихії кольорів і форм. Все в картині підпорядковане ідеї ствердження краси і молодості, щастя і радості життя»* [105, с. 28]. Художник встановив міцний зв'язок між натурницею та інтер'єром, об'єднавши їх ритмічними лініями та силуетами, що повторюються в положенні рук, драпіруваннях та ін. Дуже влучно написав про цю роботу М. Приймач: *«(Вона) характеризується величезною вправністю і легкістю у володінні кольором, який художник розкладає узагальненими великими масами, а в'язкість фарб підкреслена корпусним мазком»* [104, с. 9]. Настрій картини захоплює радісною, святковою красою, відчуттям бадьорості та оптимізму.

Перші експерименти з технікою в портретах з'явилися в картині «Циганки» 1928 року (З. 32). Ця робота написана в швидкій манері, широкий



мазок поглинув деталі, проявивши для глядача силуети. В цьому випадку художника цікавила вже не психологія, а проблема узагальнених форм, можливість ефектного колористичного рішення. Митець захоплено звернувся до особливих мальовничих деталей циганського одягу, які стали об'єктом його захоплення. Проте ця «екзотика» ґрунтується на реалістичній основі. Рисунок не зник в бурхливому потоці кольору, він залишився основою картини.

Яскравіші та відвертіші барви А. Ерделі використовував у іншій роботі – «Циганка» (1928) (З. 33). Перед нами молода жінка у розкутій позі, саме ця розкутість відчувається у вільних та вправних мазках, якими пише майстер. Порівняно ранніми портретами в цьому кольори А. Ерделі стали багатшими, палітра звільнилася від аскетизму. Яскравий акцент чистим червоним кольором художник використав у декоруванні смужок накидки жінки. Цей гарячий відтінок підтримується теплими кольорами на обличчі та яскравими рожево-ліловими квітами на хустині, що в свою чергу повторюють колорит спідниці моделі. На противагу до них художник ввів у центр композиції блузу холодного синього кольору. В білій хустині присутній жовтий колір, він поєднує яскраве навантаження картини у потужний контраст трьох основних кольорів. Тло написане вільними широкими мазками. Ним служить площина сірувато-лілового кольору, глибина передається за рахунок неоднорідності та роботи з відтінками, що не відволікає від зображення моделі. А. Ерделі досяг динаміки ритмічно розставленими акцентами чистими кольорами та діагональними лініями, які повторюються у складках спідниці, рисунку стрічок накидки, лінії плеча циганки та навіть повороті голови.

Таким чином бачимо, що тенденція до збагачення й оновлення індивідуальних засобів формотворення, потяг до підвищеної експресії живопису чітко проглядається у післямюнхенському періоді.

Наступний експеримент із технікою виконання бачимо у творі «Портрет жінки, яка сидить» (1928) (З. 34). Модель сидить повернута на три чверті, її погляд направлений ліворуч і вниз, за межі картини. На зміну ретельній, іноді невпевненій деталізації ранніх творів прийшла робота з мастихіном, який в

творчості А. Ерделі зустрічається рідко. Експресивна пластика сміливо узагальнює та стилізує форми. У побудові композиції бачимо улюблений прийом художника – діагональ, що ділить картину на світлу і темну частини. Палітра портрета монохромна, побудована на уважній роботі митця з відтінками. На перший погляд це має досить скромний вигляд, однак при близькому вивченні портрета стають помітні нюанси, що урізноманітнюють звучання кольорів. Провідну роль виконують холодні фарби, а теплі їх доповнюють. Світлий акцент художник ставить на манжеті, хустці, що лежить на колінах, та комірці. Він виділяє обличчя жінки, яке виконане майстерно і динамічно. Динаміка в роботі досягається завдяки розмашистим мазкам мастихіном та повторенню діагоналей у лінії силуету та складках одягу.

Варто уточнити, що два вищезгадані портрети та «Портрет чоловіка» (1928) (З. 35) з приватної колекції підписані автором праворуч у верхньому кутку чорною фарбою без дати створення. За своїм характером, місцем знаходження та почерком ці автографи співзвучні з підписом на творі «Циганки» 1928 року. Крім того, за стилістичними особливостями, палітрою і трактовкою форм ці твори також близькі. Ці чинники дозволяють стверджувати, що «Циганка» (З. 33), «Портрет жінки, яка сидить» (З. 34) і «Портрет чоловіка» (З. 35) характерні для цього періоду творчості А. Ерделі, і були створені ймовірно 1928 року [112, с. 28].

Аскетичною є особлива картина, написана на сакральну тематику, – «Образ Христа» (1928) (З. 36). Портрет виконаний швидкими впевненими рухами пензля. Недовершеність трактовки, широкі узагальнені мазки, використані для моделювання фігури і тла, посилюють прописаний детально вираз обличчя Ісуса. Митець тонко вловив психологію, передав її через глибокий суворий погляд. Показово, що А. Ерделі не навантажив композиційне тло зайвими елементами, навпроти, він у багатьох частинах картону залишив недописане тло, що додає емоційності та експресії образу Христа, незважаючи на стриманість колориту. Вся увага прикута до обличчя. Ліворуч у нижній частині картини розташований авторський напис угорською мовою, який занурює у

філософські роздуми: *«Бог – Людина – Долоня // В цьому весь секрет»*. В живописі А. Ерделі рідко звертався безпосередньо до релігії, однак у щоденниках він багато апелював до Бога, душі й акту творіння: *«Вічне життя людини полягає у безконечному спогляданні Бога. Візьмемо хоча б суть віросповідання, що передбачає спасіння як споглядання сповненої вічними перемінами, мінливими барвами безконечності Господа Бога. А чи потрібна більша насолода, як безперервна постійна зміна вічно іншого? У монотонному, порожньому, нудному всесвіті»* [29, с. 104]. Подібні висловлювання допомагають краще зрозуміти переживання митця.

Ще однією сферою для творчої діяльності в А. Ерделі став жанр пейзажу. Він любив писати і природу, і місто з його архітектурними пам'ятками. Часто він звертався до Ужгородського замку («Замок в Ужгороді», кін. 1920-х років (З. 37), «Ужгородський замок», кін. 1920-х років (З. 38), «Вид на Ужгородський замок», кін. 1920-х років (З. 39)). Його варіації відображають різні технічні прийоми, які майстер використовував у роботі в місті та за його межами. Схема композиції з мотивом Ужгородського замку на картинах відрізняється, як і перспектива.

Всі три згадані роботи митець написав у теплі пори року. Збіг мотиву не спонукав художника використовувати однакові кольорові схеми, світлотональні ефекти або композиційні акценти в картинах. Впродовж усього творчого шляху А. Ерделі любив повертатися до вдального пейзажу та шукати в ньому нові емоції за допомогою зміни колориту.

Найдовершеніша та цілісна з цих трьох робіт – «Ужгородський замок» кінця 1920-х років з приватної колекції (З. 38). Вона написана характерною теплою для цього періоду творчості палітрою з акцентом холодними синіми плямами. Художник пише приємний осінній день, використовує тонкі нюанси кольорів, вловлює вібрацію свіжого повітря. З цієї локації чудово видно як стрімкий вертикальний схил пагорба поступово переходить у місто та паркову зону, з якої художник і написав картину. Здалеку видно систему оборонних мурів, що оточують замок і підсилюють загальне враження монументальності

спороди. Композиція класична для А. Ерделі – композиційний центр у верхній частині посередині картини, а по боках і зверху його оточують дерева, як куліси, що надає роботі камерності та відчуття рівноваги. Як і в багатьох інших краєвидах, художник використав діагоналі для членування простору. Передній план – внизу зелена галявина, по боках лише стовбури дерев. Коли здійснюємо погляд, то на очі трапляються жовтогарячі барвисті крони дерев, з яких почало опадати листя. Їх кольори різко контрастують із соковитою травою, однак яскравими жовтими та помаранчевими мазками внизу художник поєднав їх та врівноважив тональний баланс. Наступна діагональ – вже ближче до замкової гори – продовження паркової зони зі строкатими деревцями та поодинокими акцентами на траві. Дальня діагональ посередині картини – замкова гора з деревами і мурами, що багаті на синьо-лілові відтінки, вони як єдиний масив створюють враження глиби, яку увиразнює жовтий колір самого замку. Не дивлячись на те, що небо займає 1/8 загальної композиції твору і, до речі, теж подане діагонально, що відкривається поміж крон дерев, своїм колористичним рішенням воно відіграє важливу роль. У його трактовці А. Ерделі використав холодний блакитний колір та прикрасив біло-рожевими масивами хмар, що надали твору мрійливого характеру. Загальна атмосфера картини вібує за рахунок мазків, накладених маленькими кольоровими плямами, що йдуть по формам, її настрої – піднесено-надихаючий.

Іншу емоційну нішу займають мотиви ужгородських вулиць і дворів («Дім у саду», кін. 1920-х років (з. 40), «Осінь», кін. 1920-х років (з. 41)) [104, с. 12]. Наприклад, у роботі «Ужгородська вулиця» (кін. 1920-х років) (з. 42) художник ввів стафаж, що оживив картину. Різнобарвний одяг у людей та різні пози створюють відчуття жвавих розмов та шуму. В цій картині А. Ерделі не загострює увагу на деталізації в передачі анатомії моделей, але показує їх у зв'язку із навколишнім середовищем. Таким чином художник поставив мету зафіксувати свої враження та настрої від побаченого на вулиці.

Наступну групу творів умовно можна об'єднати визначенням «ліричний пейзаж». Ця тема зайняла суттєве місце в творчості майстра. За сюжетом,

манерою та стилістикою ці пейзажі різноманітні і в кожному період творчості мали свої підходи та варіації. Ці краєвиди базуються на безкінечному спогляданні природи, її переосмисленні та відтворенні різними живописними засобами. Такі ліричні пейзажі мають особливу інтимну атмосферу. Пейзажі займають ліву частину спадщини А. Ерделі. Найвдаліші з них: «В парку» (1928) (з. 43), «Дерево на річці» (кін. 1920-х років) (з. 44), «Біля озера» (кін. 1920-х років) (з. 45), «Літня прогулянка» (кін. 1920-х років) (з. 46), «Схід сонця на річці» (кін. 1920-х років) (з. 47), «Відображення на річці Уж» (кін. 1920-х років) (з. 48), «Осінь. Пейзаж з річкою» (кін. 1920-х років) (з. 49), «Пейзаж з водою» (кін. 1920-х років) (з. 50) та ін. Ці роботи найкраще демонструють художні вподобання та естетичні ідеали А. Ерделі. Пейзаж давав майстру простір для роздумів, можливість вираження свого емоційного стану. Тут він любив поекспериментувати з кольорами і візуальними ефектами. В пейзажі А. Ерделі цікавився роботою з віддзеркаленнями на воді. Подібні краєвиди характеризують художника як митця високого рівня. «Осінні дерева» (кін. 1920-х років) (з. 51) демонструють майстерне володіння кольором, широкі мазки – вільну роботу пензля. А. Ерделі використав багатогранну теплу палітру зі складними інтенсивними відтінками. Холодний колір неба в просвітах між гілками та листям дерев контрастує та розмиває інтенсивні гарячі фарби на кронах дерев. Гама значно ускладнюється тим, що нижня частина картини – відображення вищеописаного пейзажу у водоймі. Жовтогарячі відтінки у двох частинах роботи врівноважують композицію. Варто відмітити, що нижня половина, на якій зображена вода, – порожня, на ній видно лише віддзеркалення верхньої половини, яка зображена продовгуватими вертикальними мазками, що йдуть паралельно один одному, нагадуючи мозаїку. Такий прийом додає роботі загадковості та відчуття містичного потойбіччя. Водночас верхня частина полотна, де сконцентровані всі формальні елементи композиції – дерева, галявина, небо – це живописний рух, гра барв і мазків. Такий саме підхід бачимо і в роботі «Осіній пейзаж» (кін. 1920-х років) (з. 52). Художник вже не прагнув відтворити реальні фактури, для нього було

важливо показати співвідношення прозорості, щільності, блиску світла, яке рефлексує в картині. Таким чином, у творчості А. Ерделі сформувався окремий підтип пейзажу з водою, який став його візитівкою після повернення з Франції.

На той час у майстра вперше з'являється карпатський краєвид з горами. В картині «Пастух і кози» (кін. 1920-х років) (З. 53) сюжет розгортається навколо чоловіка, який пасе кіз на гірській галявині. Композиція твору чітко розділена на три плани: на першому розміщена жанрова сцена – тварини і чоловік, на другому – осінні дерева, на третьому – непохитні блакитні гори. Колорит яскравий, побудований на зелених, охристих, блакитних та лілових тонах. Вся увага прикута до кіз, вони – акцент картини, написані градацією розбілених відтінків.

Важливо відмітити, що ще одним жанром, до якого звертався митець впродовж всього життя, був натюрморт. Натюрморти 1920-х років виконані в реалістичній манері і ще демонструють кольорову стриманість, що споріднює митця з угорським та німецьким живописом. У цю добу в А. Ерделі виділилося кілька улюблених мотивів. Один з них – зображення предметів, що стоять на полірованих поверхнях та віддзеркалюються на них, зокрема склянок з водою. Цей сюжет переходив від однієї до іншої роботи упродовж усього творчого шляху митця. На відміну від картини 1921 року «Склянки з водою» (2. 22), в «Натюрморті з сигарою» (кін. 1920-х років) (З. 54) з приватної колекції бачимо складнішу композицію та збагачений колорит. Робота написана з незвичного ракурсу, художник проробив декілька планів. Перед нами новий тип натюрморту А. Ерделі – тобто вписаний в інтер'єр із ранньою картиною. Тут художник вільно володіє кольором та сміливо працює з ефектами освітлення. Структура композиції геометризована, завдяки ритмічним вертикальним і діагональним площинам і лініям вибудовується простір і плани. Темні форми столу в тіні пожвавлюються сяючим світлом із вікна, яке рефлексує на полірованій поверхні стільниці. Відблиски створюють додаткову гру світлотіні та збагачують палітру. Темна частина столу внизу ліворуч введена в композицію картини задля підтримки балансу чергування світлих та темних

плям. Головними елементами, що роблять композицію цілісною, є сигара і склянка поруч із нею.

Завдяки фрагменту вищезгаданого датованого твору «Доля» (з. 12) та за своїми стилістичними ознаками натюрморт можна датувати другою половиною 1920-х років. Аналізуючи записи в щоденнику художника, можна зробити висновок, що все зображуване має символічний зміст. Картина вирвана з буденного життя людини, але митець знаходить в ній красу та причину для вічного споглядання. В розумінні А. Ерделі художник – носій величезної енергії, володар семи органів чуття, і його покликання – виразити цю енергію через форму, яка принесе радість людям [29, с. 46–47].

Подібну трактовку форм бачимо й у творах «Натюрморт зі скляним графіном» (1926) (з. 55), «Натюрморт на столі» (1928) (з. 56). Останній вирішений не кольоровими взаємозв'язками, а тональністю. Тут А. Ерделі використав властиві своїй майстерності плавні градації тону та нюансовані відтінки. В центрі композиції дві склянки, наповнені водою, що стоять на металевій таці. Перше, що впадає в око, розглядаючи роботу – органічно написане відображення посуду на гладенькій поверхні. Світлу, що падає з вікна протиставляється його відображення на таці, вони поєднуються в рефлексах води у склянках та дублюються у їхніх віддзеркаленнях. Такі акценти створюють світлову гру та додають динаміки цій статичній композиції. Живопис виконаний жирними м'якими лініями, сам натюрморт написаний паралельними вертикальними мазками, тло – різнонаправленими. В сукупності це створює відчуття спокою та загадкової медитативності у роботі.

Другий улюблений прийом А. Ерделі в натюрморті, який варто виділити, вже неодноразово згадувався – введення в композицію ранніх картин художника. Він його використовував і в зображеннях інтер'єрів, і як прикрасу на тлі портретів, і в натюрмортах. Особливо показовою роботою є «Натюрморт з драперією» 1927 року (з. 57). На передньому плані ретельно прописаний столик із дзеркальною стільницею, на якій розміщена ймовірно музична шкатулка з групою статуеток, склянка води та лимон. Статуетки – акцент

композиції, довкола якої художник написав темну тканину, в драпіруваннях якої відбувається гра фіолетового і червоного кольорів. Тканина домінує над натюрмортом, своїм місцезнаходженням, розділяє простір на перший і другий плани. Вільніше написане тло – стіна, на якій розміщено три картини А. Ерделі: жанрову сцену з дівчиною в сукні, пейзаж з деревами та роботу «Доля» (З. 12), яка вже з'являлася в «Натюрморті з сигарою» (З. 54). Ці твори перегукуються між собою та статуетками, що змушує глядача постійно переводити погляд і перебувати у русі. Згадані три додаткові твори виконані з великою кольоровою нагрузкою, вільною манерою, об'ємнішими мазками, ніж об'єкти на першому плані.

Варіаціями натюрмортів слугують композиції з різними речами, посудом та тканинами ( «Натюрморт з гітарою», кін. 1920-х років (З. 58), «Натюрморт з лимоном», 1929 (З. 59, З. 60, З. 61)), в яких митець також показав розмаїття рішень. До цього періоду належить полотно «Натюрморт з годинником» (2-га пол. 1920-х років) (З. 62), його своєрідність полягає у кропіткій роботі з палітрою. Цей твір художник писав акуратними охайними мазками, приділяв увагу опрацюванню кожного елемента. Митець знову зобразив два плани та умовно розділив роботу діагоналлю на світлу і темну частини. Світла частина роботи – вікно з тюлем, крізь який пробивається промінь сонця, – найяскравіша пляма в картині, що прикрашає блиском рами картин в лівій частині композиції. На темній стороні А. Ерделі розставив статуетки, чашку і келих на розстелених тканинах, їх взаємодія створила гармонійну врівноважену композицію. Кольори посуду перегукуються з відтінками тканин, а лінії драпірування повторюють вигини тюлю на вікні. Художник використав доволі скромну палітру, яка продемонструвала майстерну роботу митця з відтінками.

Аналіз живопису «Натюрмарту з лимоном» (1929) (З. 59) в інфрачервоному діапазоні випромінювання показав, що А. Ерделі не робив підготовчий малюнок (З. 60). Його досвід і майстерність набули рівня, при якому митець міг за один сеанс розробити композицію та заповнити її всіма необхідними деталями. Рентгенограма підтвердила, що твір не зазнавав змін в



ході написання (З. 61). Знімок фрагменту демонструє експресивний характер живописної манери художника. Фарбовий шар нанесений нерівномірно – драперії та крупні предмети написані щільними мазками широким пензлем, стіл – гладенькими мазками, а склянка змодельована білилами тонким пензлем. Делікатна й уважна робота з рефlekсами та акцентами допомогла майстру досягти виразних оптичних ефектів та декоративності у цій реалістичній трактовці предметів.

А. Ерделі був дуже емоційний і різнобічний митець, тому можна стверджувати, що після перебування в Мюнхені в його живописі завжди домінував колір як основа художньої виразності, з яким він експериментував впродовж усього життя, відкриваючи для себе його можливості в донесенні на полотні особистих емоцій від захоплюючих нюансів: *«... якщо нам не вдалося виразити себе кожної хвилини нашого життя, – тоді ми вмерли, ніби нас ніколи не було. Кожний існує настільки, наскільки проявляється»* [29, с. 45]. Плин часу, що змінював ситуацію у світі, а разом з нею й переживання художника, став причиною дивовижної колористичної різноманітності його полотен. В одних випадках він використовував надзвичайно витончені нюанси сірувато-коричнюватих відтінків, в інших наголошував на формуванні коричневого колориту, а поруч з цим все частіше з'являлися експресивні яскраві кольорові поєднання.

### **3. 3. Художній досвід А. Ерделі у Франції (1929–1931)**

На виставках твори А. Ерделі отримували схвальні відгуки. Його художній авторитет зростав. Це дозволило організувати йому творчу поїздку у Францію за рахунок чехословацького уряду з метою підвищення майстерності. В щоденнику він записав: *«Гарною відповіддю на мою пражську виставку було надання мені можливості продовжити студії в Парижі»* [28, с. 324].

А. Ерделі із вдячністю згадував у щоденнику головного інспектора шкіл Підкарпатської Русі Й. Шімека (1872–1924), який був представником Міністерства шкільництва та народної освіти Чехословацької республіки.

Певно, ця поїздка відбулася і за його підтримки теж [83, с. 13]. У Франції митець був зобов'язаний реєструватися в посольстві Чехословаччини в Парижі та звітувати про свою мистецьку діяльність, а після повернення – організувати виставку картин, створених під час поїздки [84, с. 22]. Творче відрядження планувалося протягом трьох місяців з 1 квітня до кінця червня. І. Небесник пише, що *«Перед виїздом Ерделі завірив 23 квітня у нотаріуса довіреність на ім'я Яна Ржіги, надавши йому право вирішувати всі фінансові питання, у тому числі й продавати передані йому картини»* [73, с. 39]. Однак А. Ерделі затримався у Франції на два роки.

Навесні 1929 року художник прибув до Парижа. Париж початку ХХ століття накопичив у собі великий творчий потенціал, здатність берегти минулі досягнення та сміливо крокувати в майбутнє. Шлях до нового мистецтва відкривався через імпресіонізм – найвищу точку традиційного мистецтва ХІХ століття – але згодом і став його кризою. Більше наблизитися до природи було вже неможливо, предметом зображення ставали маленькі частини об'єктів і самого світла і повітря. Після досягнень імпресіоністів, які вперше довели, що художник здатний створювати свій власний цілісний світ в мистецтві, після Всесвітньої виставки 1900 року з експозицією образотворчого мистецтва, після зведення Ейфелевої вежі, що стала символом нової естетики, ретроспектив П. Сезанна (1839–1906) та В. Ван Гога (1853–1890) Париж звідбувся як столиця новітнього бачення світу та сучасного образотворчого мистецтва [99, с. 59].

Французька література тісно зрослася з образотворчим мистецтвом. Звертаючись безпосередньо до мистецтва, французька художня література займала з ним спільний простір. Варто пригадати Г. Аполлінера (1880–1918) П. Валері (1871–1945), М. Жакоба (1876–1944), Е. Золя (1840–1902), Ж. Кокто (1889–1963) – блискучих авторів цієї епохи, які дуже влучно та інтелектуально розуміли пошуки художників та устремління новітнього мистецтва. Важливою також була діяльність маршанів, серед найвідоміших і найвпливовіших – А. Воллар (1866–1939), П. Дюран-Рюель (1831–1922), Д. Канвейлер (1884–1979), Г. Стайн (1874–1946) та багато інших. Їхнє вміння розуміти мистецтво і

художників, створювати коло однодумців допомагали виховувати смаки поціновувачів мистецтва і збільшували славу Паризької школи [142, с. 43].

У Парижі функціонувало багато майстерень, експозиційних майданчиків, відбувалися Салони, розвивалася комерція. Потрапивши у цей художній вир, творчість А. Ерделі починає новий період, відмічений впливом французького модернізму: *«Нарешті я тут – у сні своїх бажань. Нарешті я зможу побачити результати змагання справжніх людських цінностей – нарешті. Дякую Тобі, таємничо незнайомий Боже!»* [28, с. 322].

Натхненний та сповнений сподіваннями через деякий час митець зрозумів дистанційну прірву між своїм живописним баченням та тогочасним французьким мистецтвом і розчарувався: *«Я обійду всі виставки, Лувр. Але я роблюся нездатним до роботи, мене захоплює багатство вражень. Я шукаю себе в полотнах. Іду на кожну нову виставку. Я боюся зізнатися собі в тому, що я у розпачі, бо мене тут ніде немає. Я чекав чогось такого, що мене захопить до глибини душі – а ось тепер, коли я все переглянув, я дійшов висновку, що перебуваю поза цим усім...»* [28, с. 322]. А. Ерделі писав, що певною мірою знаходив себе у портреті Ф. Гальса, кількох роботах А. да Корреджо, А. Ван Дейка. Його захоплювала глибинність Л. да Вінчі, реалізм Р. Санті, простота Ф. де Гойї, але він не міг зпоміж багатьох видатних митців виділити когось, хто б допоміг йому дійти до вершин художньої краси [28, с. 322]. На відміну від багатьох інших художників, які потрапляли до Парижа у першій половині ХХ століття, А. Ерделі не цікавив імпресіонізм, про що дізнаємося з його щоденника: *«Імпресіоністи? Я ставлю Кароя Ференці вище французьких імпресіоністів...»* [28, с. 322].

Не зважаючи на внутрішнє несприйняття, митець все-таки познайомився з новітнім французьким мистецтвом. У цьому контексті важливо згадати імена найяскравіших його представників, чії твори активно експонувалися на виставках та кого наслідувала молодь. Йдеться зокрема про групу «Набі», яка виникла в кінці ХІХ століття і була заснована П. Серюз'є (1864–1927). Учасники об'єднання тяжіли до символізму, орієнталізму і містицизму в

поєднанні з експериментами з кольорами, також туди входили М. Дені (1870–1943), П. Боннар (1867–1947) та ін [100, с. 295]. Їхніми наступниками на початку ХХ століття стала група молодих живописців на чолі з А. Матіссом (1869–1954). Вони почали використовувати чисті, яскраві кольори, сильні й розмашисті мазки, різко кинуті на полотно плями фарби, сміливі для свого часу спотворення форми. Їх назвали фовістами. В ряді художників цього напрямку слід згадати фовістів: А. Дерена (1880–1954), М. де Вламінка (1876–1958), А. Марке (1875–1947), А. Модильяні (1884–1920) [100, с. 300]. Крім цього, А. Ерделі бачив живопис інших своїх сучасників, серед найпопулярніших потрібно згадати імена К. ван Донгена (1877–1968), Р. Дюфі (1877–1953), М. Утрилло (1883–1955), О. Фрієза (1879–1949), В. Аба Новака (1894–1941). Окремо зауважимо зацікавлення А. Ерделі творчістю П. Сезанна (1839–1906) [73, с. 47].

Проте, враховуючи, що враження від мистецтва усіх цих авторів знайшло своє відображення в майбутньому на полотнах закарпатця, у щоденнику він все ще продовжував описувати своє невдоволення: *«...починаючи від експресіоністів через всякі «ізми» аж до абстракціонізму, – це є дегенерація малярства. Це не що інше як крах екзальтованості, що переходить у перверсію. Я ціную всі точки зору, але хвороба у малярстві має характерні симптоми у всіх видах мистецтва»* [28, с. 323]. А. Ерделі вважав післявоєнну людину легковажною, такою, що надзвичайно тяжіє до повного знесилення у поглинанні життєвих насолод: *«Я розчарувався. Не в Парижі. Не в самому собі – у своїй епосі, але це не зупинить мене. Хоча в Парижі й багато хворих, я все ще можу йти шляхом здорових відчуттів, даних мені Богом»* [28, с. 323].

Додаткову цікаву інформацію про перебування хулрдника в Парижі містить лист від зберігача фондів Музея Родена Ж. Граппа (1879–1947) до А. Ерделі [182] (Додаток Г). Він знаходиться в приватній колекції в Києві, був придбаний у Франції. Лист написаний 29 липня 1929 року та вкладений у конверт, на якому стоїть поштовий штамп та адреси відправника й отримувача. Ці дані для нас відкривають місце, в якому проживав у Парижі художник на той

час – 17 округ, вулиця Женераль-Ланрезак, будинок 5 (на конверті опечатка «Lanverac» замість «Lanrezac» – А. С.). Зі злів пана Граппа стає зрозуміло, що митець до нього звертався із запитом попрацювати на пленері в садах музею. Зберігач проінформував А. Ерделі, що той може приходити займатися рисунком з восьмої ранку до пів на одинадцятку з 1-го до 15-го серпня [182]. Чи скористався митець цією можливістю – невідомо. Швидше за все ні, адже 1-го серпня його вже не було в Парижі.

В тій самій приватній колекції було знайдено візитівку художника, якою він користувався піз час поїздки у Францію [177] (Додаток Г). Варто відмітити, що дані, зазначені у ній, написані угорською та французькою мовами. В ній А. Ерделі предствалений як викладач та живописець з Угорщини.

У галереї Лоран Гудар (Galerie Laurant Goudard) в місті Лімож зберігається полотно А. Ерделі «Вид Парижа» 1929 року (З. 63). Пейзаж позиціонує художника як майстерного колориста, котрий віднайшов особливий настрій у вечірньому місті на березі Сени. Автор знаходився під мостом, коли писав роботу, тому глядачеві відкривається краєвид на річку, міст та будинки з-під аркової конструкції, яка наче куліси в театрі обрамляє краєвид. Композиція багатопланова, ліворуч А. Ерделі ввів стафаж – людей, які прогулюються набережною. Далі погляд перебігає на дальній план до дерев і праворуч – на міст через річку на інший берег. Віддзеркалення у воді повертає глядача до відправної точки під мостом, завершуючи композиційне коло. У центрі картини художник зобразив плавучий будинок, зробивши помаранчевий акцент мазком на його даху. Той самий м'який та соковитий колір повторюється у сонячних променях, що лягають на всі архітектурні споруди зліва направо. Таким чином, розуміємо, що пейзаж був написаний під час заходу сонця. М'який колорит побудований переважно на використанні теплих відтінків, за винятком блакитного неба і його відображення. Все у роботі підпорядковане ліричному настроєві та відчуттю інтимності вечора.

30 червня 1929 року вже спливав час перебування А. Ерделі в Парижі, але на його прохання Міністерство шкільництва та народної освіти Чехословацької

республіки подовжило відрядження до кінця грудня. На той час А. Ерделі відвідував багато виставок та музеїв в Парижі. У нього з'явилися нові друзі, один – музикант П'єр Жаме (1893–1991). Це знайомство відіграло важливу роль у подальшому перебуванні художника у Франції [9, с. 63]. П. Жаме був відомим арфістом, грав у Паризькій опері і водночас займався живописом. Виявилося, що його батько – художник Анрі Жаме (1858–1940) – організовував пленери. На їхнє запрошення А. Ерделі вирушив до мистецької колонії в мальовничій комуні Гаржілес-Дамп'єр (Gargilesse-Dampierre) в регіоні Центр-Долина Луари (Centre-Val de Loire). Вона відома тим, що там певний час перебували Ф. Шопен і Ж. Санд, яка сказала, що Гаржілес – найгарніше село Франції. Цю думку розділяв і А. Ерделі. Щоденник, написаний там, він назвав «Найкращі переживання мого життя» [35, с. 302].

З серпня до листопада 1929 року художники проживали в замку-готелі для митців, власником якого був відомий пейзажист і жанрист М. Куссі (1885–1964), разом ходили на пленери, обмінювалися досвідом, студіювали поруч. А. Ерделі згадував, що під час його перебування там їх було приблизно дев'ятеро, всі французи і один він з Підкарпаття [35, с. 304]. Він писав: *«Художники розглядали мене з підвищеною цікавістю, не знали, як я потрапив сюди з країни медведів»* [35, с. 304]. Серед них найбільше А. Ерделі спілкувався з родиною Жаме.

Ще одне знакове знайомство відбулося, коли митець зустрів французьку дівчину Женев'єву Гожар, котра з родиною приїхала на канікули до родинного палацу в Ле Пені. Її батько був архітектором, одним із головних радників із будівництва у Парижі. А. Ерделі тісно зійшовся з цією родиною, а з Женев'євою їх пов'язували взаємні романтичні почуття. У щоденнику митець згадує, як часто приходив до їхнього палацу, що стояв на пагорбі. З веранди відкривався краєвид на річку Крез, яку неодноразово майстер зображав у своїх творах [35, с. 305].

З допомогою Женев'єви А. Ерделі швидко, через місяць спілкування, заговорив французькою мовою та потоваришував з низкою цікавих людей.

Серед однолітків найцікавішим як художня особистість для А. Ерделі був П. Жаме: *«Власне кажучи, тільки П'єр і я мали рівень індивідуальної інтерпретації. Інші мали загальний середній рівень»* [35, с. 306]. Багато хто з колонії йому позував для портретів, зокрема керівник художньої колонії А. Жаме, художник А. Остерлінд (1855–1938), банкір і художник з Бельгії пан Дені, Женев'єва, журналіст пан Біша та ін. [83, с. 14].

«Портрет художника Анрі Жаме» (1929) (З. 64) відразу привертає увагу своєю контрастністю. Перед нами чоловік в окулярах, що сидить у кріслі, розвернувшись на три чверті. В окулярах, з відкритим поглядом, спрямованим на глядача, він наче уважно роздивляється нас, бажаючи вловити найменший порух і відобразити на полотні за допомогою пензля й палітри, які тримає у руках. На художникові темно-коричневий класичний костюм і краватка, обличчя підсвічене білою сорочкою. Світле тло рожево-персикових відтінків виділяє силует і ніби притягує погляд до привітного обличчя пана Жаме. Портрет написаний мазками переважно крупного і середнього розмірів. Відчувається швидкість виконання і дружнє ставлення автора до моделі. Портрет керівника колонії експонувався на звітній виставці на Єлисейських Полях у Парижі. Згодом А. Ерделі подарував його родині, де він і досі зберігається.

Після А. Жаме митець написав портрет А. Остерлінда (1930) (З. 65). Він із задоволенням згадував, що був єдиним, кому той погодився позувати. Варто уточнити, що з подачі А. Ерделі назва картини увійшла до наукового обігу як «Портрет Андерса Остерлінда», однак зображений на ній батько Андерса – Алан Остерлінд [83, с. 15]: *«Старший пан з червоними щоками виявився голландським художником на прізвище Остерлінд, а приїхав він до Парижа для художніх студій ще двадцяти шестирічним і ось уже сорок років, як забув повернутися в Голландію. Просто залишився в Парижі і на сьогодні вже давно вважається французьким художником»* [35, с. 302].

Не оминув увагою художник і Женев'єву, написавши її портрет на веранді їхнього палацу. Як згадує художник у мемуарах, робота їй дуже

сподобалась, і А. Ерделі подарував твір родині [35, с. 320]. Крім того, він написав і портрет її матері – Марі Мау (1929) (З. 66). Як і попередні роботи, ця виконана у швидкій манері. Всю увагу митець зосередив на моделюванні обличчя та передачі погляду жінки. Увагу привертає експресивне трактування тла, написаного широкими мазками рожево-коричневих відтінків. Сіруватими фарбами зображений верхній одяг, такий самий колір використаний і для зображення її зачіски. Колір тла повторюється у лініях, що прикрашають куртку та одяг під нею, таким чином досягнуто баланс між активним тлом і переднім планом.

Одним із нових друзів А. Ерделі і гостей гаржілеської комуни став пан Біша – редактор газети «Le Petit Perisien». У своїх записах митець згадував як одного разу за дві години написав його портрет. На жаль, ця робота не знайдена. Варто відмітити, що А. Ерделі та П. Жаме були присутніми на весіллі доньки пана Біша, а згодом він став організатором і спонсором звітної виставки у Парижі [35, с. 310].

Серед картин, створених у Гаржілесі, найвідоміші краєвиди. В щоденнику А. Ерделі згадував, як одного дня він разом із кількома товаришами і Женев'євою поїхали машиною до одного з найвищих скелястих берегів річки Крез. Вони розійшлися у пошуках мотиву для картин. А. Ерделі знайшов свій: *«Ми знайшли прогалину на вершині скелястого берега. З того місця між деревами виднівся чудовий вигин Ла-Крез. Біля підніжжя скелястого берега росли тополі. Мені сподобався вид, бо скелі глибокими барвами віддзеркалювалися у воді»* [35, с. 309]. Саме цей вид ми бачимо у творах «Річка. Вигин річки Крез» (1929) (З. 67), «Пейзаж з річкою. Крез» (1929) (З. 68), «Селище Ле Пен на річці Крез» (1939) (З. 69).

Картина «Селище Ле Пен на річці Крез» (1930) (З. 68) – рідкісний приклад нічного краєвиду. Схили поділяють композицію на плани, погляд плавно рухається за вигинами річки. Основні кольори у цій роботі – відтінки синього та зеленого, якими написані небо, схили та їх відображення у воді. У зображенні неба яскраво виражені вібрації, які вдалося передати завдяки



використанню динамічно накладених мазків – м'яких великих і різкіших коротких. Драматизму додає контраст темно-синього та розбіленого блакитного, який подвоюється у відображенні річки. Ліворуч на березі розташовані маленькі будинки селища Пен з яскравими червоними дахами, що гарячим акцентним кольором виразно підкреслюють загальний холодний колорит картини. Дослідження цього твору в інфрачервоному діапазоні випромінювання довело, що працюючи на пленері А. Ерделі не робив підготовчий малюнок (З. 70).

Художник продовжував переосмислювати живописні прийоми і постійно повертався до теми пейзажу («Вид на вікно в ательє. Гаржілес» 1929 (З. 71), «Долина Крез», 1929 (З. 72), «Долина Крез», 1929 (З. 73)). Поступово його палітра ставала дедалі розкутішою, стилістика зазнавала трансформації. Це підтверджує запис у щоденнику: *«Мистецтво викристалізувало мене як людину, що стала одним цілим із Всесвітом, що бачить співзвуччя чудової гармонії буття»*. А. Ерделі підкреслює, що нарешті знайшов шлях, прямуючи яким він зможе висловити власне бачення мистецтва [35, с. 303].

Минув час і митець змінив свою думку про французьке мистецтво, занотувавши у щоденнику: *«Після Парижа – все ліловіше, барвистіше, настільки прозоріше, таке внутрішньо багатше, ніби Господь цей світ створив тільки для мене»* [35, с. 303]. Звичайно, цей досвід вплинув і на живописну манеру А. Ерделі. Г. Островський це коментує як звільнення від мюнхенського академізму та чорноти й аскетизму в кольорі [94, с. 11]. Якщо говорити про академізм, то тут важко погодитися з вченим, адже цей вишкіл і надалі відчутний у творах митця в усіх жанрах за композиційною побудовою та моделюванням об'ємів. Однак після перебування в Парижі кольори митця змінилися. І дійсно, у кожній наступній роботі він демонстрував нове бачення матеріальної природи, показуючи її не такою, якою вона є насправді, а співзвучною до свого стану. У пейзажі «Річка» (1929) (З. 74) відчувається, що А. Ерделі отримував задоволення від роботи, перебуваючи у стані первісної близькості до природи і прислухаючись до тиші. Тут він не ставив перед собою

мету натуралістично відображати природу, він прагнув зробити видимими для зору відтінки настрою, які не можна побачити відразу, але можна пережити, споглядаючи за природою. Тут вперше зустрічаються стовбури дерев, написані рожево-ліловою фарбою, та повтори цього самого відтінку в деталях по всій картині. Енергія рожевого кольору буквально пронизує краєвид, це майже казковий художній світ, який А. Ерделі почав відкривати для себе, пізнаючи естетику французького модернізму, обираючи для себе нові комфортні засоби виразності [107, с. 173].

Подібне трактування пейзажу бачимо в роботі «Крез з Пон Нуар» (*фр.* Чорний міст) (1929) (З. 75). Здавалося б, художник обрав дещо індустріальну натуру для зображення – фрагмент конструкції мосту над річкою. Однак багата палітра, гіперболізація барв, відображення форм у воді, римування кольорових плям представляють нам суто романтичне і художнє бачення цього фрагменту природи. 2017 року ця картина продавалася на словацькому аукціоні «Darte» з описом: «*Міст у Парижі, 1930-ті роки*» [169]. Вивчення фотографій та листівок 1920–1930-х років з Гаржілесу та містечок, що його оточують, довело, що в роботі А. Ерделі зображений міст не в Парижі, а в селищі Ле Пен – Пон Нуар, або Чорний міст [183] (Додаток Г). Оскільки майстер перебував там 1929 року, можна стверджувати, що і картина була створена того самого року. Про твір із назвою «Крез з Пон Нуар» згадувалося у статті газети «Le Petit Parisien», присвяченій звітній виставці митців колонії на Єлисейських Полях [168]. Іншого полотна А. Ерделі з подібним мотивом або назвою не знайдено, тому найшвидше – це саме та робота, що експонувалася 1930 року в Парижі [178].

Зі щоденника А. Ерделі дізнаємося, що мистецтво було для нього формою життєвого наповнення, він порівнював картини із цвітінням квітів. Тобто одна квітка може бути маленькою та непомітною, а інша – розквітне мільйоном кольорів. Художник, у розумінні А. Ерделі, – дрібна пляма сонця, яка отримує енергію та переносить її на полотно. На його думку, мистецтво рухається у площині відчуттів й чутливості, і завдання художника полягає в тому, щоб,

передаючи почуття у творчості, зближувати людей. Майстер дійшов висновку, що найважливіше – навчатися не у великих майстрів, а в природи, адже вона вже сповнена усім необхідним багатством барв і виважена в гармонії з собою [35, с. 307]. Такий погляд на творчість засвідчує те, що А. Ерделі плідно попрацював на французькому пленері та добре опанував колористичні засоби імпресіоністичного та постімпресіоністичного мистецтва. Стосовно своєї практики в художній колонії майстер писав: *«Я жив у Гаржілесі безтурботно, весь у мистецькій напрузі, маючи ідеальне чисте кохання, зовсім звільнений від матеріальних турбот, – здавалося, я пережив найкращий сон свого життя»* [35, с. 320]. Багато з нових засобів художнього самовираження, що з'явилися в творчості А. Ерделі саме у цей французький період, назавжди залишилися в його художній практиці.

Після повернення митця в Париж, пан Біша, про якого йшлося вище, організував виставку «Художники долини Крез» (*фр.* Peintres de la Vallée de la Creuse), відкриття якої відбулося 23 травня 1930 року у виставковій залі на Єлисейських Полях 118 [178]. Завдяки віднайденому запрошенню на відкриття дізнаємося, що в експозиції були представлені твори Клода Моне (1840–1926), Армана Гійомена (1841–1927), Поля Мадліна (1863–1920), а також учасників пленеру в Гаржілесі та інших митців, які в різний час там працювали: Ежен Аллюо (1866–1947), Клементін Балло (1879–1964), Поль Кордоньє (1878–1976), Марсель Кусі (1885–1964), Едуар Дебур (1889–1939), Леон Детрой (1857–1955), Адальберт Ерделі (1891–1955), Отон Фрієз (1879–1949), Анрі Жаме (1858–1921), Лафон, Фернан Мейо (1862–1948), Алан Остерлінд (1855–1938), Андерс Остерлінд (1887–1960), Поль Полен (1852–1937), Анрі Перрен-Максанс (1872–1944), Радан, Жорж Сабба (1887–1957), Альфред Сміт (1854–1936), Андре Вільбеф (1893–1956) (Додаток Г).

Мистецтвознавець Ф.-Р. Лаваль у репортажі для «Le Petit Parisien» писав про неї схвально: *«Відчувається, що ні початківець, ні досвідчений майстер на вершині репутації, жоден художник не може встояти перед цим видом краси – іноді капризним, засліплюючим, нереальним, чарівно сільським і*

розслабляючим – так можна характеризувати долину Крез... <...> Бюсти Клода Моне та Андре Гійомена, завдяки різцю Поля Полена, завершують цей регіональний Салон, для успіху якого співпрацювали Андерс Остерлінд («Вид на Крез взимку»), Роже Лафон («Нова Крез»), Жозеф Радан («Долина Крез»), Бела Ерделі («Крез з Пон Нуар»)» [168]. Автор газети «Excelsior» зазначив, що на відкритті зібрався великий натовп елегантної публіки і що експонувалося 79 картин, вернісаж пройшов успішно [157].

Перебуваючи спочатку в Гаржілесі, потім у Парижі, під враженням від нових знайомств та художніх виставок, А. Ерделі настільки занурився у французьке художнє життя, що відмовлявся повертатися додому після тривалого тримісячного студіювання, як це було спочатку заплановано. Навіть нагадування з боку Підкарпатського уряду та директора місцевої школи Я. Ржіги щодо необхідності повернення та подання звіту про витрачені кошти, не могли змусити його змінити своє рішення [83, с. 15]. Кілька разів він писав листи в ужгородський відділ Міністерства шкільництва і народної освіти Чехословацької республіки з проханням подовжити його відрядження. Вперше його термін перебування у Франції подовжили до 31 січня 1930 року, вдруге – до 31 березня 1930 року [73, с. 46].

Цього самого року у Парижі було написане полотно «Відпочинок в саду» (1930) (З. 76). У пейзажному творі розгортається жанрова композиція, де під парасолькою від сонця довкола столика з напоями спілкуються три жінки, сидячи у садових кріслах. Природа відтворена у колористичній взаємодії з людьми. Настрій роботи визначає центр картини – червоні квіти, червона кофтинка жінки поруч та жовта парасолька над ними. Яскраві барви квітів у всі боки відкидають інтенсивні рефлекси, які бачимо на траві, кріслах, парасольці та деревах навколо них. Насичені кольори трави і рослин у поєднанні з контрастом червоного й жовтого посилюють енергію сонячного літнього дня, закладену в роботі. Основний емоційний засіб, яким тут послуговується А. Ерделі, – колірний контраст і гра плям з елементами повтору кольорів у рефлексах. Подібний сюжет зустрічаємо у «Паризькому кафе» (1930) (З. 77) –

замріяні моделі відпочивають у тіні дерев. Твір вирізняється затемненою палітрою та загадковою атмосферою.

З періоду перебування в Парижі відомий один «Автопортрет» 1930 року (З. 78), що зберігається у колекції ЗОХМ ім. Й. Бокшая. А. Ерделі зобразив себе елегантним, у темному класичному костюмі з краваткою і в білій сорочці. В роботі відчувається більша легкість, порівняно з автопортретом середини 1920-х років. Композиція узагальнена, митець використав діагональ, у такий спосіб створивши динаміку в статичній позі. Великі об'єми у роботі (одяг, тло) автор передав довгими широкими й енергійними мазками, а обличчя – обережними, маленькими рухами пензля. Їх виконання не суперечить образу, а навпаки – контраст у пропрацьованості спонукає зосередитися на психологічному стані, що виражає його обличчя – уважність, спостережливість, вдумливість, цілеспрямованість, самодостатність та вольовий характер. Динамічності роботі додає тло, написане нерівномірними напівтонами сірого та рожевого кольорів, які співзвучні з тоном шкіри та одягом художника. Волосся зображене темною щільною масою, що підкреслює тон костюма. Портрет виглядає просто, однак завдяки влучним мазкам, що якнайкраще передають пластику фігури, захопленої у певну мить, він дуже вишуканий. Майже половину полотна займають темні фарби, однак це не завадило художникові передати образ легким та розкутим завдяки великій кількості світла. Воно падає зліва направо зверху, освітлюючи обличчя, на якому світлотінь змодельована за допомогою кольору. В руці у майстра пензель – його головний інструмент. Порівняно з мюнхенським автопортретом, цей грайливіший, написаний швидше та динамічніше.

Ще одна цікава робота – «Жінка» (1930) (З. 79) – унікальний незавершений портрет, поясне зображення, передане напівпрозорими зеленувато-коричневими фарбами. Модель зображена в інтер'єрі. Картина написана легко, за манерою тяжіє до вільної імпровізації. Майстерними лініями намічена хустка на плечах у моделі, ритмічні лінії, повторюючись, додають динаміки статичній позі та акцентують увагу на обличчі. Для додаткового

вияву жіночності художник на задньому плані зобразив свою скульптуру – оголену жінку з виразними формами. Позаду моделі ліворуч майстер ввів у композицію свою глиняну скульптуру «Жіноча постать» (кін. 1920-х–1930 рік) (З. 80). До речі, скульптурний спадок А. Ерделі – це лише кілька робіт, дві з яких зберігаються в колекції ЗОХМ ім. Й. Бокшая. «Жіноча постать» (З. 79) опублікована в альбомі «Адальберт Ерделі» 2007 року, укладеному відомим закарпатським художником і дослідником А. Ковачем датована 1930-ми роками [6, с. 317]. Враховуючи, що на звороті картону А. Ерделі залишив напис «*Erdelyi // Paris, 1930*», можемо зробити уточнення в датуванні скульптури, адже цей портрет підтверджує, що вона була створена 1930 року або й раніше. Найімовірніше А. Ерделі виїхав її у Франції в 1929–1930 роках і звідти привіз до Ужгорода [107, с. 170].

Необхідно зазначити цікавий факт – під час спілкування з колекціонером М. Білоусовим було з'ясовано, що існувала ще одна скульптура А. Ерделі, однак вона не зберіглася до нашого часу. Фото цієї скульптури часів художника знаходиться в приватній колекції в Ужгороді [179, с. 2].

Вивчивши записи митця, зроблені влітку 1930 року, маємо підстави вважати, що в нього почалися фінансові проблеми, художник знову втратив віру в себе. Мемуари спонукають по-новому подивитися на особистість А. Ерделі, побачити глибокий екзистенціальний образ його творчої природи, яка не могла змиритися зі своїм важким становищем [36, с. 328]. Ставлячи перед собою складне завдання, він шукав відповіді у мистецтві. Творчість була його порятунком від відчаю, служила джерелом найсильніших емоційних переживань, на які тільки здатна людина. Крім того, живопис став його осередком свободи. Гостро переживаючи нерозуміння сучасників, митець навіть подумував про самогубство. Коли його пригнічували сумніви, А. Ерделі звертався до Бога, часто нарікаючи або молячи про допомогу: *«Боже!!! Ти знаєш, скільки разів я сварився з Тобою. Ти знаєш, скільки разів я плів з невидимих ниток твоїй образ, скільки разів я шукав у траві, у лісі, у квітах, у пейзажі ТВОЙ ПОРТРЕТ, і, можливо, я завжди тільки Тебе й малював... Мої*

лінії були дорогами до Тебе. Мої кольори? У Тобі раділи, вічно Тебе шукали і, можливо, тому стали такими смутними – бо тільки земля є фарба... А колір? Жалюгідна і сумна спроба виразити його фарбою так, як бачить моя душа особисто і наяву Тебе!» [36, с. 337]. З відтінком розпачу митець писав, що розчарувався у своїй епосі та запитував, чи колись настане час, щоб знання, які він надбав ціною таких великих пожертв, дали плоди. Проте варто сказати, що цей меланхолійний стан, близький до депресії, народжувався в атмосфері усвідомлення складнощів творчого виклику, який він сам собі кинув. Хоча попередньо він був впевнений в успіху, часом щемкі сумніви у правильності власних творчих пошуків призводили його до фізичної немоці: «Пишу напівмертвий від голоду і втоми. Те що я вважав певним, намертво певним – знову обмануло...» та словесного самознищення: «Кожного дня сум все важчий. Ні в чому не маю жодної радості. <...> У моїй душі осідає така меланхолія, не знаходжу собі місця. <...> Мої почуття можна б різати, колоти, бити, убивати – байдуже, все байдуже» [36, с. 341].

Спілкування з Богом спонукало художника до пошуку його образів, і в такому стані він написав картину «XX sciecle» (фр. «XX століття») (1930) (З. 81). Портрет виконаний у похмурому колориті зі світловим акцентом на обличчі. Влучними гострими мазками змодельоване змучене обличчя, важкий погляд: «У цю епоху мій Христос – блідий Христос. <...> Глибоко нахилена направо сумна голова. Його рот блідо скривився від жалю. Він, співчуваючи, жаліє «прогрес». Літак гуде нижче лінії горизонту. Його око – моє. Назва картини: XX sciecle (XX століття)» [36, с. 329]. На думку М. Сирохмана, створення композиції, в основу якої покладено суворе обличчя Христа, зумовлено у значній мірі й тим, що художник зростав у краї, де церква відігравала у мистецтві домінуючу роль упродовж століть, формуючи певні стереотипи мислення і світосприйняття закарпатців [104, с. 11]. Напис на звороті, що залишив А. Ерделі, свідчить про те, що 1930 року цей сакральний портрет освятив єпископ Петро Гебей (1864–1931). Майстер подарував картину для єпископської каплиці в Ужгороді [104, с. 11].

Ескіз до картини «XX століття» (1930–1931) (З. 82) демонструє пошук митцем вдалого образу Христа і відповідних рис його обличчя. На полотні бачимо різні типажі, в різних емоційних та колірних вирішеннях: умиротворений, суворий, страждаючий, з надією та з розумінням у погляді. Кожен із них по-своєму підкреслений кольором, тут вперше бачимо в А. Ерделі обличчя блакитного, зеленого, рожевого та жовтого кольорів. Він експериментував з палітрою, про що дізнаємося з емоційного запису у щоденнику: *«Мене зводять з розуму ці численні картини, цей сон, цей привид; я буду вбивати, зовсім простим способом: убивати через матеріал. Бо фарба у мені – титанічна, груба; колір – полум'я, що горить багатьма фарбами і так страшно пече...»* [36, с. 328]. Найближчий до фінального образу Христа є другий лик у верхньому ряді – розчарований у своєму часі та людях, з драматичним сумом дивиться на глядача.

На прохання А. Ерделі 1 березня 1930 року Я. Ржіга знову просив в управління освіти в Ужгороді ще раз подовжити творчу відпустку для художника безкоштовно, вже не зараховуючи її до пенсії. Однак міністр шкільництва і народної освіти виділив ще 4000 чехословацьких крон для закінчення відрядження А. Ерделі. В його листі зазначалося, що повернутися він мав не пізніше 31 жовтня 1930 року [73, с. 44]. Але художник знову не приїхав вчасно і затримався до наступного року.

Восени 1930 року А. Ерделі вислав поштою додому частину створених у Франції картин як звіт про творчу відпустку. Про це розповідається у листі Я. Ржіги для митниці в Кошицях, де він також попросив не оподатковувати їх, тому що вони прибули не з комерційною метою [83, с. 15]. З листа директора Ужгородської горожанської школи від 29 листопада 1930 року до відділу освіти стає відомо про плани А. Ерделі провести персональні звітні виставки у Брно, Празі і Братиславі [73, с. 45].

Перед поверненням до Ужгорода, 1931 року А. Ерделі ще провів персональну виставку в Бельгії за сприяння свого гаржілеського друга пана



Дені. Додому він приїхав у статусі знаного в Європі митця, до якого відразу почали надходити замовлення [83, с. 15].

Художній досвід у визнаній столиці світового мистецтва з майстрами усіх національностей та напрямів, новітніх відкриттів допоміг А. Ерделі набути свободи самовираження. Стилїстика майстра поповнилася характерними рисами новітніх мистецьких течій: сезаннізму та фовізму. Він пройшов нелегкий шлях, іноді зі стражданнями, доведений до безгрошів'я, однак це не завадило йому знайти власну естетику, піддатися впливу тенденцій французького постімпресіонізму та модернізму, що надалі стало базовою ціннісною підвалиною в концепції пластичних форм та колориту митця. Саме колір став основним засобом виразності у його живописі, і митець послуговувався ним сміливо й широко, приборкавши його міцним реалістичним рисунком і пластикою натуралістичних форм [94, с. 33].

### **3. 4. Спільні та відмінні риси в творчості А. Ерделі та П. Сезанна**

Мистецтво А. Ерделі зазнало значного впливу з боку творчої манери французького живописця Поля Сезанна (1839–1906), про що писали дослідники і що підтверджується записами самого художника в щоденнику і листах [94, с. 33, 38, с. 169, 101, с. 82, 5, с. 7]. Він наслідував живописні методи П. Сезанна, які у першій половині ХХ століття оформилися в окрему течію та отримали назву «сезаннізм» [131, с. 42]. Тому зв'язок між образотворенням двох художників потребує аналізу в плані спільних рис і відмінностей.

Вплив П. Сезанна на світове мистецтво величезний. Йому вдалося повернути мистецтву співрозміреність. Життя і пристрасті художника, характери людей, неспокій епохи – все це лишилося поза картинами, в його роботах категорії простору і часу знайшли замкнений всередині мистецтва сенс. Жоден художник ХХ століття не наблизився до П. Сезанна. І не тільки за художніми якостями, а й за історичною роллю, адже кожне масштабне явище в живописі ХХ століття обов'язково знаходило зв'язок з П. Сезанном. Він зробив

у живописі величезний переворот, тим самим показав, що всі спроби нових експериментів наївні [148, с. 11].

Імпресіоністи намагалися розчинити видиму натуру у світлових ефектах спектральних кольорів. П. Сезанн протиставив це твердому відчуттю природних форм. Імпресіоністи писали для того, щоб крізь них око глядача побачило природу, а П. Сезанн прагнув утримати все на полотні. Він віддавав перевагу реалізованим на полотні відчуттям живописної поверхні, самодостатньої і автономної. П. Сезанн, зберігаючи зв'язки з реальністю, ставив цінність живопису вище, ніж зображене [160, с. 21]. Концентрація погляду у фокусі просторового центру обраного мотиву ставала основою та емоційною і раціональною структурою полотна. Це доповнювалося тим, що ми називаємо сферичним баченням простору, тобто вмінням бачити мотив начебто зсередини та з рухомої точки споглядання. Його полотна передають не драму відчуттів або суджень, а драматизм візуального сприйняття, дають відчуття деякої приголомшливої видимості, німого гуркоту, катастрофи з виключеним звуком. Це можна порівняти із стоп-кадром, створеним як концентрація цілого фільму, де багато планів складені в один складний, що увібрав у себе все [161, с. 60–31].

Після набуття художнього досвіду в Німеччині та Франції А. Ерделі балансував між академічною базою та модерністськими віяннями – це вже обумовлює відмінність його бачення від бачення французького майстра. Митець працював в контексті іншої історичної епохи, він зазнав впливу колористичних принципів А. Матісса, М. Вламінка, А. Дерена, разом з їхньою декоративністю та барвистістю, однак найбільше його цікавили серйозність та конструктивність кольорових рішень П. Сезанна [94, с. 35]. Шукання А. Ерделі в 1930-х роках відбувалися водночас із оновленням чехословацького мистецтва. Значний джерельний матеріал містить докторська дисертація І. Павельчук [100]. В одному з розділів дослідниця доводить зацікавленість А. Ерделі творчим методом П. Сезанна, аргументуючи це тим, що у Празі під впливом сучасного європейського мистецтва 1907 році чеські художники-новатори

створили групу «Вісім» (чес. Osmá). В неї входили: Е. Артур (1885–1936), Б. Кубишта (1884–1918), О. Кубін (1882–1907), В. Новак (1886–1977), А. Прохазка (1882–1945), Б. Файгл (1884–1965), Е. Філла (1882–1953), М. Хорб (1882–1907). Пізніше до них приєдналися: В. Бенеш (1883–1979), Л. Шайтаурова-Прохазкова (1884–1960) та В. Шпала (1885–1946). Майстри експериментували, заглиблювалися у відкриття німецьких експресіоністів та французьких фовістів [100, с. 334]. І. Павельчук вважає, що закарпатський майстер зазнав найбільшого впливу художнього смаку В. Шпали, творчість якого поєднувала в собі естетичні вподобання П. Сезанна, фовізму та кубізму [100, с. 334].

Однак методика саме П. Сезанна стала для молодого А. Ерделі найавторитетнішим взірцем. *«Кульмінаційна точка... творчості є Сезанн»*, – писав митець [38, с. 169]. Заглиблюючись у неї, він почав переосмислювати власну техніку, приділяти виключну увагу системі колориту, експериментувати з розведеною рідкою фарбою та виведеними експресивними штрихами. Тут, звичайно, не можна говорити про пряме запозичення творчого метода французького майстра, проте можна простежити деякі риси, що дозволяють зв'язати творчість А. Ерделі з «сезаннізмом»: *«Але не тільки французький та безпосередньо післяфранцузький періоди характеризуються впливом ідей Сезанна, ним позначені навіть 1940-ві роки <...>. Це не поверхове наслідування манери, а намагання досягнути нові принципи передачі власних переживань і ідей. Навіть використання лінії в одному випадку буде схожим на плавні переплетіння француза, а в інших випадках вони перетворюються на майже паралельні тяги, які підкреслюють, наприклад, стовбур дерева. Це дає підстави розглядати творчість Адальберта Ерделі у контексті пошуку нових виражальних засобів, започаткованих П. Сезанном, який був одним із фундаторів модерного мистецтва в Європі»* [104, с. 10]. Найбільше спільного помітно у ставленні двох художників до конструктивної роботи із кольором.

У статті «Пошуки сезаннізму в практиці Адальберта Ерделі 1930–1940-х років» І. Павельчук систематизувала сюжети, до яких часто звертався П. Сезанн

і на основі яких імпровізував у своєму живописі А. Ерделі [101, с. 84]. Аналіз матеріалів творчості демонструє, що сезаннізм «розцвів» у живописі художника саме після подорожі до Франції (1929–1931) у 1930-х–початку 1940-х років.

Найбільше спільного помітно у ставленні двох художників до пластики форм, побудові композиції, сюжетів та філософського наповнення картини. М. Приймач відзначив, що *«вплив великого француза не став паралічем для молодого митця, а сприяв глибокому аналізу та вивченню методу Сезанна»* [104, с. 10]. Обидва майстра працювали в реалізмі, однак виходили далеко за рамки натуралізму. Зображення дійсності деформувалося заради вираження глибинної сутності природи, людини або речей.

Світ в картинах П. Сезанна зображений в момент спокою. Глядач може відчувати величну відчуженість. Природа на його полотнах вічна і земна [148, с. 62]. Слід за П. Сезанном А. Ерделі звертається в пейзажах до тем первісного сприйняття, мовчазного буття. Серед головних проблем, що він перед собою ставив у цьому жанрі, можна назвати непереривне сприймання, що перетікає в живописі у форми, де колір та рисунок існують не окремо, а переплітаються одне з одним. В роботах періоду 1930-х років бачимо глибину, гладкість та неоднорідність фактур, важкість форм. Ландшафти світу та душі художника зливаються в єдине, розкриваючи таким чином філософську думку нюансованої чуттєвості художнього сприйняття світу. Художник вирішував фундаментальну задачу з відкриття безпосередньої рефлексивної пам'яті світу, дослідженню первозданної реальності [161, с. 65].

Цей світогляд допоміг А. Ерделі знайти можливість стерти кордони між «зовнішнім» та «внутрішнім» – світ природи у нього перейшов у фарби, митець опинився всередині ландшафту. При цьому краєвид в картинах зберіг не тільки зовнішню точність передачі природи, а й закарбував з посиленою чуттєвістю багатообразність станів природи. Подібні полотна-медитації дуже характерні й для французького майстра. Досягати такого стану допомагає фронтальна композиція, яку обидва митці часто умовно ділять на три частини: водойма, суша з деревами та кущами й небо. А. Ерделі відтворював у своїх творах

образи, що відбивали його асоціативне сприйняття природних явищ. Особливо помітно це в сюжетах, де зображені водойми, тому що вони ілюструють художню концепцію ілюзорності реальності. Використання дзеркальної подвоєності образів дерев над водою створювало загадковий ефект нерозкритості і таємничості. Разом зі складним, іноді темним, колоритом та динамічним письмом це наповнює роботи А. Ерделі містичним відчуттям. Можна чітко не знати в чому полягає символізм та філософія твору, але відчутти це на підсвідомому рівні (Додаток В, Табл. 1. 1).

В окремих творах А. Ерделі спостерігаємо використання «округленої» земної поверхні та горизонту, що вказує на вплив «сферичної перспективи», яку відкрив П. Сезанн. Л. Бріон-Геррі визначила простір П. Сезанна як «сфероїдне рухливе поле», «простір, що хитається» [148, с. 63].

Незважаючи на велику кількість спільного, варто сказати про відмінності. Пластика форм у П. Сезанна фізично не відчутна, подроблена на невеликі грані, спрощена і деформована, а в А. Ерделі форма об'ємна, кожний мазок ліпить об'єкт і знаходить своє місце у просторі. У нього мазок пастозніший та емоційніший, іноді фактурний, у П. Сезанна акуратніші мазки, емоційно не зараблені. Водночас А. Ерделі часто використовував півпрозорі розріджені фарби, якими створював рухомі вальори в зображенні неба або віздзеркалень у воді, чим підкреслював об'єм зображуваних об'єктів у композиції. П. Сезанн використовував врівноважені мазки однакової фактури для всіх планів картин (Додаток В, Табл. 1. 1).

Творчість А. Ерделі та П. Сезанна відрізняється в роботі з палітрою. У творчості майстра з Підкарпатської Русі колористичний діапазон побудований на тріадних співвідношеннях. Він поєднував не чисті кольори, а трохи змінені, та створював із них нові гармонійні трикутники, відтінки яких переходять від однієї частини картини до іншої, наче музика. Часто А. Ерделі ставив акценти гіперболізованим кольором, наче виражав емоційний сплеск. В роботах французького майстра колорит побудований на певній шкалі діапазону споріднених кольорів. У П. Сезанна структура кольору роздробленіша та

відповідає трактуванню форм натури. Він відмовився від поділу тону та замінив цю техніку градаціями відтінків, опрацюванням предмета хроматичними нюансами, кольоровою модуляцією, яка відповідає формі та освітленості предмета (Додаток В, Табл. 1. 1).

У певних картинах А. Ерделі ввів в зображення краєвиду стафаж, що надало їм життєвої сили. Художник часто виділяв людей яскравим одягом, який виразно підкреслював загальний колорит робіт та поєднувався з другим планом. Фігури додають статичним композиціям життя та імпульсу, без них у картинах відчувалася б атмосфера натюрморту. В роботах П. Сезанна людини немає, лише монументально зображена природа, статична і вічна.

Для досягнення конкретніших форм у колористичних площинах, якими П. Сезанн вибудовував простір, майстер використовував темний контур. А. Ерделі також перейняв цей прийом і *«...все частіше використовує підкреслення плями контуром...»* [104, с. 10]. Не дивлячись на те, що він прискіпливо вивчав манеру П. Сезанна, все-таки в А. Ерделі працював часто штрихом зправа наліво, а французький художник надавав перевагу різнонаправленим мазкам (Додаток В, Табл. 1. 1).

Іншим способом вплив манери П. Сезанна проявився у портреті. І у французького метра, і в А. Ерделі у цьому жанрі характерний психологізм та глибоке вивчення емоційного стану портретованих. При створенні композиції обидва художники часто зверталися до зображення моделі яка сидить в інтер'єрі або на умовному фоні. Їх споріднює те, що А. Ерделі почав моделювати тло за допомогою щільних хроматичних площин, як це робив П. Сезанн у 1880-х роках [94, с. 84]. В багатьох творах бачимо, що митець писав простір навколо моделей, вкриваючи композицію формальними хроматичними плямами, в яких бачимо тональну розтяжку в межах одного кольору. Цей колористичний зв'язок вібує, створюючи динаміку у нерухомій композиції, та надаючи певної фактурної оксамитовості поверхням. Тепліші та холодніші відтінки поруч у свою чергу підсилюють декоративність та виразність полотен (Додаток В, Табл. 1. 2).

Детальний рисунок, пластичне моделювання, експресія та жвавість рис обличчя, чіткий силует не були для П. Сезанна провідними художніми засобами. Зазвичай портретовані зображені зосереджені, сумні або у спокійному стані без емоцій. Він однаково уважно працював як і над обличчям, руками, одягом моделі, так і оточенням, заглиблюючись у простір, деталізуючи його. В цьому полягає різниця у принципах двох художників, адже в портретах А. Ерделі відчувається швидка робота. У нього не часто бачимо, що тло і одяг детально виписані. В такому стані, як А. Ерделі подавав закінчений портрет, для П. Сезанна була б лише початкова стадія. А. Ерделі не надавав такої уваги тілесності, як П. Сезанн. У П. Сезанна бачимо більше світлотіньових нюансів, конкретності в образі, цілісності. Для А. Ерделі було важливіше схопити мить, він не завжди навіть дописував руки, всю увагу приділяв емоції на обличчі людини, доповнював настрій роботи барвистими яскравими мазками (Додаток В, Табл. 1. 2).

Помітне місце у творчості двох видатних художників займає тема купальниць (Додаток В, Табл. 1. 3). Обидва митці в цьому сюжеті обрали для себе улюблену композиційну схему, в якій околені жінки знаходяться як на сцені на першому плані фронтально або по діагоналі, на другому – водойма чи ліс, а по боках – дерева, наче куліси, які обіймають групу натурниць та закривають композицію. І П. Сезанн, і А. Ерделі ставляться до образів узагальнено, їх мало цікавлять тілесні деталі, індивідуальні риси. В обох митцях відчувається ставлення до жіночого образу як до матері-природи, яка знаходиться у своєму рідному середовищі. У варіантах купальниць, зображених П. Сезанном, зберігається його своєрідна обережна робота з колоритом та підкреслення контуром, м'які лінії, розслаблена атмосфера. А. Ерделі переосмислив манеру П. Сезанна та посилив інтенсивність кольорів у своїх роботах ню, в моделюванні тіл та дерев він використовував композиційні повтори. Динамічні звивисті штрихи, якими написані тіла, повторюються в лініях гілок та рельєфі галявин, створюють рух та напругу в картині.

Жанр натюрморту – один із найулюбленіших у цих двох художників (Додаток В, Табл. 1. 4). У багатьох творах композиційне та кольорове бачення А. Ерделі апелює до П. Сезанна, проте пластика суперечить цьому. Сезаннівські форми відрізняються більшою геометричністю та деталізованими кольоровими переходами в зображенні фруктів та посуду, розщепленням об'єму та створенням перспективи. Використання теплих кольорів поруч із темним контуром, вказує, що він хотів дійсно зобразити предмет, знову відшукати його за власною атмосферою. Пластика форм П. Сезанна фізично відчутна. В А. Ерделі в 1930-х–1940-х роках форми часто здаються пласкішими, наче рисунок, заповнений кольоровою плямою. Він більше фокусувався на декоративності та своїх «фірмових» ефектах віддзеркалення на столику або таці і рефлексах у склянках води. Натюрмортам художника властива недостатня розробка просторової структури, не дивлячись на те, що він розміщує предмети на різній відстані по відношенню до глядача. Натура дещо гіперболізована у колористичному баченні, спрощена у формотворчому тим не менш глядач розуміє, що вона такою може бути. На противагу цьому сезаннівська пластика моделює справжню форму об'єктів. Обидва майстри близькі у милуванні натурою, розробці колористичних схем, «діалозі» між предметами.

Вплив методики П. Сезанна на живописну манеру А. Ерделі напряму пов'язує закарпатську школу живопису з європейським мистецтвом, адже після повернення в Ужгород митець багато викладав і виховав на Підкарпатській Русі плеяду молодих майстрів, знайомлячи їх з естетикою французького модернізму та методикою П. Сезанна.

### **Висновки до розділу 3**

Складний творчий пошук, чотири роки навчання в Німеччині (1922–1926) та два у Франції (1929–1931) сформували світогляд А. Ерделі близьким до екзистенціальної філософії абсурду, філософії життя та феноменології.

В процесі дослідження було вирішено проблему аналізу творчості та пошуку нових властивостей художнього почерку, що з'явилися в живописі



художника після перебування в Німеччині. Творчість А. Ерделі мюнхенського періоду вказує на високий рівень майстерності. У ній бачимо прояви течії експресіонізму, що панувала на той час в німецькій культурі. Було уточнено інформацію стосовно участі А. Ерделі у виставці в Скляному палаці. Завдяки знайденому в архіві бібліотеки Мюнхенської академії мистецтв каталогу було з'ясовано, що тільки один олійний твір «Склянка води» пензля А. Ерделі експонувався на виставці 1923 року в цій інституції. З щоденників знаємо, що в ті часи митець переймався проблемами людства, часто філософствував на тему людини та її ролі в цьому світі, змісту життя, акту творіння [109, с. 37]. Його неспокійні думки були співзвучні тогочасним глобальним проблемам європейського суспільства, однак живописець не перейняв «чистий» експресіонізм з його динамічними формами та емоційно навантаженою палітрою, що відображала хвилюючу та напружену атмосферу. Тут доречно говорити лише про відголоски цього художнього напрямку, які лише намічаються в роботах митця.

Прояв цих рис бачимо у творах, написаних на Підкарпатській Русі після повернення з Мюнхена. Їм притаманні гротескно представлені образи, сміливіша колористичні рішення, зміна характеру освітлення, динаміка мазків. Також нерідко зустрічаємо темні контури, які утворюються після застосування мастихіна. В цей період сформувалося основне коло жанрів, в яких А. Ерделі працював майбутнє життя: портрет, пейзаж, натюрморт, зрідка – жанрові сцени та ню. Є сенс вважати, що він шукав себе у символізмі і закладав смислову значимість у кольори.

Французький період життя митця найпотужніше позначився на подальшому розвитку його творчості – стилістика майстра набула характерних рис новітніх мистецьких течій: сезаннізму та фовізму. Під впливом їхнього життєрадісного і декоративного мистецтва живопис А. Ерделі набув нової художньої структури. Головним засобом вираження почуттів і смислів він обрав колір, який тяжів до своєї первинної чистоти. Світлоносна енергія фарб буквально пронизувала краєвиди. Напівекзотичний, майже казковий художній

світ картин митця показує, що він перебував у повній гармонії з природою, відкритий світу, простий. Вивчаючи записи в щоденнику майстра та аналізуючи його творчість, можна з'ясувати, що світоглядний підхід у комплексі з мистецтвознавчим аналізом допомагає апелювати до смислових та базових аспектів його творчості, розширює семантичний простір художніх творів, тим самим сприяючи повнішому і системнішому розумінню художнього твору.

Додатковий матеріал, що стосується перебування А. Ерделі у Франції було знайдено в раніше не опублікованих архівних матеріалах – візитівці А. Ерделі, листі від зберігача фондів Музея Родена Ж. Граппа, а також запрошенні на виставку у Парижі. Крім цього, на європейському аукціоні знайдено ймовірний живописний твір А. Ерделі «Крез з Пон Нуар» (1929), який експонувався на виставці в Парижі 1930 року.

Порівнюючи художній методи А. Ерделі та П. Сезанна варто наголосити на рисах, які відрізняють закарпатського майстра від французького. Аналіз довів, що живопис А. Ерделі наповнений рухом та експресією, у ньому відчувається вільна робота пензля, гра фарбових фактур, що може поєднувати різну щільність мазків в одній композиції. В пейзажному жанрі митець будував колорит за структурою, в якій барви ритмічно повторювалися, перебуваючи у постійному русі на полотні, він дозволяв собі емоційні підсилення яскравими акцентами. Помітним елементом в краєвиді А. Ерделі є введення в композицію стафажу, що додає творам життя і відчуття присутності. У портреті він прагнув швидко і реалістично зафіксувати емоцію на обличчі моделі, часто залишаючи тло і одяг недосказаними, однак потужно підкреслюючи декоративність полотна деталями, написаними чистими кольорами. Звивистими контурами, які бачимо в полотнах в жанрі ню, А. Ерделі зумів підсилити напругу композицій, для них також характерні повтори форм та суб'єктивне бачення кольору. В натюрморті митецю властиве спрощення форм і водночас гіперболізація у роботі з палітрою задля підвищення декоративності.

Художній досвід А. Ерделі, набутий у Європі, відіграв важливу роль у становленні його індивідуальної манери, наситивши її новітніми віяннями

модерністського мистецтва. Ці здобутки він привіз із собою до Ужгорода та поєднав із місцевою традицією, таким чином вивівши українське мистецтво на європейський рівень.

## РОЗДІЛ IV. ПРОФЕСІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ У 1931–1955 РОКАХ

### 4. 1. Особливості композиційних і колористичних пошуків у творчості А. Ерделі в 1931–1944 роках

Після повернення на Підкарпатську Русь в А. Ерделі розпочався успішніший період професійного життя. Освоївши новий художній досвід у кількох столицях європейського мистецтва, побачивши різні підходи до навчання, ознайомившись із представниками багатьох творчих об'єднань, він вирішив втілити це в своїй практиці на батьківщині.

Прагнучи ділитися новими знаннями, митець відразу повернувся до викладання в Ужгородській півчо-вчительській семінарії та горожанській школі [73, с. 89].

Паралельно із цим майстер активно займався культурно-організаційною та просвітницькою роботою. 12 червня 1931 року в Ужгороді було засноване Товариство діячів образотворчого мистецтва на Підкарпатській Русі. Як зазначив І. Небесник, за нормативний взірець був взятий Статут празького Товариства образотворчого мистецтва «Мане», а всі учасники мали кваліфікацію «живописець, скульптор, архітектор». Більшість учасників були чеські митці, з місцевих були – А. Ерделі, Й. Бокшай, Д. Іяс. Головою об'єднання став А. Ерделі [73, с. 53].

Відразу розпочалася активна виставкова діяльність, випуск мистецького видання, просвітницька робота в празькому журналі «Versikon». Засідання організації проходили щомісячно суботами в готелі «Татра», в приміщенні винарні І. Абрагамовича [83, с. 15].

Закарпатське мистецтво активно підтримувалося Товариством приятелів Підкарпатської Русі, що діяло в Братиславі, його головою був Я. Затлоукал. Це об'єднання впродовж двох років (1936–1938) фінансувало видання просвітницького журналу «Podkarpatska Revu», а також літературних творів підкарпатських авторів чеською мовою. Під редакцією Я. Затлоукала 1936 року вийшов збірник праць, що розповідав про культурну, політичну, господарську

та освітню діяльність цього регіону. У своїй статті головний редактор присвятив лівову частку тексту художникам, які стали основою місцевої художньої школи [73, с. 71].

1932 року дружні зв'язки з греко-католицькою єпархією допомогли А. Ерделі отримати житло – дві кімнати у прибудові до замкової стіни Ужгородського замку, що був у підпорядкуванні духовної семінарії [84, с. 22].

Справедливо визнати, що 1931–1944 роки репрезентують найплототворніший період творчої діяльності А. Ерделі. На цьому життєвому етапі він сформувався як зрілий майстер із великим академічним пленерним та студійним закордонним досвідом. Він був надзвичайно активним. І. Небесник зазначає, що на початку 1930-х років з-під пензля А. Ерделі вийшло вже більше ніж 1000 полотен. Ще в 1920-х роках у майстра з'явилася низка улюблених жанрів, а живопис 1930-х років поповнився їх варіаціями, що спонукає до структуризації доробку. Мистецтвознавчий аналіз допоможе виявити головні особливості найуспішнішого періоду творчості та поділити її всередині жанру на типи: за стилістикою, колористичними рішеннями, структурно-образними рішеннями, характером трактування природи, сюжетно-композиційними та художньо-стильовими ознаками.

Найважливіше місце серед жанрів живопису для А. Ерделі, як і раніше, посідає портрет, адже у митця було багато замовлень і така робота добре оплачувалася.

У портреті майстер виробив певну схему, за якою він зазвичай працював. У *комерційному, або парадному, портреті* його моделі зображувалися презентабельно сидячи, у спокійній елегантній позі та пасивному настрої. А. Ерделі завжди зосереджував увагу на обличчі, руках та аксесуарах. В узагальненому тлі частіше використовував написані експресивним мазком тональні переходи, що своїми відтінками переводили увагу на модель. У митеця зустрічалися портрети до колін і до пояса. Такий обріз дозволяв показати одяг та різні атрибути або прикраси, якщо вони були. Зазвичай

портретовані сиділи, повернувшись на три чверті, погляд направлений на глядача або трохи вбік (на художника).

Проживаючи в Ужгороді А. Ерделі писав місцеву інтелігенцію: православного єпископа Дамаскіна (1934), земського президента Підкарпатської Русі Антоніна Розсіпала (1935), губернатора Костянтина Грабара (1930-ті роки), комісара Підкарпаття – Міклоша Козми (1940) та ін. [73, с. 71].

Найвідомішим та найдосконалішим серед парадних портретів А. Ерделі, на думку багатьох дослідників, є «Портрет А.С.» (1931) (4. 1) – Аглаї Серені, колишньої нареченої художника. Ця думка підтверджується О. Приходько та Г. Рижовою у статті «Монограма душі маестро». На їхню думку, цей портрет є *«Одним із найвищих досягнень Ерделі-портретиста...»*, з якої розпочалася колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [105, с. 29]. У композиції зображена молода приваблива жінка з гарною зачіскою, яка сидить, повернувшись на три чверті. На ній довга елегантна темна сукня, з якою контрастує коротка біла хутряна накидка. Кропітка робота А. Ерделі відчутна у моделюванні обличчя та руки дівчини, зображенні прикрас. Композиційним центром полотна є обличчя, підсвічене білою накидкою та підкреслене яскраво-червоною помадою на губах. Цим самим акцентним кольором написаний браслет, камінь у каблучці, його відтінки вловлюємо у рум'янці на щоках, на руці. За своєю манерою живопис виконаний в рамках методу реалізму із застосуванням динамічного мазка у зображенні узагальнених крісла та фону. На думку Г. Островського, в цьому портреті: *«Колір – основний засіб виразності, і художник користується ним сміливо й широко. В той же час Ерделі не захоплюється барвистою оргією; його колір, як правило, послідовний, дисциплінований і приборканий міцним реалістичним рисунком...»* [94, с. 36]. Цей вишуканий твір доносить, що А. Ерделі добре засвоїв стиль європейського салонного портрета [105, с. 30].

Подібне трактування моделі бачимо в «Портреті Яноші Теркаролі» (1930-ті роки) (4.2) – угорської акторки. Про цю картину невідомий автор згадав у знаній угорській «Східній газеті» 1935 року. В ній йшлося про те, що художник

писав портрет з натури, а акторка була в образі своєї героїні з комедійного спектаклю «Жінка, в якій є минуле» [155]. Вона зображена у довгій чорній сукні, сидячи у зеленому кріслі. На відміну від «Портрету А. С.» (4. 1), у цій роботі А. Ерделі ретельніше прописав меблі, поділ сукні та тло, однак композиційна основа і палітра повторюється. На протигагу від попереднього, де вирували пристарасні емоції, цей портрет тримає глядача у стриманому спокійному настрої.

Як уже згадувалося, найважливіше художнє відкриття митця під час перебування у Франції – конструктивний метод живопису П. Сезанна (Табл. 1). І в портретах 1930-х років А. Ерделі вводив у роботу аналіз кольору та шукав, як з його допомогою вибудувувати об’ємні колористичні конструкції.

Цей прийом присутній в ефектному полотні «Портрет дівчинки у червоному» (1930-ті роки) (4. 3). Натурниця зображена в анфас сидячи і дивиться прямо на глядача. Перше, що потрапляє на очі, – яскрава червона сукня, написана складними тональними переливами, відтінки яких перегукуються з кольором губ та взуття, вони виразно контрастують з холодним тлом та умовно наміченим ліжком, на якому сидить дівчинка.

Робота виконана міцними енергійними мазками. Короткими рухами пензля художник змоделював обличчя, очі, одяг. Особливої уваги заслуговує тло, адже А. Ерделі створив його за допомогою щільних хроматичних площин, як це робив П. Сезанн у 1880-х роках. Автор написав умовний простір навколо натурниці, вкриваючи композицію формальними хроматичними плямами, в яких бачимо тональну розтяжку в межах одного кольору. Цей колористичний зв’язок вібрує, створюючи динаміку у нерухомій композиції, та надаючи певної фактурної оксамитовості поверхням. Контраст холодних та теплих кольорів у свою чергу підсилює декоративність та виразність полотна.

Конструктивнішу розробку кольорових площин бачимо в «Портреті Клементини Клюки» (1939) (4. 4), «Портреті племінника» (1937) (4. 5), «Жінки з котом» (1930-ті роки) (4. 6) та ін.

«Портрет жінки в червоному кріслі» (1939) (4. 7) виділяється інтенсивним контрастом кольорових температур. Він побудований на зіставленні синіх та червоних відтінків, які склали основу палітри. Модель зображена сидячи у кріслі. Її сукня виконана у зеленувато-синіх тонах, що переливаються у складках тканини. Цей саме відтінок рефлексує на ногах і руках жінки. Тло виконане також у сірувато-синіх відтінках, споріднених із барвами одягу. Воно не однорідне, хвилеподібне та вібруюче. Найяскравіша пляма у композиції, її головна прикраса – крісло, написане пронизливим червоним кольором, який тільки підсилюється за рахунок основного синього тону картини. Цей самий тон А. Ерделі використав у кольорі помади, сережок, браслеті, рум'янці та на руках. Ретельно пропрацьоване обличчя повернуте прямо на глядача, погляд відкритий, очі та уста усміхнені. Червоний колір в зоні обличчя додає веселого настрою та відображає життєву силу моделі.

Варто відмітити, що в кінці 1930-х–на початку 1940-х років в парадних портретах А. Ерделі почала змінюватися манера письма. В 1930-х роках майстер дозволяв собі розмашистим динамічним мазком писати оточення моделі – тло, меблі, низ одягу, таким чином, залишаючи елемент недовомленості, надаючи роботі експресії та енергії, відчуття пориву та руху в статичних позах. У кінці 1930-х–початку 1940-х років письмо майстра стало спокійнішим та охайнішим, в деяких елементах з'явилася графічність та натуралістичність, глибше пропрацьована світлотінь. Можливо, це пов'язано з віком та набуттям великого досвіду. Бачимо таку тенденцію в картинах: «Чоловік з голубом» (поч. 1940-х років) (4. 8), «Жіночий портрет» (1941) (4. 9), «Чоловічий портрет» (1940-ві роки) (4. 10). Однак це не вплинуло на подальші експерименти з палітрою. Майстер як і раніше шукав цікаві колористичні рішення, як, наприклад, в «Жіночому портреті» (1943) (4. 11). Тут знову митець використав контраст теплих і холодних барв. Модель зображена у яскраво-блакитному жакеті, цей самий колір використаний у її прикрасах та оббивці крісла. Обличчя виділене червоною помадою, рум'янцем на щоках, воно підкреслене рожевою сорочкою та її рудим волоссям. Для врівноваження



композиції праворуч від фігури зображене дерево. Манера нанесення фарби тут акварельна, що починає зустрічатися з середини 1930-х років.

Деякі парадні портрети за своїми нюансами відходили від названої вище схеми, наприклад, «Циганка» (кін. 1930-х років) (4. 12). У цьому творі відчувається довготриале робота. Дівчина сидить, повернута ліворуч на три чверті, а голова повернута праворуч. Руки, взяті у боки, додають позі динаміки. Особливу увагу А. Ерделі звернув на її костюм у народному стилі – об'єм у чорній частині спідниці створений завдяки затемненню кольору, рух пензля на драперіях підкреслює напрям спаду складок. На противагу чорним деталям контраст створює біла сорочка, що додає образу святковості. Синьо-червоні візерунки на плечах і руках виразно підкреслені червоною хусткою та червоною нижньою спідницею моделі. В руці у циганки ніжна синя квітка, колір якої повторюється в різних частинах композиції: візерунках сорочки, очах, стрічці на подолі спідниці. Варто детально розглянути тло – воно написане з використанням конструктивного методу живопису П. Сезанна. Натурниця сидить на тлі дерев, листя написане площинами різних відтінків зеленого, що створюють між собою гру об'ємів та додають жвавості статичній роботі. Для урівноваження композиції праворуч від дівчини А. Ерделі написав дерево, стовбур якого живописно деформований та інтенсивно повторює лінії тла.

Приїжджаючи на пленери до Карпат, майстер часто просив позувати йому місцевих жителів, тому варто виділити *камерні портрети* гуцулів та селян (поодинокі, парні, групові) («Дівчина в костюмі», 1930-ті роки (4. 13), «Чоловічий портрет», поч. 1940-х років (4. 14), «Старий конюх», 1943 (4. 15), «Сільські жінки», 1930-ті роки (4. 16), «Русини», 1940 (4. 17), «Селянки», 1942 (4. 18)). «Дівчина в костюмі» (4. 13) виділяється своїм яскравим вбранням та пейзажним тлом. Ця картина, написана швидко, ймовірно за один сеанс, – це відчувається в розслабленості мазків, їхній м'якості та ширині. Яскравими кольорами майстер підкреслив веселий настрій в роботі, однак закрыта поза дівчини дещо суперечить цьому. А. Ерделі цікавили аксесуари та вбрання в

якості художніх акцентів в картинах. Він передавав характер і колорит місцевого одягу, але не випишував його із натуралістичною точністю: *«Відмовляючись від колірною багатства традиційного народного костюма й обов'язкових ознак «верховинської екзотики», художник прагне передусім до пізнання й відтворення на полотні психології старих селян. І це творче завдання виявилось для нього не менш захоплюючим, ніж пошуки оригінальних колористичних композиційних ефектів»* [97, с. 86]. Хустки або капелюхи, стрічки слугували акцентними плямами у колористичній побудові композиції. Серед цих картин в окремий підтип можна зарахувати портрети на природі у повний зріст: «Старий циган» (1940) (4. 19), «Старий з палицею» (1930-ті роки) (4. 20), «Жінки відпочивають» (1930-ті роки) (4. 21), «Мати з дочкою» (1930-ті роки) (4. 22). Ці твори вказують на відношення художника до моделей, певне співчуття, риси психологізму, розуміння моделі. Г. Островський відмітив, що в цих портретах А. Ерделі міг собі дозволити певну деформацію натури та експерименти з формами, адже він не був зв'язаний суворими вимогами замовників [94, с. 42]. Саме тому портрети селян, гуцулів, робітників та циган справляють враження відвертіших та емоційніших ніж аристократичні парадні портрети містян. Г. Островський відмічав, що відчував далекі відгуки модернізму в кутастості, а іноді навмисній гостроті мазку, але в цілому портрети А. Ерделі приваблювали його своєю свободою і артистичністю виконання [94, с. 36].

Ще одна варіація портрета – *погрудний*. Їх А. Ерделі написав зовсім мало. Такий обріз портрета максимально наближає глядача до портретованого і розкриває його психологічний стан. Розглядаючи такі роботи, між глядачем і моделлю наче відбувається знайомство. «Портрет старого єврея» (1930-ті роки) (4. 23) написаний дуже розкуто і швидко, експресивними мазками. Всю увагу живописець зосередив на обличчі чоловіка. А. Івашин відмітив: *«Ерделі, зберігаючи необхідний ступінь конкретності, суб'єктивно-експресіоністично деформує натуру портретованого»*, яскравим акцентом виділена його «світла голова», очі уважно вдивляються в глядача і наче щось запитують [7, с. 4].

Власник картини, М. Білоусов, пригадав, що вдова митця пані Магдалина розповідала йому, що зображений єврей – корчмар, до закладу якого А. Ерделі любив приходити. Цей портрет був написаний як знак подяки і дружби. В той самий період майстер створив другий портрет корчмаря з донькою, однак доля цього твору невідома [179, с. 1].

Ймовірно 1933 року А. Ерделі познайомився з майбутньою дружиною Магдалиною Сливкою (1916–2004), яка стала натурницею для багатьох робіт художника. В «Портреті Магди» (1940) (4. 24) відразу відчувається тепле відношення художника до моделі. Сам портрет виконаний у реалістичній манері, зосереджений на обличчі, одяг і тло не прописані. У жінки живий вираз обличчя – м'який і веселий погляд і легка посмішка, делікатний рум'янець. Таким чином, здогадуємося, що між митцем і натурницею були дуже теплі стосунки.

У «Портреті матері» (1941) (4. 25) цікаве колористичне бачення А. Ерделі. Блакитними півтонами художник написав сиве волосся та риси обличчя, на які ззаду впала тінь. Теплим контрастом по відношенню до тіней виділяються яскраво-рожеві губи, легкий рум'янець та вухо жінки. Ретельно написані очі, погляд глибокий та наповнений любов'ю до художника. Коричнювата сережка перегукується з коричнево-червоною сорочкою, що в свою чергу виразно підкреслена золотистими лініями комірця та гудзиків. Цей портрет дуже делікатний за палітрою, тихий і ніжний за настроєм.

Цікавий за композиційною побудовою «Портрет мами і тата» (1935) (4. 26), що також пронизаний ніжністю відношень та повагою А. Ерделі до батьків. Він написаний світлими півтонами, тонким шаром фарб. На першому плані – погрудний портрет матері, жінка зосереджено дивиться на сина. Праворуч від неї – квітковий кущ або дерево, схоже на магнолію, яким художник наче хотів підкреслити внутрішню красу жінки, порівнюючи її з цією тендітною квіткою. Лівруч і позаду – її чоловік, серйозний і зосереджений, який завжди її підтримує. Подвійний портрет виконаний в блакитно-сіруватих і рожевих тонах, світлотіньове моделювання побудоване за рахунок поглиблення

кольору. Виразності образу матері додають насичені темні лінії, що обрамлюють одяг жінки.

А. Ерделі був дуже компанійською людиною і під час зустрічей з друзями в себе вдома або в кафе любив робити їхні *шаржі*. Він миттєво схоплював характери і, як правило, потім дарував їх друзям. Таке захоплення гумором розширювало рамки портретного мистецтва («Шарж», 1941 (2. 27), «Шарж з пляшкою», 1940-ві роки (4. 28)) [23].

Цілком логічно, що індивідуальні, подвійні та групові портрети із часом переросли у *жанрові портрети*. Твір «За читанням» (поч. 1930-х років) (4. 29) виділяється своїм сюжетом – у ньому зображені хлопчик і дівчинка, які читають і сміються. Тло – нейтральне, майстер використав бавристі площини, що змінюються від сіруватих до лілових відтінків. Картина написана швидко широкими пастозними мазками, має незавершений вигляд етюдного характеру. Художник не опрацював світлотінь, його більше цікавили кольорові розробки. В око відразу впадає помаранчево-жовтий светр хлопчика, який є найяскравішою плямою в композиції. Він виразно підкреслений насиченим коричнево-ліловим кольором умовного дивана, на якому сидять діти. З іншого боку, барви светра доповнені синьо-зеленою сукнею дівчинки. Таким чином бачимо, що на полотні домінує робота з основною та вторинною тріадою кольорів, і стає зрозуміло, що для А. Ерделі реалістичність була тут вторинною, а гра фарб – первинною.

Інший настрій відчувається в картині «Бідні діти» (1937) (4. 30). Їхні світлі блакитні очі сповнені образою, Г. Островський охарактеризував роботу як відмічену печаткою *«патологічного страждання та болісного надриву»* та *«глибоко правдиву, переповнену пекучим болем художника за свій народ»* [94, с. 42]. У полотні знову бачимо зацікавлення А. Ерделі конструктивним методом живопису П. Сезанна. Фігури ітеї дещо деформовані на догоду живописних завдань художника. Вони рівномірно освітлені, форми грубі і контурами поділені на спрощені фрагменти, майже геометричні. Об'єм у картині досягається завдяки роботі з відтінками хроматичної гами в кожному з цих

фрагментів, які разом утворюють цілісну композицію. Тло подане у вигляді площини, заповненої такими самими колірними зеленувато-сірими переходами. Художник обрав для цієї картини доволі депресивні відтінки трьох основних кольорів, які передають сумний настрій дітей.

Серед різних типів портретів пензля А. Ерделі був і *портрет в інтер'єрі*. Частіше так він зображував родичів та друзів. «Портрет Абкаровича в інтер'єрі» (1930-ті роки) (4. 31) дуже відвертий за палітрою. Його майстер побудував на зіставленні протилежних кольорів – фіолетового по колу композиції (зображення стіни, скатертини, жакета жінки на задньому плані) та жовтого в її центрі (куртка Абкаровича). Праворуч і ліворуч жовтий підтримується плямами зеленого у вигляді крісла та дивана. Акцент, який виділяє портретованого, є червоні квіти, що стоять у вазі на столі. Не дивлячись на те, що за характером виконання робота схожа на швидкий швидкий нарис, її композиція є завершеною, а колірне рішення прогресивним.

Часто у творчості А. Ерделі зустрічається жанровий живопис поєднаний із пейзажем, а саме – мотив, в якому люди відпочивають в замкненому просторі – *у саду або у дворі*. В таких творах, як: «Батьки художника в саду» (1932) (4. 32), «В саду» (1930-ті роки) (4. 33), «В саду» (1942) (4. 34), «У дворі» (1930-ті роки) (4. 35), «Жінка біля столу» (1930-ті роки) (4. 36), – майстер поєднав два улюблених жанри, однак в їх композиціях людина все ще важлива, а не виконує роль стафажу. Швише навпаки – природа допомагає художнику розкрити внутрішній світ і настрої моделей.

Людина починає втрачати значимість, коли майстер розміщує її у багатоплановому пейзажі. Наприклад, у полотні «Відпочинок» (1937) (4. 37), не зважаючи на те, що люди зображені на першому плані, а одяг жінок яскравих кольорів, вони повноправно з деревами на другому плані відіграють роль елементів, що заокруглюють композицію. А. Ерделі дуже вдало обрав прямокутний формат для картини, адже у квадраті зображення втратило б рух. Положення, в якому розміщені моделі, та їхні пози перегукуються з формами стовбурів дерев і гілок та наче віддзеркалюють їх. Таким чином, разом вони

поєднуються в умовне коло, яке повторюється на другому плані в зображенні дерев, і наче веде по спіралі погляд в глибину картини. Динаміка додатково посилюється мазками, що змінюють нахил відповідно до траєкторії погляду. Не дивлячись на те, що люди сидять під деревами, художник проігнорував тінь, глибину простору він позначив темнішими кольорами, ніж на першому плані. Варто відмітити, що колористичним центром є зображення синьої та червоної сукнонь на жінках по центру та жовтої доріжки між ними, що веде в глиб лісу. Разом вони утворюють контраст основних кольорів, а навколо них художник використовував їхні похідні кольори – фіолетовий, помаранчевий, зелений. Таким чином, колорит цієї картини можна порівняти із музичними акордами, що послідовно рухаються у своїй гармонії.

Подібне трактування природи, яка допомагає в побудові кругової композиції, бачимо в «Пейзажі з фігурою жінки» (сер. 1930-х років) (4. 38). Майстер навіть не дописав її обличчя, залишив постать недомовленою. В картині «На пляжі» (1938) (4. 39) парубки в центрі композиції так само важливі, як і природа, що їх оточує. Динамічними мазками, що змінюють нахил та ведуть наш погляд по колу, з повторами через певний інтервал зелених і білих плям, в картині задано швидкого руху. Можна навіть відчувати, що там, на пляжі, дме вітерець. Яскравими елементами, як завжди, А. Ерделі розставив акценти: червоні плавки хлопця та купальник дівчини, їхній помаранчевий круг, вкраплення фіолетового кольору в зображенні трави та стовбурів дерев. Таким способом митець надав твору декоративності та позитивного настрою.

Зовсім інший підхід бачимо у жанровому творі «За роботою» (1930-ті роки) (4. 40). А. Ерделі не обмежувався реалістичною передачею об'єктів та оточуючого середовища. Основною метою було передати відчуття фізично важкої праці чоловіків. Цього художник досяг використовуючи деякі здобутки експресіонізму, серед яких складний та емоційно навантажений колорит. Потужні контрасти побудовані на зіставленні теплих та холодних фарб, чергуванні світлих і темних площин. Художник не виявив інтересу до перспективи та об'ємності на тлі, сміливо наніс широкі та різнонаправлені

мазки. Експресія посилена за рахунок зустрічного ритму виразних темних контурів фігур і будівельних обладунків.

Окремої уваги заслуговує жанр *ню*, до нього майстер повертався впродовж усього життя. У творах: «Оголена сидить» (1930-ті роки) (4. 41), «Оголена» (1930-ті роки) (4. 42), «Оголена серед дерев» (1937) (4. 43), «Купальниці» (кін. 1930-х років) (4. 44) «Тріо» (1930-ті роки) (4. 45), «Купальниці» (1930-ті роки) (4. 46), «Оголені на березі» (1930-ті роки), «Оголена» (1930-ті роки), яскраво виражено захоплення А. Ерделі П. Сезанном. Митець висловлювався про експресіонізм і творчість французького майстра у своїй статті, присвяченій спільній виставці угорських і закарпатських митців в Ужгороді 1941 року [38, с. 168-176]. У цій публікації він вже пішов на деякі компроміси по відношенню до художників, які використовують консервативніші методи зображення, відтворюють класичні та менш вибагливі форми. Далі митець дав характеристику напряду експресіонізму, наголосив, що сам себе вважає його представником. Він пояснював читачу, що, використовуючи колір, лінію, форми, композицію, кожний художник може створити новий світ, і в кожного митця він буде мати інший вигляд. Він наголосив, що експресіонізм – інтелектуальне мистецтво, його мало наслідують і ще менше розуміють [38, с. 170]. А. Ерделі щиро вірив у свої погляди, тому не дивно, що серед вищезгаданих картин полотно «Тріо» (1930-ті роки) (4. 45) має найвищу офіційну зафіксовану ціну продажу на аукціоні, згідно аналізу французької бази даних вартості предметів мистецтва «Artprice» [180, с. 3] (Додаток В, Табл. 9).

Найреалістичніша серед згаданих ню – «Оголена сидить» (1930-ті роки) (4. 41). Художник зобразив дівчину, що сидить, повернутою на три чверті, вона дивиться вгору та вбік, форми її обличчя спрощені. Митець старався написати модель у дусі реалізму, для цього обрав палітру з близькими рожево-жовтуватими відтінками, якими вибудував об'єм фігури. Форми підкреслені графічними темними контурами, що нам нагадують живопис П. Сезанна. У тлі також відчувається його вплив – неоднорідний зелений колір оточує модель,

відтінками своїх площин утворює умовну зелену галявину, на якій сидить натурниця та другий план – мабуть, узагальнений ліс або сад.

I. Павельчук «Оголену серед дерев» (1937) (4. 43) заслужено визнає шедевром А. Ерделі [100, с. 341]. Митець зобразив фігуру, яка тягнеться до гілок дерева. У її формах і вигинах повторюються лінії стовбура та гілок, *«...народжується відчуття напруженої енергії, нездоланної, всесильної та вічної, як сама природа»* [100, с. 342]. Твір виконаний у зелено-синій гамі, що апелює до палітри фовістів, *«У полотні в єдиному пориві професійного інстинкту злилися всі потенції сезаннізму: експресія, колір і символ»* [100, с. 342]. Об'єм і плани, як завжди, передаються відтінками. Смарагдові барви, якими написане листя, перегукуються з відтінками на тілі. Композиція виразно підкреслюється яскравим жовтуватим кольором галявини на другому плані, підтриманим такою самою плямою праворуч від оголеної.

«Оголені на березі» (1930-ті роки) (4. 47) – картина, що не поступається попередній за своїми художніми якостями. В ній бачимо ще більшу адаптацію метода П. Сезанна в мистецтві А. Ерделі. Перед глядачем композиція, схожа на театральну сцену, по центру митець посадив чотири оголених купальниці, які неквапливо відпочивають на березі водойми, що позаду них. Образи жінок позбавлені індивідуальності і натуралістичності, живописець більше зосередився на формальних і кольорових розробках у цьому полотні. На горизонті зображена лінія гір, вона нагадує, що ця екзотична сцена відбувається у Карпатах, а не деінде. По боках та згори від оголених зображені дерева з густими кронами, що нависають наче завіса в театрі над сценою. Робота виконана у холодних синіх відтінках із тональними переходами у зелений та фіолетовий. Своїми теплими барвами виділяється зображення купальниці, що сидить ліворуч, – її бежево-коричнювате тіло підкреслює холодність всієї палітри цієї картини. Гама картини вражає своєю грою, що переходить від кобальту до смарагду і бузку, які підсилює салативо-жовтий колір, яким написана ліворуч друга купальниця. Форми у масах листя дерев бароково завиваються та рифмуються із пульсуючими площинами, якими змодельована



галявина. Їхня енергійність підкреслюється повторами дугоподібних ліній, наче пагорбів на траві, та ритмом мазків, що спрямовані, то ліворуч, то праворуч. У лініях тіл ці прийоми повторюються, але в меншій амплітуді, що робить композицію цілісною та динамічною, в ній оку немає на чому зупинитися, погляд в постійному русі. Рентгенограма картини (4. 48) показала, що в зображенні тіл є світлі підмалювки, які неозброєним оком не видно через подальше нашарування фарб. Порівнюючи картину та її рентгенівське зображення, роздивлюючись дрібні поверхневі мазки, що моделюють форму, добре видно, що перші прописки художник виконував за допомогою широкого пензля, використовуючи значну кількість білил.

Маловідомий рисунок «Оголена» (1930-ті роки) (4. 49), що походить з приватної колекції, демонструє ті ж вигини ліній, якими А. Ерделі окреслив контури жіночих фігур у творах «Купальниці» (4. 46) та «Оголені на березі» (4. 47). Це знову спонукає пригадати живописні розробки П. Сезанна (Табл. 1. 4).

По-іншому в 1930-х роках А. Ерделі проявлявся в пейзажному жанрі. Ним майстер висловлював свої переживання та відданість карпатському мистецтву. Його сучасники, публікуючи критичні статті, підкреслювали значення його діяльності як художника. Серед них був Н. Средін, він відмітив, що *«...французи знайшли особливу манеру для зображення свого Версалю чи долини Сени, наш Ерделі також знайшов свою манеру для зарисовки наших зелено-фіолетових лісів у чистій прохолоді гірського повітря, нашої серпанково-вогняної осені, якби закутаної в павутину і сонце»* [111, с. 81]. Варто згадати цікавий факт, що навів І. Небесник, – 4-го грудня 1930 року А. Ерделі отримав водійське посвідчення. М. Сливка пригадувала, що в той період у них був легковий автомобіль і вони часто їздили під Ужгород на річку Уж, де відпочивали та художник працював на пленері [73, с. 66].

В окремий тип варто виділити *ліричні пейзажі* А. Ерделі, про які Г. Островський писав, що про них *«важко говорити словами; про них скоріше можна говорити мовою ноктюрнів Шопена чи апофеозів Ліста»* і назвав їх

*«річковими елегіями»* [94, с. 57]. До цієї серії належить чимало творів 1930-х років: «Пейзаж», «Над Ужем», «Над водою», «Річка Уж», «Річка» (4. 50), «Осінні дерева над річкою», «Пейзаж з мостом», «Дорога вздовж річки», «Дорога над рікою» (4. 51), «Карпати», «Пейзаж з водою», «Нічний пейзаж», «Початок осені», «Річковий краєвид», «Літній пейзаж», «Дерева над водою» (4. 52), «Дерево над водою», «Потічок», «У лісі», «Міст у Дьорі» та багато ін. Ці роботи об'єднані поетичністю та введенням глядача в особливий стан, схожий на медитацію. В ліричних пейзажах А. Ерделі не ставив перед собою мету натуралістично відображати природу, він хотів зробити видимими для ока такі відтінки настроїв і почуттів, які не можна побачити напряду, але за умови достатньо тонкої душевної організації можна пережити, споглядаючи природу. Головним засобом вираження почуттів і смислів він обрав колір, тяжів до його первинної чистоти. Світлоносна енергія фарб наскрізь пронизувала краєвиди, присвячені рідному Підкарпаттю. Крім цього, багато пейзажів-елегій об'єднані фронтальною композиційною побудовою, що часто наближається до театральної декорації, де дерева – куліси, а ліси та гори – задник. Плани краєвидів обов'язково мають включати три компоненти: небо, дерева, водойму.

Характерний представник пейзажу-елегії твір «Над Ужем» (1930-ті роки) (4. 53). У ньому А. Ерделі зафіксував мрійливий стан природи, романтичне звучання якої дозволяють відчутти кольори. Чергування округлих плям пастельних тонів блакитного, рожевого, смарагдового та фіолетового створюють музичний ритм у роботі. Композиційний центр – дерева на березі річки Уж, їх загострені дугоподібні абриси повторюють лінії стовбурів та гілок. У небі художник написав пухнасті хмари, що освітлюють загальну кольорову гаму картини. Половину композиції займає зображення річки, виконане дуже тонким шаром фарби, розрідженої, наче акварель. Цим прийомом майстер посилює ілюзорне сприймання натури та відчуття міражу. Майже абстрактні зображення дерев на поверхні води виконані вертикальними корпусними мазками. Напівекзотичний, майже казковий художній світ картин художника

підкреслює, що він перебував в повній гармонії з природою, відкритий світу, простий.

Аналогічні живописні особливості наявні в «Річковому краєвиді» (1930-ті роки) (4. 54). Композиція складається з трьох планів, кожен з них виконує своє колористичне завдання. В цьому полотні А. Ерделі аналізував колір та як з його допомогою вибудовувати об'ємні колористичні конструкції. На передньому плані ліворуч за допомогою широких різких мазків зображені зелені дерева зі схематично прописаним листям. На другому плані розміщений яскравий жовтий кущ, що контрастує з третім планом, – панорамі фіолетово-рожевих гір та неформально зображеними жовто-рожево-блакитними хмарами у небі. Всі ці колористичні акорди повторюються у своєрідній узагальненішій формі в водоймі – відображенні справжнього світу, що живе в серці художника.

Інший образ природи бачимо на полотні «Над водою» (1930-ті роки) (4. 55). У роботі відчувається ескізна манера, художник вільно володів пензлем і кольором, це давало можливість грати з узагальненішими формами та експериментувати. Дерево на першому плані виконане фіолетово-коричневою фарбою, що витончено повторюється в зображенні каменю, берега та гір. Каскадами експресивних мазків майстер побудував зелень дерев та кущів, виразним салатовим кольором поставлені акценти. В зображенні куща в центрі роботи художник поставив як наголос багатоколірний мазок, який часто зустрічається в пейзажах цього періоду. Як правило, А. Ерделі набирав на пензель основні барви, якими писав певну картину, і додавав у кінці контрастний світлий колір. Таким мазком він прикрашав твір, виразно підкреслюючи колорит. Цю композицію художник повторив у картині «Пейзаж з мостом» (1930-ті роки) (4. 56).

У роботі «Літній пейзаж» (1930-ті роки) (4. 57) А. Ерделі продемонстрував свій професіоналізм у роботі з кольором. Декоративною палітрою, близькою смаку М. де Вламінка та А. Дерена, майстер віртуозно передав не лише реальні об'єкти у середовищі, а й відобразив настрій. Мажорне звучання палітри безпомилково дозволяє відчути романтично-веселу атмосферу

на картині. Поєднання синьо-зелених відтінків разом із помаранчево-фіолетовими загострюють увагу на центральній частині композиції – березі річки, на якому ростуть дерева та відображаються у воді. Віддзеркалення написані тонким шаром фарби, дещо розмиті, наче казкові. Інший настрій замріяної природи бачимо в роботі «Дерева над водою» (1930-ті роки) (4. 58) – захоплення лірикою літнього вечора. Художник вдало обрав палітру та манеру роботи з мазком. На противагу попередньому краєвиду, тут домінує теплий, побудований на жовто-коричнюватих нюансах колорит, його виразно відтіняють рожево-лілові стовбури дерев та лінії берега на другому плані. Загострені контрасти вказують на напругу, однак вона розряджається за рахунок холоднішого дальнього плану та зображення водойми, в якій наче розплавляються і переплітаються між собою всі барви картини і створюють казковий нереальний світ, що живе паралельно із природою. А. Ерделі вважав, що наслідування природи – це найважливіше для художника. На його думку: *«Творчість означає також вибір, організацію у певну сукупність світу форми й кольору, пропущену через особистість»* [144, с. 7]. Він вірив у те, що сучасний художник повинен прагнути показати найчистіше, благородніше та людяніше, що є в його душі [144, с. 7].

Час від часу А. Ерделі повертався до роботи мастихіном. В «Осінніх деревах над річкою» (1930-ті роки) (4. 59) він писав густішими фарбовими навантаженнями, що додають важкості для сприйняття сюжету і створюють драматичнішу атмосферу. Подібна трактовка форм повторюється в «Початку осені» (1930-ті роки) (4. 60) – одному з небагатьох нічних краєвидів, в якому художник вдався до майже монохромної палітри. Колорит побудований на відтінках холодного синього кольору, з акцентуванням зеленим, жовтим та коричневим. Густі маси дерев написані темно-синім тоном, широкими пастозними мазками, а за допомогою швидкої роботи мастихіном у зображенні неба передано відчуття сильного вітру та наближення грози, саме воно узагальнено віддзеркалюється на поверхні річки. Найсвітліша пляма в

композиції – висвітлене небо на дальньому плані, який нагадує, що після грози завжди наступає світлий день.

Твори «Потічок» (1930-ті роки) (4. 61), «У лісі» (1930-ті роки) (4. 62) – ще варіації улюбленого мотиву А. Ерделі з вигинами річки, що повторюються у лініях гілок дерев. «Дорога вздовж річки» (1930-ті роки) (4. 63) – картина, написана в соковитій холодній гамі зелених і синіх тонів, пожвавлена охристим кольором доріжки та яскравим жовтим акцентом на листі, що вносить у живопис елемент свіжості та мажорне звучання. Картина «Міст у Дьорі» (1943) (4. 64) характеризує А. Ерделі як сміливого майстра, який вдавався до відвертих експериментів і шукав відповіднішу живописну форму для самовираження в кольорі. В цій роботі відчувається не спокій та умиротворення, а енергія чистих кольорів, що нестримно пульсують червоними та жовтими плямами. Варто відмітити, що нижня частина композиції майже порожня – лише нечисленні віддзеркалення дерев. Відображення білосніжного неба на воді осліплює світлоносністю. Середня частина – це багатогранна гра кольорових плям, що перегукуються між собою, тут сконцентровані всі формальні елементи композиції. Обидва нахили берегів річки написані червоними та фіолетовими барвами на противагу до зелених крон дерев над ними. Дві сторони поєднані помаранчево-жовтим мостом, його барви повторюються в зображенні будинку на правій стороні композиції. Різкими руками пензля написані темні стовбури дерев, що додають нервової напруги цій картині.

Ще одна група творів презентує пейзажі, що подані з більшої відстані, але все ще обмежені композиційно. Їх можна охарактеризувати як *лірико-епічні*. На дальньому плані обов'язково присутні величні гори, однак продовжує зберігатися поетичний настрій та інтимність. Іноді вони містять стафаж, невеличку жанрову сцену для того, щоб «оживити» монументальний краєвид та додати необхідних кольорових акцентів. На думку Г. Островського *«...через колір, світло, композицію, через усю декоративну й естетичну організацію полотна він прагнув висловити найскладніші й найтонші порухи людської душі... Радість і печаль, світлу усмішку й біль страждання художник*

*«прив'язує» тепер до конкретних краєвидів Карпат з їхніми неосяжними епічними панорамами й безмежним багатством ліричних мотивів» [94, с. 63].*

«Пейзаж» (1930-ті роки) (4. 65) – робота, наділена прохолодною гаммою, яка створює відповідний настрій свіжого літнього дня. Картина написана майже одним кольором: зеленими півтонами змодельовані куші на першому плані, дерева та рослини на другому плані, їхні відображення у річці написані холоднішим тоном. Дальній план з вершинами Карпат виконаний за законами повітряної перспективи, півпрозорими синіми півтонами. Складне по кольору небо написане зеленуватою фарбою неформально. Всю цю палітру виразно відтіняють коричнювато-жовті береги – три теплі плями, що вносять мажорне звучання в роботу.

Складний за кольором та наповнений переживаннями «Нічний пейзаж» (1930-ті роки) (4. 66) виконаний швидко, з натури, доопрацювання було мінімальним. А. Ерделі лише зробив кілька уточнень світлішою фарбою на горизонті карєвиду та у віддзеркаленні на воді. Кількашарова площа неба написана швидкими рухами пензля та відображає такі самі складні почуття художника. Емоційний колорит картини складає відтінки синього кольору з додаванням зеленуватого і фіолетового для передачі глибини простору. Це допомогло набути виразності і драматичної контрастності цій темній картині.

Подібний хвилюючий настрій передає полотно з колекції НМЛ ім. А. Шептицького «Карпати» (1930-ті роки) (4. 67). А. Ерделі зобразив високогірний пейзаж, що справляє експресивне враження на глядача. Воно підсилене ритмічним чергуванням синьо-зелених та фіолетових відтінків, контрастами світлих та темних плям, підкреслено активними паралельними мазками в зображенні хмар, що вказують напрям, в якому їх несе сильний вітер. По центру композиції художник залишив світлий багатоколірний мазок, акцентуючи на декоративності твору. Хоча він і був створений з натури, А. Ерделі відходив від натуралізму, щоб краще донести живописом емоційний стан природи.

Частий прийом для внесення динаміки в пейзаж – зображення людей, які взаємодіють із оточенням. В «Купанні» (1930-ті роки) (4. 68) та «Біля річки» (1930-ті роки) (4. 69) А. Ерделі поставив перед образами художнє завдання – врівноважувати композицію та створювати колористичний акцент. В зображенні домінує пейзаж, проте людські фігури допомагають глядачу зрозуміти масштаб та додають певного настрою своєю присутністю. Повну гармонію між людиною та природою бачимо в роботі «Купальниці» (1937) (4. 70). Художник поєднав тут одразу кілька улюблених мотивів – вигин річки вздовж берега з деревами, тло з Карпатами та жанрову сцену з трьома постатями, що йдуть купатися. Увагу глядача відразу привертає круговий рух, закладений в композицію. Найяскравіші плями – червоні купальні костюми дівчат і хлопчика. Від них погляд тягнеться вище до стовбурів дерев, лінії яких перетікають від однієї гілки до іншої і опиняються в правій частині картини, де рух продовжується вниз у відображенні дерев у воді, і знову зупиняється на купальницях. Ця робота багатша за колоритом, ніж попередньо розглянуті. Тут фарби створюють музичну гру, а довжина ліній гілок дерев наче передає довжину звучання уявної мелодії, якій акомпанують акорди у дзеркалі річки.

На думку А. Ковача, *«Ніколи живописання річок, дерев над водою, гір, неба не було його ні єдиною, ні головною метою. Зображуване – і мотив, і сюжет для нього радше засіб. Простір картини формують енергійно виписані площини, стрімко й сильно виліплені об'єми...»* [51, с. 60]. Надзвичайно багата за палітрою картина «Хатки біля річки» (1930-ті роки) (4. 71). Тут на тлі гірського краєвиду введений сільський мотив – хатки та дівчата, які набирають воду в річці, чим створюють додатковий рух у воді. Маленька жанрова сценка розміщена у лівій частині картини та написана у теплих тонах. Доріжка вздовж будинків веде в глиб картини, до гір і правої частини полотна, написаного у спокійніших холодних тонах. Додаткове настроєве навантаження несе зображення річки, що виконане в акварельній манері, тонким шаром фарби. А. Ерделі зобразив чудовий ілюзорний світ, в якому всі кольори

розплавляються та поєднуються між собою, народжуючи у глядача найпозитивніші та світлі емоції.

Ще одну групу полотен можна об'єднати в тип *панорамних пейзажів*. Митець захоплювався природою Карпат і в живописі показував її з розмахом. Часто з висоти максимально відкритий краєвид до лінії горизонту демонструє багатоплановість та велику кількість деталей. Один із планів зазвичай художник акцентує кольором, зображенням будівлі, стафажу або невеличкої сцени із життя селян. Однак це не відволікає від відчуття величності та сили краєвиду, а навпаки, доповнює і вдихає в нього життя. Такий характер мають полотна: «Річка Уж» (1930-ті роки) (4. 72), «Пейзаж у Карпатах» (1936) (4. 73), «Краєвид із хатинками» (сер. 1930-х років) (4. 74), «Околиця Рахова» (1940) (4. 75), «Село» (1940) (4. 76), «Пейзаж з мостом» (сер. 1930-х років) (4. 77), «Пейзаж з річкою» (сер. 1930-х років) (4. 78), «Село в горах» (сер. 1930-х років) (4. 79), «Біля річки» (1930-ті роки) (4. 80), «Біля річки» (1930-ті роки) (4. 81) та ін. Г. Островський відмічав, що в кожному пейзажі А. Ерделі відчутна пристрасна любов до рідного краю та життя в усіх її різноманітних проявах. В його мистецтві майже не було зимових мотивів, багато літа, менше – весни та осені. Майстра цікавили найповніші прояви стихійних сил природи, періоди цвітіння та росту барвистого листя [94, с. 43].

Однією з перлин панорамних пейзажів А. Ерделі є робота з ліричним настроєм, але епічна за звучанням «Річка Уж» (1930-ті роки) (4. 72). Вона демонструє музичність в усіх своїх проявах: головну партію відіграє річка, лінію її вигину по обидві сторони підтримують дерева, задаючи ритм цьому твору. Ліворуч художник зобразив дорогу, виділиви її дорожніми стовпчиками, що збагачують структуру роботи. У картині присутні яскраві кольорові навантаження: ліворуч на передньому плані, на дорозі та в правій частині композиції червоними та помаранчевими фарбами плями звучать, як емоційні мажорні акорди, які гармонійно взаємодіють з усіма елементами живопису. На дальньому плані басовито звучать величні гори, їм усе підпорядковується у творі. Виразності додає живописна техніка, яку використав майстер. Він



написав роботу, поєднуючи щільніший мазок з акварельним, що в свою чергу, теж в уяві глядача створює певне візуальне звучання музики. Варто погодитися з Г. Островським, який писав, що *«Ерделі ніколи не прагнув до точного «портрету місцевості»; відкидаючи все випадкове та несуттєве, він хоче вловити та передати в природі найголовніше»* [94, с. 43]. Зберігаючи необхідний ступінь конкретики та реалістичності, майстру, натхненному мистецтвом фовізму, вдалося написати рідний пейзаж із застосуванням доволі експресивної манери письма та колориту.

Наповнена любов'ю та захопленням Карпатами картина *«Околиця Рахова»* (1940) (4. 75). Вона багатопланова та чудово передає безкінечний простір, що відкривається з високих полонин. Композиція побудована на діагоналях, які ведуть спрямовують уздовж річки, поміж горами аж до горизонту. Формат полотна дозволив зафіксувати мить життя у горах – ліворуч у роботі художник зобразив невеличкі будинки – околицю міста Рахів, де через річку перекинута міст на інший берег. Художник не узагальнює колорит, як це часто буває в панорамних пейзажах, а навпаки деталізує та відокремлює барвами дах кожного будинку, кожне дерево та кожну тінь. Божевілля відтінків створює відчуття активного життя та людської діяльності в гірському місті. Багата палітра в зображенні річки перегукується з тонами, якими написані гори. Це разом об'єднує плани в одну цілісну композицію, вказуючи на гармонію між людьми та природою, змальовуючи красу їхнього буття.

Монументальність гір та полонин Карпат, загальний характер трактування природи, симетрична композиція, палітра з основними синім та зеленим кольорами з жовтими плямами, що привертають увагу до картини *«Пейзаж з мостом»* (сер. 1930-х років) (4. 77). Літній краєвид передає хороший настрій, свіже повітря, а м'які промені золотого вечірнього сонця підкреслюють, що ще один робочий день чоловіка лишився позаду. Без зайвої деталізації А. Ерделі передає спокій і велич гір. Композиція чітко розділена на три плани. На першому зображений селянин, що прямує додому після роботи, накосивши і згорнувши копиці сіна на полонині. Соковитими відтінками

зеленого митець передав рельєф місцевості. Другий план зображує міст та сільські хатки під ним. Помаранчево-жовтими барвами виписано світло сонця, що сідає, м'яко огортаючи опори мосту та стіни будинків, – це найактивніша за колоритом частина композиції, тут присутній домінуючий температурний контраст кольорів по відношенню до першого і третього планів. Третій план – гірський пейзаж за мостом, що тягнеться аж до лінії горизонту, і небо, найхолодніша частина роботи за кольоровою гамою, трактоване блакитно-зеленуватими відтінками.

Панорамні пейзажі А. Ерделі презентують його майстром з багатим пленерним досвідом, який вміє не тільки швидко побудувати композицію та зафіксувати форми, а й надати їх оригінального настроєвого колориту. Митець створив *«низку чудових краєвидів, у яких свіжість і безпосередність авторського сприйняття світу поєднується з віртуозним умінням стилізувати й узагальнювати форми, обходити зайві деталі, перетворювати натурні враження у промовисті пейзажні образи...»* [105, с. 30].

Інший улюблений мотив А. Ерделі в пейзажному жанрі – архітектурний. У ньому є кілька об'ємних тем, до яких художник постійно звертався: церкви, замки, міські краєвиди, камерні пейзажі із зображенням двориків.

Кожний *пейзаж з церквою* має певний настрій. На їхніх прикладах можна дослідити, якими засобами художник досягав емоційної виразності та передавав своє ставлення до кожної сакральної споруди. Робота «Дерев'яна церква» (1936) (4. 82) виділяється яскравим колоритом, загальним позитивним настроєм, створеним грою барв у зображенні рослин, що оточують церкву, наче театральна завіса. Характерне поєднання зелених та лілових барв підкреслене помаранчево-жовтими каскадами мазків у трактуванні листя.

У «Пейзажі з архітектурною пам'яткою» (поч. 1940-х років) (4. 83), «Пейзажі з церквою» (1930-ті роки) (4. 84) та «Церкві» (поч. 1930-х років) (4. 85) А. Ерделі зобразив один із кращих взірців храмової архітектури Закарпаття – церкву XVIII ст. Архангела Михаїла із села Шелестово Мукачівського району, яка наразі є частиною музейної експозиції

Закарпатського музею народної архітектури та побуту в Ужгороді. Кожну з робіт цікаво розглянути окремо, адже майстер їх написав, використовуючи різні засоби художньої виразності. В «Пейзажі з архітектурною пам'яткою» (поч. 1940-х років) (4. 83) композиція підпорядкована вертикальному формату полотна. Її центр – церква, по боках від неї зображені безлисті дерева, перед нею розміщені узагальнені фігури людей, що відіграють роль стафажу. На тлі художник зобразив зелень дерев та похмуре небо. У концепції картини закладено принцип моделювання об'єктів, при якому здійснено їх поділ на фрагменти. Темні контури стовбурів дерев, архітектурних форм та пагорбів виразно підкреслюють кожний елемент у роботі та створюють інтенсивний ритм та відчуття напруги. В живописі використана складна палітра, побудована на зелено-синюватих та блакитно-сіруватих відтінках, акцентними є жовтий і червоний кольори, якими написані стіни, хрести та купол храму. Зеленовато-сіруваті кольори, які моделюють галявину, де стоїть церква, утворюють неоднорідні барвисті площини, що переплітаються між собою та передають рельєф місцевості, об'єм простору. Вигини пагорбів підкреслюється нахилом динамічних мазків, якими А. Ерделі посилив відчуття руху в цій статичній фронтальній композиції. Гілки і стовбури дерев викрученими формами підсилюють відчуття пульсування ліній, які в свою чергу підтримуються характером зображення тла і неба, так само пульсуючих, але за рахунок кольорових переходів. Дерев та куполи храму тягнуться вгору. Цим художник прагне поєднати у картині божественне та природне. Вона передає емоційне напруження автора та душевний неспокій та збурені почуття.

Іншу трактовку краєвиду з храмом бачимо в «Пейзажі з церквою» (1930-ті роки) (4. 84). Він написаний здалеку. На першому плані митець зобразив темно-зелені дерева на галявині. Найяскравіша пляма в роботі – дерево по центру композиції з яскраво-жовтою кроною, що переводить увагу глядача на церкву, зображеній на другому плані, за деревами. У цьому творі А. Ерделі неспокій передає за допомогою техніки мастихіна. Кожним його рухом майстер наносить хвилеподібні мазки різної щільності, що створюють певний рух, який

підтримується в моделюванні хмар на небі. Сірувато-блакитні неоднорідні величні маси посилюють хвилювання і драматизм цієї картини. Лише сіра церква написана пензлем, акуратними мазками. Це єдиний об'єкт, що передає відчуття статичності та вічного буття посеред експресивного оточення, – мінливої природи і хмар, що швидко несе вітер.

Подібне бачення природи А. Ерделі продемонстрував у роботі «Церква» (поч. 1930-х років) (4. 85). За допомогою мастихіна він виліпив оточення споруди – густе темно-зелене об'ємне листя дерев. Домінуючий контраст створений у зображенні неба – темно-синя смуга неба чергується зі світло-ліловою та підкреслюється темно-синім силуетом гори. Продовгуваті мазки мастихіном створюють нашарування різної щільності. Горизонтальні за напрямом, паралельні один одному та хвилеподібні вони відображають пориви сильного вітру. Як і в попередній картині, церква написана пензлем, чітке членування архітектурних форм, строгий ритм прямих ліній контрастує з барочно заокругленими хмарами, якими вкрите небо і крони дерев. Додаткової експресії А. Ерделі досягає глибоким червоно-ліловим кольором, яким написана верхня частина пам'ятки. Три вертикальні куполи формами суперечать горизонтальному руху мазків, якими написане небо, це створює додатковий візуальний конфлікт та нервову напругу в атмосфері картини.

Спокійнішим за настроєм є твір «Церква на березі річки» (поч. 1930-х років) (4. 86). У ньому митець знову вводить в композицію водойму та грає з ефектами. В одноіменних роботах 1930-х років «Біля церкви» (4. 87) та «Біля церкви» (4. 88) А. Ерделі знову звернувся до експресивного мазка та сезаннівських форм. Ще одна картина з назвою «Біля церкви» (4. 89) – яскравий приклад архітектурного пейзажу із жанровою сценою. Роль стафажу виконують селяни, які прийшли у свято до храму. Колорит побудований на зелених та сірувато-синіх відтінках, їм контрастують плями червоного кольору у зображенні хоругв та хусток на жінках. Силуети гір на тлі підкреслюють величність та непорушність віри людей у Бога. «Паломництво в Ужку» (1930-ті

роки) (4. 90) – допрацьований повтор полотна «Біля церкви» (4. 89), що знаходиться в Музеї української культури у Свиднику (Словаччина).

У цьому контексті варто згадати дві *сакральні композиції*, написані А. Ерделі на той період. 1936 року він створив картину для вітваря у церкві Виноградова (4. 91). До нашого часу дійшла лише її чорно-біла світлина. У композиції домінує образ Христа, який жестом захищає людей від нещастя. М. Сирохман зазначив, що *«Незважаючи на відчутний консерватизм церкви щодо мистецтва, А. Ерделі і тут руйнує стереотипи, намагаючися внести до храму подих часу»* [104, с. 12]. А в правій частині роботи, на передньому плані, написаний портрет єпископа О. Стойки з Розп'яттям у руці. Ця історична постать відігравала важливу роль у громадському житті Закарпаття, єпископ опікувався сиротами, організовував пасхальні акції для бідняків [73, с. 71]. Друга робота на сакральну тематику – «Прозріння єпископа» (поч. 1940-х років) (4. 92). У ній А. Ерделі також відійшов від канонів та зобразив у сучасній трактовці сцену, де святий благословляє хлопчика.

Художник часто звертався до *красивидів із замками*. Серед них варто відмітити полотно «Замок «Красна Гуорка». Словаччина» (1930-ті роки) (4. 93), в якому зображена пам'ятка, що знаходиться біля села Красногорске Поградіє Рожнявського округу. А. Ерделі відтворив образ архітектурної перлини Словаччини в поетичній атмосфері заходу сонця, застосувавши лілово-блакитну колористичну гаму, яка огортає м'якими прозорими півтонами зелений схил та освітлений замок. У цій роботі майстер загострює увагу на зв'язку між об'єктом та навколишнім середовищем, він передає ефекти сонячного світла через колір та насиченість тіней. Використовуючи імпресіоністичні прийоми передачі образу, живописець фіксує своє миттєве враження від побаченого та за один сеанс втілює його на полотні.

Неодноразово А. Ерделі писав картини, присвячені Мукачівському замку «Паланок». Різні варіанти фіксують, як змінювався творчий метод художника. Зі східної сторони написані «Околиця Мукачева» (1935) (4. 94) та «Мукачівський замок» (1930-ті роки) (4. 95). В «Околиці Мукачева» (4. 94)

художник використовує незвичну композиційну схему, зміщуючи центр на картині праворуч, він подає вид з-під гори. Перед глядачем зображена алея дерев, яка скеровує погляд до стрімкого пагорба, на вершині якого велично розмістився фортифікаційний комплекс «Паланка», його бачимо крізь гілки дерев. Робота написана у дусі ерделівського сезаннізму. Лінії стовбурів та гілок хвилеподібні та пульсуючі, листя зображене нервовими мазками, паралельними один до одного та направленими в напрямку їх зростання. Гілки з обох боків доріжки тягнуться одна до одної і переплітаються кронами, створюючи відчуття тунелю та кругоподібного руху в композиції. Твір написаний влітку, це спонукає художника до використання різноманітних барв. Основу становить холодніша синьо-зелена гама з використанням бузково-лілових відтінків. Виразний емоційний контраст та настрої створюють жовті та червоні акценти, що з'являються в різних частинах картини: в зображенні квітів, хатин ліворуч і праворуч від стежки, самої стежки та будівель замку. З віддаленішого та відкритішого місця зображений «Мукачівський замок» (4. 95). Він написаний характерною для А. Ерделі в 1930-х роках палітрою з акцентуванням жовтогарячими та жовтими барвами. Художник зобразив сонячний, ймовірно, вересневий день, вловивши всі нюанси кольорів, що передають зелень на схилі, у листі дерев та траві на галявині. Композиція схожа на попередню, однак замість алеї дерев перед нами відкрита дорога, що веде до місті та до гори. Композиційний центр знаходиться посередині картини – це точка на дорозі поміж будинками, що веде до гори, в глиб вулиці. Навколо неї розгортається весь пейзаж. Перший план не навантажений, тут зображені лише галявина та починається дорога. На другому плані художник розмістив будинки та дерева з обох боків від дороги. Яскраві кольори дахів та листя дерев переграються з рефlekсами на першому плані та відтінками, якими написаний Мукачівський замок. Третій план – зелений схил, змодельований відтінками зеленого, які підсилюють помаранчеві дахи замку та вивищують його над містом. І четвертий план – світле блакитне небо з білими хмарами, що підкреслюють потужні мажорні акорди фарб в нижній частині картини.

Із західного боку спостереження А. Ерделі створив два інших пейзажа з Мукачівським замком (4. 96, 4.97). Ці твори написані з одного місця через річку, що набагато далі від споруди, порівняно з попередніми картинами. «Мукачівський замок» (1930-ті роки) (4. 96) відтворений одним подихом, в експресивній манері, що нагадує ескіз. У зображенні пейзажу живописець використав холодну палітру, в якій домінують відтінки синього та зеленого кольорів. Ними змодельовані береги річки з деревами, поверхня водойми, в якій відображаються гора та небо. Звертаючись до контрасту кольорових температур митець ефектно виділяє насиченим червоно-рожевим відтінком будинки на підгір'ї та споруди фортифікаційного комплексу. На замку додатково загострюється увага завдяки динаміці мазків, що площинами моделюють небо та направлені паралельно до ліній, якими поділений схил гори. Всі разом вони підпорядковані руху вгору, до краю полотна. Живопис передає нервову напругу та хвилюючі бурхливі емоції, які відповідають стану природи перед грозою.

Той самий ракурс бачимо у творі «Мукачівський замок» (1930-ті роки) (4. 97), що займає іншу емоційну нішу. Художник зобразив «Паланок» у теплий літній день, застосувавши висвітлену та багату на відтінки палітру з домінантними зелено-блакитними та охристими тонами. Звертаючись до акцентування, майстер використав червоний, помаранчевий та жовтий кольори в усіх чотирьох планах композиції, що ведуть діалог між собою та направляють погляд до вершини гори. Тонкі нюанси в зображенні блакитного неба з рожево-ліловими хмарами створюють відчуття безтурботності та насолоди від споглядання пейзажу.

На прикладі цих чотирьох творів можна зробити висновок, що один і той самий художній образ А. Ерделі відтворював у різних варіантах із застосуванням різної стилістики та техніки накладання мазка. Своєрідне бачення природи створило неповторний метод живопису митця, що поєднав дослідження об'єктивних форм із суб'єктивним колоритом.

А. Ерделі звертався і до міської тематики, зображуючи *краєвиди з архітектурою* міст Мукачєво й Ужгород. До цього типу пейзажів можна зарахувати твори: «Міський краєвид» (1930-ті роки) (4. 98), «Вид на Василянський монастир» (сер. 1930-х років) (4. 99), «Будинок культури та друку» (1942) (4. 100) та ін. Із кожною новою картиною художник інтерпретував вулиці міста по-іншому. Загальний розвиток ішов від реалістичнішого трактування природи до декоративного. Варто виокремити групу творів, в яких зображений *вид на Ужгород з дальньої точки зору*: «Ужгород» (2-га пол. 1930-х років) (4. 101), «Ужгородський замок. Резиденція єпископа» (1942) (4. 102), «Ужгородський замок» (1930-ті роки) (4. 103). Вони відзначаються композицією, в якій є коло, використанням виразних барв, відкритих кольорів. На противагу до пейзажів-панорам у творчості А. Ерделі є ряд камерних робіт, в яких майстер зосереджується на невеликих затишних куточках міста та інтимних двориках. Вони різноманітні, їх художній образ варіюється за допомогою змін у палітрі та характері мазків. Серед них варто згадати «Дворик батьків у Мукачєві» (поч. 1930-х років) (4. 104), «Ужгородський дворик» (1930-ті роки) (4. 105), «Пейзаж з будинками» (1930-ті роки) (4. 106), «Дворик» (поч. 1940-х років) (4. 107). У цьому контексті слід згадати слова О. Ізворина, який високо цінував живописця: *«Нині Ерделі є визнаним майстром свого краєвиду, майстром своєї «географічної широти», котру він запровадив як самодостатню до області цілої сучасної штуки»*. Також він звернув увагу на палітру в живописі: *«Уже не раз змінив він барвистий спектр палітри, то доходячи до кольорового пуританства сірих барв, то віддаючись зелено-вогненному безумству, то вражаючи ніжною грою сірих відтінків, то нападаючи на глядачів обдуманною сміливістю найкрикливіших барв»* [73, с. 71, 43, с. 262]. Таким чином бачимо, що пейзажний живопис отримував найвищі оцінки критиків. Однак сам А. Ерделі вважав себе в першу чергу портретистом, адже саме цей жанр допомагав йому заробляти впродовж життя.



Серед міських, ліричних, панорамних та жанрових пейзажів виокремлюються ті, в композиції яких головну роль перетягують на себе свійські тварини: кози, коні, корови. Цю групу робіт можна виділити в *побутовий жанр*. Особливо цікавим є твір «Околиці Ужгорода» (1930-ті роки) (4. 108), написаний у передмісті з панорамою його будівель. Робота виконана у вільній етюдній манері, що передає веселий та грайливий настрій. На першому плані знаходиться галявина, на якій, як на сцені, пасуться та граються кози. Вони написані розбіленими відтінками рожевого, блакитного, зеленого кольорів, без уточнень та опрацювання маленьких деталей. Цей колорит підкреслює барвиста рожево-лілово-жовта пляма в нижній частині полотна, що привертає до себе найбільшу увагу глядача і взаємодіє з відтінками в зображенні тварин, дерев, будівель та неба. Контрастна до них холодна палітра, що моделює простір – галявину, рослинність, гори, небо. Мазки накладені паралельно один до одного. В залежності від зображеного об'єкту їх направленість змінюється, що створює враження руху та вібрацій у повітрі. Інший твір з анімалістичним мотивом – «Водопій» (1938) (4. 109) демонструє вдумливішу роботу та спокійний споглядальний настрій художника. Він зобразив гірський пейзаж із водоймою на першому плані у похмуру погоду. Колорит побудований на нюансованості коричнювато-зелених відтінків з додаванням блакитно-лілових плям у зображенні гірських вершин та лінії берега. Художник сміливо написав відкритими червоними та помаранчевими барвами корів на першому плані, ігноруючи реальний колорит природи. У відображенні у воді проявляється багатство другорядної кольорової гами, яка оточує тварин та підкреслює їхні яскраві тіла. Картина виконана тонким шаром розрідженої фарби, що складає враження акварелі. Ця робота показує вільне бачення мистецтва А. Ерделі та вміння експериментувати в буденних сільських сюжетах. Подібне самовираження бачимо в «Околиця Ужгорода» (1-ша пол. 1930-х років) (4. 110) та «Кінь біля озера» (1930-ті роки) (4. 111). «Ринок в Ужгороді» (1930-ті роки) (4. 112), «Сільський мотив» (сер. 1930-х років)

(4. 113) та «Відпочинок» (1930-ті роки) (4. 114) демонструють натуралістичніше бачення природи та стриманий колорит.

Об'ємним та показовим розділом живопису А. Ерделі є *натюрморт*. У цьому жанрі в 1930-х роках художник поєднує академічний підхід до побудови композиції з декоративним узагальненням форм. На думку А. Ковача, майстра *«цікавили методи експресіонізму, вираз власних душевних емоцій в передачі динамічного світу, що оточував митця, аналіз кольору, його чистота, як вода в склянці, розуміння простору і гармонії взаємозв'язку. Це було відкриттям в нашому краї, де до нього ніхто так вільно не трактував природу»* [51, с. 60]. В «Натюрморті зі склянкою вазою» (1930-ті роки) (4. 115), «Квітах» (1930-ті роки) (4. 116) та «Натюрморті з фруктами і картиною» (1930-ті роки) (4. 117) художник зобразив групу об'єктів, що утворюють кругову композицію, їхня естетика близька до осучасненої сезаннівської традиції. Особливо показовою є робота «Натюрморт зі склянкою вазою» (4. 115). Виконана в експресивній манері, вона демонструє жвавий рух, не дивлячись на дещо стриману кольорову гамму, що перегукується з манерою в ранній творчості майстра. Картина поділена на дві частини: сірувато-блакитна зображує стіну, а бежево-рожева – стільницю. Ці площини виконані без застосування законів перспективи, вони не мають глибини, схематично змодельовані градаціями барв, що утворюють враження вібрації та об'єму. По центру фронтальної композиції розміщений натюрморт з трьох невеликих ваз, в яких стоять рослини. Їхні форми спрощені, відсутнє світло-тіньове моделювання, а разом з ним і єдина точка споглядання. Вази, що ліворуч та праворуч, ведуть між собою діалог за допомогою дзвінкого червоного кольору, яким А. Ерделі їх прикрасив. Далі приковує увагу яскравий жовтий колір над ними в зображенні рослини. Лінії гілок поєднуються в умовне коло зі штрихами внизу столу, об'єднуючи всі предмети разом.

Цілком інший підхід бачимо у творі «Букет троянд» (1930-ті роки) (4. 118). На противагу до попередньої групи натюрмортів цей справляє драматичніше враження перш за все завдяки використанню мастихіна та пастозного мазка, темнішого колориту, ще грубілиших та узагальнених форм. У

«Букеті троянд» А. Ерделі милується масивними формами квітів, що наче грановані самоцвіти переливаються відтінками рожевого. В цій статичній композиції вся увага зосереджена на трояндах та жовто-зеленому листі, що підсилює насичені кольори квіток. Тло трактоване нерівномірною тональною розтяжкою від блакитного до бордово-коричневого кольору. Стіл, на якому стоїть світла ваза, змодельований цим самим відтінком коричневого, що підсвічує білі квітки та вазу. Тут так само відсутня перспектива та світлотіньове моделювання, що свідчить про відхилення від академічних правил та самостійне бачення художником природи. Г. Островський відмічав, що натюрморти А. Ерделі дуже ефектні за колоритом і митець продумано розміщує предмети на полотні, створюючи природну, гармонійно врівноважену композицію [94, с. 58]. Я. Затлоукал згадував про майстра, як представника сучасного мистецтва, який не боїться темпераментного кольору: *«Експресіонізм знайшов в особі Ерделі художника великих мистецьких потенцій»* [172, с. 234, 73, с. 71]. Таке саме враження справляють і «Натюрморт з квітами» (1930-ті роки) (4. 119) та «Хризантеми» (1930-ті роки) (4. 120). В кожному творі відчутна присутність людини та її ставлення до предметного світу.

Майстерну гру кольорів бачимо в «Натюрморті з букетом квітів» (1930-ті роки) (4. 121). Тут А. Ерделі використав контрастний тип презентації та зацентрував увагу на яскравих помаранчевих квітах. Їх колір повторюється в рефлексах на блюдці, цукорниці та склянці. Букет знаходиться в темному смарагдово-синьому оточенні, що підсилює його активний колір. Середовище написане хроматичними тонами та опрацьоване короткими мазками, паралельними один до одного. Тональні переходи моделюють глибину простору та створюють виразний цілісний твір. В «Натюрморті з годинником» (2-га пол. 1930-х років) (4. 122) А. Ерделі застосував яскраву різнобарвну палітру. Композиційна побудова близька театральній. Наче на сцені розставлені зображувані об'єкти: годинник біля лівої куліси, сферична ваза з двома квітками по центру, дві склянки позаду та праворуч і ваза з хризантемами біля правої куліси. Середовище інтерпретоване абстрактно, за допомогою звивистих

кольорових хвиль, що перетікають з однієї барви до іншої. Лілові, сині, зелені, жовті та червоні відтінки переливаються та огортають предмети, створюючи веселий настрій твору.

У кінці 1930-х–початку 1940-х років манера А. Ерделі трансформувалася. Об'єкти в натюрмортах набули ваги та статичності. Колористичні завдання частіше спрощувалися в бік декоративності за рахунок використання чистих кольорів та огрубілих форм. Увага художника зосереджена на предметах, характер письма вільний, але не розмашистий. З'явився і новий композиційний мотив – дві скляні вази з червоними та фіолетовими квітами або фруктами, що стоять на лакованому столику на тлі зеленуватих драперій. Сюди можна зарахувати «Натюрморт з яблуками» (1930-ті роки) (4. 123), «Натюрморт з квітами і червоними яблуками» (1930-ті роки) (4. 124), «Натюрморт з квітами, шипшиною і яблуками» (поч. 1940-х років) (4. 125), «Натюрморт. Гра кольорів (Натюрморт з маками)» (1940) (4. 126). Мажорний настрій у ці роботи привносить палітра, що спирається на співвідношення основних кольорів та похідних від них. Ускладнену композицію з більшою кількістю об'єктів митець застосував у творах: «Натюрморт із яблуками» (1939) (4. 127), «Натюрморт з пляшкою та фруктами на таці» (1930-ті роки) (4. 128). Їх митець написав із використанням багатшої кольорової гами зі складнішими відтінками, що створюють у глядача задумливий та спокійний настрій. Окремо слід звернути увагу на «Натюрморт з пляшкою та фруктами на таці» (4. 128). І. Павельчук відмітила, що саме у цьому натюрморті викристалізувалися засадничі принципи формальних підходів П. Сезанна [100, с. 339]. Як і зазвичай, А. Ерделі побудував фронтальну композицію, в якій фрукти, пляшка і склянка знаходяться на таці, немов на сцені, а штори позаду, наче театральні завіси, підтримують її з обох боків. Натюрморт зображений у контражурі, проте на користь виразної декоративності художник написав фрукти світлішими, ніж вони мали б бути, не враховуючи повністю особливості освітлення. Композиція вирішена симетрично з невеликим зміщенням: пляшка розташована паралельно склянці, а між ними лежать фрукти. Їх жовтогарячий та червоний кольори

суперечать один одному та вступають в діалог зі смужками на шторах. Груші та яблука написані дещо площинно та обведені чорним контуром, що додатково виділяє їх на темній таці та світла з вікна. Їхнє віддзеркалення заповнює нижню частину композиції та підкреслює яскраві барви.

До іншої манери трактування просторово-предметного середовища митець звертався в «Натюрморті з келихом та фруктами» (1930-ті роки) (4. 129), «Натюрморті з квіткою» (поч. 1940-х років) (4. 130) та «Натюрморті з графіном» (поч. 1940-х років) (4. 131). У них видно ще сильніший відхід від академічного смаку. Перше, що потрапляє на очі, – вища точка зору у порівнянні з попередньо розглянутими творами. Крім цього, є зміни в бік більшого узагальнення та спрощення форм, присутня декоративна площинність в зображенні предметів, грубуваті форми, геометризація та схематизація, зменшення тональних переходів. Гармонія досягається завдяки влучно розставленим яскравим плямам червоного та жовтого кольорів. Доволі розмашиста манера письма надає роботам експресивного звучання, відчувається, що кожна з них написана, ймовірно, за один сеанс.

Окрім натюрмортів в інтер'єрі, А. Ерделі писав квіти і в природньому середовищі. До таких робіт належать «Майори» (1930-ті роки) (4. 132). Акуратними дрібними мазками художник змодельював яскраві квіти на тонких довгих стебельцях, листочки написані площинно, силуетними плямами. Однак тло він проклав неохайно, динамічними широкими мазками, які переходять від жовтого до блакитно-зеленого відтінку. Цей градієнтний фон утворив відчуття хвилястого руху повітря в середовищі картини. Вона містить в собі досвід мистецтва експресіонізму та П. Сезанна.

Одним з провідних мотивів у жанрі натюрморту А. Ерделі другої половини 1930-х–1950-х років стало зображення флоксів. Яскраве цвітіння літніх квітів зачаровувало майстра і він неодноразово звертався до них, коли ставив перед собою суто декоративні цілі. В «Квітучому саду» (1930-ті роки) (4. 133) прослідковуємо фовістичні тенденції: відкриті гіперболізовані кольори демонструють суб'єктивне бачення природи, образ природи набув поетично-

узагальненого враження. В цьому творі художник створив власний фантазійно-ілюзорний сад, що покликаний підкреслити красу рожевого куша – найбарвистішого елементу цієї композиції. Твір написаний у розслабленій манері етюдного характеру, без уточнень та дрібних деталей. Тут відчувається, що майстер відпочивав, коли його писав, та був сповнений радістю від споглядання краси природи. Ще однією з інтерпретацій цього мотиву є твір «Флокси» 1943 року (4. 134). Однак в цій картині форми вже геометричніші та цупкіші, зображення збалансоване, контури та інтенсивний контраст теплих та холодних кольорів додають йому виразності. Варто погодитися з Г. Островським, який зазначив, що натюрморти А. Ерделі зачаровують своєю високою живописною культурою, життєрадісністю та пристрасною закоханістю художника у все, що його оточує [94, с. 67].

Звертаючись до причин переходу від одного періоду творчості митця до іншого та змін у живописній манері, варто виділити політичну обстановку у краї як основний чинник. 1938 року існування Чехословаччини було під загрозою. Користуючись можливістю, лідери Підкарпатського регіону боролися за автономію, а також вимагали скасування підпорядкування інспекторам, що призначалися чехословацьким урядом. 30 вересня після підписання Мюнхенської угоди Чехословаччина втратила західні території. Крім цього, Словаччина отримала автономію. Саме цього чекала і Підкарпатська Русь. 1938 року місто Хуст було проголошене столицею автономії Підкарпатської Русі у складі Чехословаччини. У березні було проголошено державу Підкарпатська Україна, її президентом став А. Волошин. Однак 14 березня угорські війська за підтримки Третього Рейху вторглися у нову країну і невдовзі окупували її. Було встановлено сувору військову владу. При підозрі в симпатіях до українського громадянина могли заарештувати або розстріляти. А. Волошин був змушений евакуюватися, згодом він став ректором Українського вільного Університету в Празі [73, с. 99].

Творча інтелігенція та численні фахівці чеського та словацького походження, серед яких були і колеги А. Ерделі, попрощалися з майстром та

евакуювалися з Ужгорода. Серед друзів художника був інженер Я. Груза, який поїхав до Чехії. Він проживав у приватному будинку на вулиці Тихій, 3. Через брак часу він продав житло, а вирішив подарувати його А. Ерделі. Художник відразу переїхав разом з М. Сливкою. Більшість його колег по Товариству діячів образотворчого мистецтва теж покинули місто [73, с. 30].

Продовж 1939–1944 років на території Підкарпаття не було військових дій, адже воно було під протекцією Німеччини. Політична цензура і арешти спонукали молодь тікати до Радянського Союзу, який був поруч, через перевал, де, як їм здавалося, життя краще.

Зі зміною лідерів у краї пройшли і кадрові зміни. В навчальних закладах чеських та словацьких викладачів змінили угорські. Крісь перейшли на угорську мову викладання із вживанням угро-руського діалекту. Ужгородська горожанська школа з чеською мовою викладання стала русько-словацькою горожанською школою [73, с. 88].

Наприкінці весни 1939 року ситуація в регіоні заспокоїлася і населення повернулося до цивільного життя. Угорська влада прагнула повернути симпатію населення і сприяла розвитку культури. 20-го травня у кав'ярні «Асторія» в Ужгороді знов зібралися художники і заснували нове об'єднання – Спілку підкарпатських художників. Серед митців, які зібралися, були: А. Ерделі, Й. Бокшай, А. Коцка, Ф. Манайло, Д. Ендреді, А. Добош, Я. Грц-Ерделі, Е. Контратович. Головою новоутвореної спілки став А. Ерделі, його заступник – Д. Ендреді, секретар – А. Коцка. До управління увійшли майже всі присутні та А. Абкарович і З. Шолтес [73, с. 100, 129, с. 51].

1944 рік не був багатий на мистецькі події. Фронт наближався до Підкарпаття, почалися репресії єврейського населення. 9 вересня почався наступ радянських військ у Карпатах. 27 жовтня вони увійшли до Ужгорода і угорська влада впала [40, с. 224].

#### 4. 2. Специфіка почерку А. Ерделі в пізній творчості (1945–1955)

Останній період творчості А. Ерделі почався після приєднання Закарпаття до Радянського союзу – з 1945 року. Прихід нової влади сприяв хвилі надій у населення. Почали працювати нові освітні установи, А. Ерделі прагнув відкрити вищий художній навчальний заклад, проте київська влада не надала згоди. 1946 року було розпочато прийом абітурієнтів до Ужгородського художньо-промислового училища, директором якого став А. Ерделі. У ньому готували художників за двома спеціальностями – живопис та скульптура, офіційно відділення називалися: «Художній розпис» та «Різьблення по дереву». Викладати туди пішли: Й. Бокшай (1891–1975), Ф. Манайло (1910–1978), І. Гарапко (1909–2002), А. Коцка (1911–1987), А. Борецький (1919–1990), Е. Кондратович (1912–2009) та ін. [83, с. 22]. Серед перших випускників Ужгородського художньо-промислового училища були такі відомі митці, як: П. Бедзір (1926–2002), В. Микита (нар. 1931), Л. Балла (1927–2010), П. Балла (1927–2010), Ю. Герц (1931–2012), І. Шутєв (1933–2019), Ф. Семан (1937–2004) та ін. Вони започаткували нову закарпатську школу живопису, основи якої заклали Й. Бокшай та А. Ерделі [70, с. 129].

1946 року А. Ерделі став головою новоутвореної Закарпатської обласної організації Спілки художників УРСР. Організація проводила виставки, відбирала роботи для всесоюзних експозицій у Києві та Москві. Згодом Ужгород почали відвідувати відомі українські художники. З багатьма в А. Ерделі склалися приятельські стосунки: М. Глущенком, В. Касіяном, О. Шовкуненком, Т. Яблонською [83, с. 23].

Через матеріальні проблеми Ужгородського художньо-промислового училища та нову політичну ідеологію, перед А. Ерделі постали специфічні виклики. В Радянському Союзі був затверджений єдиний можливий художній метод – соціалістичний реалізм, однак творчість директора закладу та все, чому він вчив своїх учнів, ніяк не вкладалися в жорсткі рамки офіційного мистецтва. Такі умови сильно обмежували творчий потенціал викладачів та учнів, однак все мало бути підпорядковане засадам марксизму-ленінізму. Через рік



А. Ерделі зняли з посади. Згодом влада почала проводити в краї пошуки прихильників культури Західних країн та непатріотично налаштованих осіб. Всіх, хто проявляв симпатію до європейського світу та визнавав його наукові здобутки, звинувачували в космополітизмі. Сюди також потрапили і віруючі, творчі та заможні люди, євреї, а також населення німецької та угорської національностей [83, с. 24].

Спілка радянських письменників України почала кампанію з чистки письменників, згодом звинуватили художників, митців театру та кіно, мистецтвознавців. До антирадянських космополітів потрапив і А. Ерделі. Його, засновника Закарпатського народного хору П. Милославського (1896–1954) й письменника та педагога Ф. Потушняка (1910–1960) у «Закарпатській правді» 1949 року назвали *«мерзенними виродками, які позбавлені святого почуття любові до своєї батьківщини»* [106]. Окремий пасаж був присвячений знеціненню творчості А. Ерделі. Художника звинуватили у рабському низькопоклонстві перед загниваючою культурою капіталістичного Заходу, космополітизмі, буржуазній естетичності та спотворюванні портретів радянських людей. Анонім пригадав епізод зміни прізвища родиною Ерделі та подав це як відмову від свого роду і племені [83, с. 25].

Невдовзі митця позбавили посади голови ЗОО СХ УРСР, замість нього було призначено Ф. Манайла. А. Ерделі пообіцяв перелаштуватися до нових вимог, однак до кінця життя його переслідувала печать буржуазної особистості [83, с. 26]. Цей історичний поворот потягнув за собою низку змін у завданнях та методах образотворчого мистецтва. А. Ерделі був змушений ламати себе та прогинатися, тому не дивно, що цей етап став у певній мірі вимушеною деградацією мистецтва майстра. Варто процитувати думку М. Приймича, який вважав, що *«Три опори, що підтримували митця, – Бог, мистецтво і любов – у «новому суспільстві» втрачали свій сенс. Бог був офіційно відкинутий, мистецтво перетворювалося на ідеологічну служницю, а любов у середовищі обману існувати не може. Втрата сенсу існування для Адальберта Ерделі виявилася фатальною»* [104, с. 16]. Замість того щоб надалі підтримувати свою

славу митця-космополіта та відверто експериментувати, художник звернувся до приземленіших та безпечніших мотивів.

Якщо говорити про портрети попередніх років, то там в першу чергу художник апелював до емоцій і внутрішнього світу моделей, а також свого ставлення до них. У радянську епоху бачимо, що у портретах наростала описовість, часто спостерігається відчуженість майстра від природи. Серед парадних портретів варто назвати: «Портрет Г. П. Пінчука» (1947) (4. 135), «Груповий портрет ужгородських художників» (1947) (4. 136), «Жіночий портрет (Клара Санто)» (1948) (4. 137), «Портрет хлопчика» (1951) (4. 138), «Портрет Тетяни Яблонської» (1951) (4. 139), «Портрет мистецтвознавиці А. Знаменської» (1953) (4. 140), «Портрет Каміли Олчварі» (1953) (4. 141). Їх об'єднує правдивість та об'єктивність у трактуванні художником, статична поза, фронтальна композиція, суха манера написання, позбавлена експресії та вибухових кольорових поєднань. В. Павлов відмічав, що *«Композиційні прийоми художника зобов'язують нас дивитися на його героїв просто в обличчя, в очі, і це для нього дуже важливо, тому що в зображуваних характерах, можливо, його найголовніше відкриття в мистецтві»* [4, с. 16].

Часто А. Ерделі зображував портретованих з атрибутами, що розкривали їхню професію або сферу інтересів. Майстер намагався приборкати свій живописний потенціал для передачі суворої ідеології соцреалізму, до таких творів можемо зарахувати: «Заслужений учитель» (1947) (4. 142), «Комсомолка» (1949) (4. 143), «Комсомолка, яка пише» (1950) (4. 144), «Портрет піаністки Хорсєвої-Щокіної» (1950) (4. 145), «Портрет Клари Балог» (1951) (4. 146), «Лікнеп» (1947) (4. 147), два портрети Дезидерія Задора (4. 148, 4. 149) та ін. Сюди також входить «Автопортрет», виконаний 1950 року [1] (4. 150). Майстру на той час було вже 59 років, однак він зобразив себе молодшим, у розквіті творчої та фізичної сили. Повний енергії та бажання творити митець сидить перед полотном із пензлями в руці та уважно вдивляється в глядача, щоб вловити ті самі риси, що закарбуються в його новому творі. В його погляді відчувається серйозність та впевненість у своєму

професіоналізмі. Автопортрет написаний з використанням скупі палітри, у реалістичній манері. Колорит побудований на використанні коричневих і блакитно-сіруватих відтінків, контрасті світлих та темних плям, що моделюють об'єм. Всі частини композиції однаково ретельно прописані, лише тло залишилося узагальнено світлим. Динаміка прочитується в незвичній для А. Ерделі композиції – мольберт перекрив чверть полотна, чітко визначивши просторову організацію картини. Інші три чверті полотна займають драпірування брюк та сорочки художника, що своєю грою оживляють твір і контрастують із пласкою текстурою деревини мольберта.

Для підняття рівня декоративності А. Ерделі часто звертався до народних мотивів у вбранні моделей. У «Комсомольці» (1949) (4. 139) він розкриває тему людини, відданої рідній землі та владі. Вона завмерла у фронтальній позі, цей прийом зобов'язує глядача дивитися їй прямо в обличчя. Завдяки широким мазкам відчувається особлива матеріальність та вагомість вбрання. Модель має могутній та неквапливий вигляд. Робота емоційна в наслідок своєї колірної напруги, якої митець досяг використовуючи різні види контрастів. Головний акцент у творі – червоний фартух. Він оточений важкуватими білими складками сукні дівчини, і тим самим виділяється ще більше на тлі зеленого пейзажу. У натурниці в руках атрибут, що розкриває її патріотизм – серп. Завдяки тому, що він зображений частково на тлі червоного фартуха, картина несе ще більший ідеологічний зміст. Ця яскрава пляма підтримується невеликими мазками теплих відтінків у колориті дерев, з обох боків від моделі.

Гру барв у зображенні національного костюма бачимо в роботах: «Молодиця» (1940-ві роки) (4. 151), «Жіночий портрет» (1948) (4. 152), «Портрет дівчини з с. Добронь» (1950-ті роки) (4. 153) та ін. Проте найзнаменитіший серед них – «Молоді колгоспники» (1954) (4. 154). Цей парний портрет неодноразово експонувався на обласних виставках і вважається видатним взірцем радянського періоду А. Ерделі [2, 3]. Для картини позували І. Балог та Ф. Деяк. Художник створив дві варіації цієї композиції – «Заручені» (1953) та «Молоді колгоспники» (1954). Зображена пара молодих людей в

угорських костюмах із села Велика Добронь на Ужгородщині. Обличчя моделей уважно змодельовані дрібними мазками, очі приковують увагу своєю реалістичністю. На відміну від портретів попередніх періодів тут зображення одягу та тла не менш важливі та ретельно прописані. Одразу привертає увагу вибух кольорів у строкатому вбранні дівчини. Яскраво-рожевий жилет та фартух прикрашені темними візерунками та смужками – це підкреслює декоративність та посилює контрастність костюма. Спідниця насиченого синього відтінку виділяється узором із червоними трояндами, кольори яких в свою чергу повторюються у зображенні квітів у руці натурниці, її хустці та квітах на капелюсі натурника. Показове застосування майстром відкритих чистих кольорів контрастує з оливково-коричнюватим тлом та одягом натурника. На хлопці чорний костюм і головний убір, біла сорочка додає урочистості образу та підсвічує його обличчя. Складки сорочки трактовані зеленувато-сірими відтінками, що повторюються у моделюванні сорочки дівчини. У цьому творі А. Ерделі демонструє досконале володіння технікою в побудові об'єму та пластики форм, пропорцій, впевненість у колористичному рішенні.

Один із найвідоміших творів цього періоду – «Портрет дружини художника» (1948) (4. 155). Він підкреслює, що інтерес А. Ерделі до студіювання оголеної натури та яскравих барв не згасав, не дивлячись ні на які ідеологічні обмеження. Натурниця зображена сидячи, у розслабленій позі та в грайливому настрої. Підвищена декоративність обумовлена завданнями виразності. Тіло жінки написане світло-рожевою фарбою з блакитними рефlekсами, його підкреслює чорна шаль, накинута на голову, плечі й руки. Найяскравіший об'єкт у портреті – рожеві колготки, що різко контрастують із синім тлом, а пляма жовтуватого кольору в верхній частині композиції доповнює гаму видозміненим третім основним кольором. Варто звернути увагу, що на цій картині стоїть підпис латиницею, – це рідкість для радянського періоду, після 1945 року митець підписував роботи кирилицею. Цей підпис

наче нагадує про попередні часи, коли майстер мав свободу самовираження, про це свідчить і характер роботи, сюжет та колорит.

В цей період життя митець часто звертався до графічних зарисовок. У колекції галереї «НЮ АРТ» зберігаються 3 альбоми з рисунками А. Ерделі, про які О. Лагутенко писала у статті для журналу «Антиквар» [56, с. 69]. Дослідниця проаналізувала низку композицій із цього зібрання, проте ще частина матеріалу лишилася неопрацьованою.

В пізній творчості митець часто звертався до зображень друзів і знайомих, що лишилися в згаданих альбомах [175, 176]. Тут ми у нарисах портретів впізнаємо обличчя Й. Бокшая, Г. Глюка й Е. Контратовича (4. 156, 4. 157) [175]. Два зображення старого єврея (4. 158, 4. 159) рисами обличчя нагадають того самого корчмаря, портрет якого майстер написав олією в 1930-х роках (4. 23) [176]. Крім цього в альбомах подано низку шаржів ужгородців у гумористичному трактуванні, іноді в сатиричному тоні (4. 160, 4. 161, 4. 162) [176]. На жаль, складно встановити їхні особистості, митець не залишив підписи. Моментально зафіксовані риси обличчя передають гостроту зору А. Ерделі, який вмів спіймати потрібну мить, гіперболізувати особливості зовнішності та представити емоційний графічний портрет.

Водночас художник звертався до жанрових портретів селян і гуцулів, розміщених в композиції на тлі природи Карпат, що тяжіє до ідей етноромантизму. В творах «Гуцулка» (1950-ті роки) (4. 163), «Косар, який відпочиває» (1945) (4. 164), «Родина» (1946) (4. 165) експресія поступається місцем сюжету, описанню образу, оспівуванню пейзажного тла. Зображаючи деталі, А. Ерделі звертає увагу на щоденну діяльність героїв цих творів та поєднує її з середовищем на тлі. Такий оживлений краєвид розповідає про життя людей краю, які перебувають у спокійному стані та гармонії з рідною землею. Кольорові акценти увиразнюють образи та додають позитивної енергетики роботам. Через політичну цензуру та ставлення нової влади до художника, твори цього періоду важко виділяти як визначні в мистецькому

доробку А. Ерделі та зараховувати до вершин творчості. Однак можна впевнено сказати, що митець зберіг майстерність.

Пейзаж був безпечнішим жанром для роботи з кольором, тож у ньому А. Ерделі міг поводити себе вільніше. «Тиха річка. Шелестово» (1947) (4. 166) – рідкісний твір цього періоду, в якому ми впізнаємо лірику картин 1930-х років, відчуваємо плавні переходи у музичному русі кольорів, світлоносність, гру барв у планах та віддзеркалення на водній поверхні. Необхідно відмітити, що, моделюючи зелень кущів та дерев, А. Ерделі використовував вже дрібніші площини кольорів і глибше опрацьовував об'єм та перспективу. До подібного трактування природи він звертався в картині «Скелястий берег» (1940-ві роки) (4. 167). Вони ще продовжують відображати суть естетичних ідеалів автора та звільнюють простір для роздумів. Те саме відчуваємо у зарисовках, які збереглися в альбомах (4. 168–4. 178) [174, 175, 176]. У графіці А. Ерделі міг собі дозволити повернутися до себе колишнього – в рисунках легко впізнаємо знайомі мотиви з 1930-х років: вигини річки, дерева, що врівноважують композиції, захоплюючі гори. М'які лінії плавно перетікають з першого плану на дальній, що говорить про милування природою митцем. У такий спосіб А. Ерделі схоплював мить, пізніше реалізуючи деякі з зарисовок на полотні.

У кінці 1940-х років у краєвидах майстра наростала описовість, *«не віртуозність реалістично зображеного середовища захоплювала митця, а передача власного, вистражаного ним світу»* [104, с. 16]. Можна погодитися з думкою В. Павлова, який писав, що в 1940-х роках ставлення до природи у митця змінилося, воно наче холодне та відчужене. З'являється відчуття, що навіть майстерність не дає йому бувалої радості [4, с. 9]. Він намагався бути неупередженим та від щирого серця знаходити художню форму в самих простих та повсякденних мотивах. Ясну художню форму спостерігаємо у творах: «Село біля річки» (кін. 1940-х років) (4. 179), «Село Ужок» (поч. 1950-х років) (4. 180), «У дворі» (1950) (4. 181), «Вид на Ужгород» (1950) (4. 182), «Краєвид з мостом» (1940-ві роки) (4. 183), «Осінь в горах» (1940-ві роки) (4. 184) та ін. У цих роботах відчувається, що майстра все менше приваблювали

неочікувані ефекти, оригінальні декоративні рішення, зухвалі колористичні поєднання і незвичайні стани природи. Частіше він звертався до зображення осіннього та зимового пейзажу.

А. Ерделі прагнув бути нейтральним в плані ідеології і в 1950-х роках звернувся до того напрямку живопису, а якому працювали Й. Бокшай та його учні, і тоді, на думку Г. Островського, *«романтична відволіченість змінюється дуже переконливою трактовкою пейзажа»* [94, с. 82]. Ці стилістичні зміни зумовили втрату найвищих живописних досягнень художника. На зміну безпосередній радості життя і любові до світу прийшов художній опис природи такої, якою людина її бачить щодня. Зображення ставало реалістичнішим, це бачимо у роботах: «Набережна» (1948) (4. 185), «Туриця» (1950) (4. 186), «Хата в селі Ставне» (1951) (4. 187), «Зимовий пейзаж» (1951) (4. 188), «Пейзаж з річкою» (1947) (4. 189), «Санаторій «Синяк» (1952) (4. 190), «Санаторій «Синяк» (1950-ті роки) (4. 191), «Ставна» (1954) та ін. З живопису А. Ерделі зникли широка манери письма, оригінальні зіставлення і контрасти великих кольорових площин. Навпаки, зі збільшеною деталізацією його письмо подрібнішало, він більше застосовував невеликий формотворчий мазок, що краще передає дійсність. Однак висока внутрішня культура талановитого майстра не змогла загубити його індивідуальність у новому посередньому офіційному методі мистецтва.

В останні роки життя художник часто перебував час у санаторії «Синяк» в с. Синяк Мукачівського району [80, с. 17]. В цей період майстер написав кілька робіт олією, в яких зображена будівля санаторія (4. 190, 4. 191). Ці твори можна зарахувати до одних із найкращих пейзажів пізнього періоду, адже в них митцю вдалося поєднати прагнення до органічного синтезу свого почерку з методикою соціалістичного реалізму. В наслідок цього з'явилася нова стійка манера, в якій ліризм, схвильованість, загострене відчуття неповторної краси і своєрідності втратили гостроту і перелаштувалися до нових задач.

Крім цих картин А. Ерделі присвятив закладу швидкий рисунок (4. 192), композиційно близький до полотна «Санаторій «Синяк» (1950-ті роки) (4. 191)

[174]. Це знову доводить, що графічна спадщина в альбомах – пошук нових ідей та рішень для подальшого втілення в живописі і була створена саме в 1950-ті роки.

У 1952–1955 роках він часто звертався до епічного пейзажу великого формату, в якому оспівував Карпати. В роботах «Ставна» (4. 193), «Осінь в Карпатах» (1954) (4. 194), «Пейзаж з копицею» (1954) (4. 195), «В передгір'ї Карпат» (1954) (4. 196) митець прагнув зафіксувати не лише декоративну гру барв або узагальнених форм, а передати образ рідного краю в усій його правдивості та матеріальності. Якщо порівняти ці пейзажі з краєвидами 1930-х років, то стає очевидним, що пізні роботи А. Ерделі створював не за один підхід, тоді як у ранній творчості він був здатен емоційно викластися за один сеанс. У той самий час змінився розмір мазків та їх напрям, на місце експресивного почерку прийшла методична та охайна робота. Також необхідно відмітити, що в живописі з'явилося більше графічності та точності. Палітра лишилася яскравою, але з простішими співвідношеннями, трактуючи натуру об'єктивніше.

Пейзажі останніх років життя А. Ерделі не рівноцінні за якістю виконання. У ряді робіт живописець повторював мотиви, композиційні схеми, прийоми ранніх своїх творів. Ці нові полотна виникали майже механічно, не впливаючи ні на розум, ні на почуття. Звичайно, поруч із цим траплялися й сильні та енергійні картини, але все частіше з'являлися слабкіші та малоцікаві за художнім рішенням [4, с. 9]. В одних він тяжів до монументальності та об'єктивності, в інших, навпаки, – до камерності і гіперболізації. До останніх належать роботи: «Пейзаж. Садиба художника» (1948) (4. 197), «В саду А. Коцки» (1953) (4. 198), «Куточок двору» (1952) (4. 199), «В саду художника» (1955) (4. 200), які говорять, що в години усамітнення А. Ерделі мав змогу згадати попередні мистецькі часи та залишав згадку про них композиціями яскравих квіткових акордів. У цих творах він повертався до того себе, яким був після повернення з Франції, – енергійним та перспективним. Полотна



наближені до жанру натюрморту, спілкування з яким в А. Ерделі було набагато інтимніше, ніж з пейзажем або портретом.

У натюрморті майстер залишався на самоті зі своїми думками і предметами, що його оточували. Можливо, тому роботи у цьому жанрі значно експресивніші, ніж в інших того самого періоду [104, с. 16]. Більшість натюрмортів А. Ерделі життєрадісні та оптимістичні. У творах 2-ї половини 1940-х років колір звучить яскраво, на повну потужність. Доречно згадати «Натюрморт із червоною чашкою та дзвониками» (1946) (4. 201), в якому полотно умовно поділене навпіл занавіскою з вікна і яскраві барви з правої частини композиції перегукуються з кольорами ліворуч. Сині квіти різко контрастують з червоною чашкою та барбарисом, їх поєднує жовтий колір сонячного світла, що просочується крізь фіранку та відбивається на поверхні металевої таці. Первинна тріада основних кольорів доповнена вторинними зеленим, фіолетовим та помаранчевим кольорами, що створює динамічну гру плям. Варто відмітити, що мотив з металевою тацею пронизав усю творчість художника до останніх робіт.

У пізньому періоді продовжилася розробка композицій з флоксами. Продовжуючи фіксувати цікаві ідеї в альбомі зарисовок (4. 202, 4. 203), А. Ерделі їх пізніше допрацьовував на полотнах: «Флокси» (1947) (4. 204), «Натюрморт» (кін. 1940-х років) (4. 205), «Натюрморт» (1947) (4. 206), «Натюрморт» (1950) (4. 207), «Флокси зі скульптурою Родена «Поцілунок» (поч. 1950-х років) (4. 208) – ці твори об'єднані тяжінням майстра до гіперболізації та різким зіставленням яскраво-рожевого та блакитного відтінків, що у своєму протистоянні утворюють потужну енергію. Майже для кожної з цих композицій можна знайти аналоги в попередніх періодах творчості митця («Флокси» 1943, «Натюрморт з пляшкою та фруктами на таці» 1930-ті роки, «Натюрморт із яблуками» 1939, «Натюрморт з сигарою» кін. 1920-х років та ін.), що вказує про сталий погляд на жанр. Серед натюрмортів 1945–1955 років різко виділяються «Флокси зі скульптурою Родена «Поцілунок» (4. 208), такого поєднання форм до цього в творчості А. Ерделі не було. Художник намагався

відшукати нове оригінальне рішення, однак цей експеримент вийшов невдалим, скульптура не увійшла в композицію органічно, через це твір має вигляд надуманого, поверхневого і незрозумілого.

Серед драматичніших творів варто згадати «Натюрморт з шипшиною» (кін. 1940-х років) (4. 209). У кожному мазку відтворена форма, колір та специфічна матеріальність. Декоративна організація полотна поєдналася з реалістичною достовірністю, об'єктивністю та загостреною емоційністю. Головним засобом виразності став колір, яким майстер влучно розставив акценти. Колорит побудований на різких контрастах темного тла з лівого боку картини та світлого у правому. Майже чорна драперія в свою чергу контрастує з яскравими червоними плямами в зображенні тла, ягід барбарису, декорі вази та смужках на рушнику. Червоні елементи контрастують з синьою вазою та жовтуватим краєм рушника. Разом вони утворюють контраст основних кольорів, що підсилюють один одного. Навколо основної групи предметів чергуються світлі та темні плями, що викликають враження руху та схвильованої емоційності. Виразності додає відображення вазочки з гілками барбарису на таці – ще один з лейтмотивів творчості впродовж життя А. Ерделі.

Аналізуючи пізні натюрморти майстра неможливо проігнорувати їх зв'язок із зарисовками зі згаданих вище альбомів [174, 175, 176]. Одні й ті самі келихи, склянки і вази мандрують з однієї композиції до іншої, доповнюючи одна одну і збагачуючи предметний світ творів. В графічних роботах: «Натюрморт на столику» (1950-ті роки) (4. 210), «Вази з квітами» (1950-ті роки) (4. 211), «Букет, склянка і фрукти» (1950-ті роки) (4. 121), «Композиція на столі» (1950-ті роки) (4. 213), «Натюрморт на круглому столику» (1950-ті роки) (4. 214), «Композиція з лимонами» (1950-ті роки) (4. 215), «Натюрморт із дзеркалом» (1950-ті роки) (4. 216), «Натюрморт із вазами та тацею» (1950-ті роки) (4. 217) зустрічаємо вже давно знайомі сюжетні елементи: металева таця, на якій стоїть і віддзеркалюється посуд; стіл із полірованою стільницею, на якій рефлексують предмети; картина у вишуканій рамі, що доповнює тло композиції; квіти і фрукти, що завжди присутні в усіх натюрмортах А. Ерделі.

У пізньому живописі і майстер повертався до символічних мотивів. Втіленням ідей із зарисовок є «Натюрморт з купальницею» (2-га пол. 1940-х років) (4. 218) виконаний у прохолодних, м'якіших та приглушеніших тонах. Три помаранчево-червоні об'єкти (чашка, апельсин та жіноча фігура) надають динаміки, створюючи умовний трикутник, по сторонам якого рухається погляд. Композиція з купальницею передає замислений настрій, а зображення на тлі ще однієї картини апелює до думок художника про минуле. Подібне відчуття викликає «Натюрморт зі статуеткою» (кін. 1940-х років) (4. 219), де поруч із кількома склянками А. Ерделі зобразив свою скульптуру «Жіноча постать», яку ми вже бачили в паризькому недописаному жіночому портреті («Жінка», 1930). Це наштовхує на думку, що митець поринав у свої кращі роки та за допомогою такого символу розповідав глядачам про свої досягнення. Кожен мазок у картині відтворює предмет, вказуючи на вишуканий смак і живописну культуру художника, який не зносив фальші та банальності.

Натюрморти останніх років життя А. Ерделі відрізняються більшою матеріальністю та реалістичністю, порівняно з попередніми. В полотнах «Натюрморт» (1952) (4. 220) та «Весняний натюрморт» (1953) (4. 221) майстер доскіпливо працював з об'ємом та світлотіньовим моделюванням, досяг найбільшої деталізації та стану завершеності твору. В картинах «Натюрморт з яблуками, квітами і дзеркалом» (1950) (4. 222), «Натюрморт з квітами і статуеткою» (1950-ті роки) (4. 223) та «Натюрморт. Польові квіти» (1954) (4. 224) з'явилися особливості, не властиві раніше живопису художника, – насиченість повітрям, світлоносність і легкість. Це все ті самі побутові предмети та квіти, що оточують людину в повсякденному житті, однак очима художника вони вражають своєю шляхетністю та вишуканою красою форм і відтінків. Про те, що альбоми графіки А. Ерделі були його творчою лабораторією говорить твір «Натюрморт з польовими квітами» (1950-ті роки) (4. 225) [176]. Він пошуковий, його композиція перегукується із олійною роботою «Натюрморт. Польові квіти» (1954). Завдяки тому, що вона датована, альбоми зарисовок теж можна віднести до 1950-х років.

Продовж 1945–1955 років про творчість А. Ерделі не було написано жодної фахової статті або хоча б позитивного відгуку, щоб там не лунали звинувачення за «буржуазний» період [18]. У Радянському Союзі А. Ерделі не отримав прижиттєвих нагород. Колектив Закарпатського відділення Спілки намагався посприяти підвищенню пенсії художнику, однак їм було відмовлено [83, с. 26]. З 1952 року майстер багато хворів, його турбувало серце, стан був пригнічений, це засвідчують записи: *«Як художник – постійно битий; як вчитель – викинутий; як пенсіонер – позбавлений ґрунту...»* [33, с. 411]. Він мало працював, картини писав вдома або в санаторії «Синяк», в якому неодноразово зупинявся для покращення здоров'я. Він намагався відповідати вимогам соцреалізму, проте це давалося непросто. Дуже красномовною є думка художника зі щоденника 1945 року, яка стосується його позиції по відношенню до нав'язування митцю якоїсь ідеології, в цьому випадку, радянської: *«Форма нинішнього мистецтва не може бути глибокою. Вона відійшла від своєї мети, а точніше – від відсутності мети. <...> У плінні часу, яка б філософія не була у моді, суттю завжди залишається те, що митець є шукачем, відкривачем і інтерпретатором вічної краси. Це – площина почуттів. Критерії мистецтва можуть діяти тільки в площині почуттів. Отже, логіку, побудовану на площині почуттів, довірмо мистецтві. Не треба давати йому поради, а головне, не треба бажати, щоб він малював те, що не є справою його серця. Насилля, застосоване до мистецтва, може дати хіба малярів, можливо, багато малярів. Кількість ніколи не підвищить якість»* [33, с. 415].

Після смерті Й. Сталіна в 1953 році в мистецькому середовищі країни стався творчій підйом. І. Небесник відмітив, що, не дивлячись на погіршення здоров'я, А. Ерделі почав активніше працювати [80, с. 15]. Це зумовило проведення двох персональних виставок митця в Ужгороді. Перша відбулася 1954 року в Закарпатській обласній картинній галереї (замок). Після неї, розуміючи, що немає критика, який дав би об'єктивну оцінку його творчості, А. Ерделі написав про себе сам у короткому тексті «Галерея портретів підкарпатських художників»: *«Ерделі не можна критикувати за шаблоном.*

*Увесь його творчий доробок демонструє величезну різноманітність, міг би сказати – кожна його картина інакша як за сприйманням, так і за способом передачі. Його єдиний художній напрямок або «ізм» – самовираження душі. А це – постійно перемінливе» [27, с. 352].* Остання ретроспектива пройшла 1955 року – на другому поверсі Ужгородського замку [33, с. 424]. Того самого року майстра не стало.

#### **4. 3. Значення професійної діяльності А. Ерделі для українського образотворчого мистецтва**

Після аналізу творчої спадщини А. Ерделі, важливо узагальнити зроблені спостереження щодо живописної мови його творів та визначити ступінь їх новизни та актуальності в рамках художнього процесу українського образотворчого мистецтва. Професійну діяльність А. Ерделі варто поділити на основні сфери, які були для нього однаково важливі:

1. Практика А. Ерделі-художника.
2. Педагогічна діяльність.
3. Культурно-просвітницька та організаційна діяльність.

Мистецький доробок А. Ерделі включає всі жанри живопису, що були поширені в першій половині ХХ століття, однак найбільше уваги впродовж життя він приділяв: портрету, пейзажу та натюрморту. Портрет для нього став основним джерелом доходів, демонстрацією майстерності; пейзаж – естетичним простором для сміливого відображення своїх думок та почуттів; натюрморт – інтимним способом візуалізації емоцій, мовчазним діалогом з речами та вивчення їх взаємовідносин в композиції.

Зміна влади на території сучасного Закарпаття та творчі поїздки А. Ерделі за кордон змінювали художню мову митця, тож доречно її поділити на хронологічні періоди:

1. Учбовий (1911–1916).
2. Мукачівський (1916–1922).
3. Мюнхенський (1922–1926).

4. Ужгородський (1926–1929).
5. Французький (1929–1931).
6. Зрілий (1931–1944).
7. Пізній (1945–1955).

Успішна творча діяльність та самовираження, актуальне часу, зробили А. Ерделі майстром, визнаним кожною владою, що приходила на Підкарпатську Русь. І. Небесник звертає увагу на те, що *«Незмінний успіх Ерделі на багатьох виставках у містах Чехословаччини, а також творчий досвід, винесений з головних мистецьких центрів Європи, поступово сформували про нього думку як про одного з провідних митців у державі. Тому закономірним виглядає включення статті про художника до біографічного словника діячів культури Чехословацької республіки, який видав у Празі 1934 професор А. Доленскі»* [73, с. 65]. У словнику А. Ерделі охарактеризували як професора (викладача), академічного живописця і письменника.

Подібний матеріал вийшов 1934 року в угорській «Енциклопедії новітнього часу» (угор. – A legújabb kor Lexikona) за редакцією С. Оскара. [73, с. 66]. Таким чином бачимо, що обидві країни визнали високий професійний рівень майстра та вплив А. Ерделі на свою художню культуру.

У цьому контексті необхідно відмітити, що на різноманітних виставках у Чехословаччині роботи майстра настільки вражали критиків, що в місцевій пресі постійно з'являлися схвальні відгуки. 1934 року він взяв участь у ювілейній виставці Спілки художників національних меншин Словаччини у Братиславі. Преса відзначила, що ужгородський художник належить до найвидатніших талантів серед тих, хто експонується [141]. 1935 року про портрет Е. Пала пензля А. Ерделі написали як про найкращий портрет виставки [149]. У «Словацькій хроніці» 1936 року зазначено, що *«Твори Ерделі розкріпають простір і створюють дуже цікаві технічні нововведення»* [173]. У «Карпатському віснику» 1941 року, в якому йшлося про чергову виставку Товариства, автор акцентував увагу на високому рівні його керівника А. Ерделі, чий смак і кожна деталь в картині вказують на світовий рівень [154].

Багатоетапний життєвий шлях дозволив визріти сучасному художньому стилю та високій майстерності, якої Падкарпатська Русь не знала. Багатий досвід спонукав художника викладати та ініціювати розвиток професійної художньої освіти в регіоні. Серед його учнів були такі знамениті митці: А. Коцка, П. Балла, П. Бедзір, А. Борецький, Ю. Герц, Л. Дван-Шарпатакі, А. Добош, І. Ілько, Е. Конратович, В. Микита, Ф. Семан, М. та Е. Медвецькі, А. Шепа, З. Шолтес, І. Шутєв та ін. [87, с. 7]. Про внесок А. Ерделі у формування регіональної художньої школи О. Ізворин написав: *«Ціла руська художня молодь, з котрої декілька осіб уже закінчили спеціальну освіту, без огляду на свої спрямування, одногolosно стверджує, що пробудив у ній художнє стремління і зворушення – Ерделі»* [43, с. 259].

1933 року викладацька діяльність А. Ерделі почала давати перші плоди – його новими колегами стали учні – А. Коцка та А. Борецький, які випустилися з Ужгородської півчо-вчительської семінарії. Вони були направлені на роботу в школах села Тихий Великоберезнянського району та горожанську школу Великого Бичкова. Продовжуючи активно займатися творчістю в цих живописних місцях молоді майстри отримали багатий матеріал для свого мистецтва. Незабаром А. Коцка і А. Борецький організували в Ужгороді виставку своїх творів, яка мала успіх і позитивні відгуки в пресі [73, с. 58].

Зі спогадів учнів дізнаємося, що в А. Ерделі був не стандартний академічний підхід до викладання. Він був проти сліпого копіювання дійсності, вчив відчувати кольори, допомагав викристалізувати смак, спонукав студентів до фантазії та пошуку свого індивідуального прояву в живописі [129, с. 59]. Тому не дивно, що, не дивлячись на захоплення мистецтвом свого вчителя, жоден учень А. Ерделі не наблизився до тієї естетики та глибини, яку він викарбував у своїй творчості. Сам майстер серед всіх найбільше виділяв А. Коцку і писав про нього: *«Тишу карпатських пралісів бачить у сріблястих барвах. Особливо могутній він у зображеннях півтонального акорду. Русина з Верховини зображує краще, ніж будь-хто, майже по-пуританськи. В його картинах багато природи, багато патріархальної сили, багато вічного.*

*Довколишній світ сприймає широко. Всюди бачить великі особистості й велику цілісність... Ця своєрідність обіцяє нам великого художника» [37, с. 53]. Саме в творчості А. Коцки бачимо найбільше посилянь стилістику А. Ерделі: відображення у водоймі, площинне хроматичне трактування тла, акцентування чистим кольором та ін.*

Збільшення кількості випускників та повернення багатьох закарпатських художників із навчання в Європі призвело до зростання професійного рівня мистецтва краю. Це спонукало А. Ерделі до активної просвітницької та виставкової діяльності у Товаристві діячів образотворчого мистецтва на Підкарпатській Русі, що працювало з 1931 року. В рамках цього об'єднання разом із колегами митець організовував та брав участь у низці виставок, читав просвітницькі лекції та створював освітні курси.

А. Ерделі переймався проблематикою пленерного досвіду молодих художників та учасників об'єднання, тому неодноразово виступав організатором творчих поїздок. 1933 року З. Шолтес (учень Й. Бокшая і А. Ерделі з Публічної школи рисунка) став священиком у селі Ужок. Це місце стало плідним для пленерів його вчителів. А в часи угорської окупації А. Ерделі отримала матеріальну підтримку від губернатора краю М. Козми, шанувальника його творчості. Ця дружба допомогла йому відкрити пленер у Кушниці, який став доброю школою для юних митців [6, с. 359].

Про діяльність А. Ерделі як керівника Товариства і члена журі майже всіх виставок О. Изворин писав: *«Він доводить вимоги комісії журі до незвичайної строгості, він абсолютно не хоче рахуватися зі смаком провінційної публіки, на вернісажах він виглядає як трибун нової штуки, пристрасно і рішуче, настільки, що декотрі його статті, обвиняючі общественну художню застоюність, взагалі не могли бути опубліковані» [43, с. 259]. Крім цього, О. Изворин відмітив, що, завдяки самокритичному і талановитому керівництву, саме живопис став найрозвиненішим видом мистецтва на Підкарпатті. Оцінюючи роботи Й. Бокшая, А. Ерделі, Ф. Манайла він писав: *«Витворюючи вогнище, організуючи спілку художніх сил регіонального змісту, руська трійця**



здійснювала його не як пристанище для ремісників на замовлення і для локалпатріотів, а своїй посередності і дилетентизмі мріючих бути «консулами провінцій», але як маяк, кидаючий світло всім, шукаючим художніх доріг» [43, с. 272]. Своєю активною позицією та невинною роботою з художниками вони створили нову закарпатську школу живопису, яку будапештський критик Е. Каллай охарактеризував: «...Дати більше барв, ніж рисунка, і бути більш чутливо-романтичним, ніж логічно-конструктивним – ось риса, якою художники карпатського краю ніби рідняться з традиціями угорського мистецтва» [46, с. 37].

Для того щоб підняти в населення рівень розуміння сучасного мистецтва А. Ерделі вдався до мистецької критики. Він публікував свої думки стосовно актуальних виставок, пояснював власне бачення творчості. 1936 року він у журналі «Капраторусская живопись» констатував, що у карпатському живописі його вражає поширеність вульгарних копій та імітацій [37, с. 48]. Майстер був вимогливим до молодих художників, вважав себе відповідальним за розвиток художньої культури в краї. Він опікувався юними обдарованими митцями та виховував у них смак до вишуканого сучасного живопису, в той самий час критикував аматорів. У журналі «Форум» 1936 року А. Ерделі звернув увагу читачів на проблему Підкарпатських художників. Він роз'яснював у чому полягає різниця словацького та русинського напрямів в мистецтві, про романтику русинського Барбізона та Товариства, членом якої міг бути художник будь-якої національності [145].

Варто відмітити цікавий факт, що 1938 року А. Ерделі присвоїли найвищу восьму категорію оплати його педагогічної праці, визнавши цим авторитет та цінність досвіду великого майстра [73, с. 89].

Таким чином, бачимо, що А. Ерделі проявився в усіх видах творчої діяльності, покликаних розвивати та прославляти мистецтво рідного Закарпаття. Влучно про його роль написав О. Изворин: «Ерделі – наша гордість, він наш модерний художник... Якщо б не було Ерделія з його «барбізонством», Підкарпаття довгий час залишалося б у закутках мистецтва, представляючи

*собою все той самий «гео-етнографізм», хоч би й у новій формі. Якби не було Ерделі, не могли б ми в нинішній час говорити про свій неповторний руський стиль...» [43, с. 264].*

Ставши втіленням високих стандартів мистецтва в Закарпатському краї, творча діяльність А. Ерделі є видатним явищем українського та східноєвропейського мистецтва. Він обрав складний творчий шлях у пошуках вічної краси. Працюючи в будь-якому з жанрів живопису, він мав свій індивідуальний почерк. Митець трактував природу, портрет та натюрморт по-своєму, наповнюючи напрацювання угорських, німецьких та французьких студій разом із закарпатським змістом. Звернення до природи рідного краю зробило його співцем краси нашої країни та спонукає до культивування його імені в наші дні в Україні та за кордоном.

#### **Висновки до розділу 4**

Творча робота А. Ерделі 1931–1944 років – «золотий період», в якому він затвердив та розвинув принципи живопису, з якими познайомився у Франції. В його роботах часто зустрічається ескізна манера, художник вже вільно володів пензлем і кольором, це давало можливість грати з узагальненішими формами та експериментувати з палітрою. Живопис цих років можна структурувати наступним чином:

1. За художньо-стильовими ознаками: наближений до реалістичного трактування натури з більшою деталізацією зображення; узагальненіший, етюдного характеру; декоративний, з домінантою у кольорі (Додаток В, Табл. 2).

2. За пластичною мовою: динамічне пастозне письмо, в якому застосовуються моделюючі форми та паралельні корпусні мазки; грубе експресивне письмо з використанням мастихіна; сезанністичне, в якому форми геометризуються, застосовується хроматична розтяжка площин; акварельна манера, в якій майстер використовував півпрозору розріджену олійну фарбу (Додаток В, Табл. 3).

3. За роботою з палітрою: кольорова гама, наближена до натуралістичної, з яскравими акцентами чистими кольорами; монохромна гама, побудована на нюансованості відтінків з акцентами чистими кольорами; декоративна суб'єктивна кольорова гама, близька мистецтву фовістів (Додаток В, Табл. 4).

4. За тематико-сюжетними особливостями жанрів (Додаток В, Табл. 5).

Головним завданням А. Ерделі у портретному жанрі було реалістичне зображення моделі у відповідному настрої. Портретний доробок можна поділити на типи, серед яких перше місце займає *парадний* портрет – елегантний та вишуканий, максимально ретельно написаний. Найбільше уваги художник зосереджував на обличчі. Найчастіше моделі розміщувалися, сидячи, повернувшись на три чверті, на нейтральному тлі. Окремо варто виділити *камерні* портрети селян, робітників, гуцулів та циган. Вони могли бути індивідуальні, парні, групові, на нейтральному або пейзажному тлі. Завдяки одягу передається місцевий колорит та настрої. Особливо близьких людей (батьки, дружина, друзі) А. Ерделі писав у *погрудному* кадруванні з близької віддалі. Ці портрети особливі своїм психологічним навантаженням та відчуттям приятного ставлення митця до моделі (Додаток В, Табл. 5. 1).

Композиції з кількох осіб в певному контексті можна вже зарахувати до *жанрового* живопису. Сюди ж належать портрети в інтер'єрі, сцени в саду або у дворі, в лісі або на пляжі (Додаток В, Табл. 5. 2).

Жанр *ню* представляє зазвичай купальниць біля водойми, у лісі або на нейтральному тлі (Додаток В, Табл. 5. 3).

Найчисленніші твори цього періоду налічує жанр *пейзажу*. Близький до душі художника він відображає різні стани природи, сюжети та спонукає до ще одного поділу. *Карпатський* краєвид – пейзаж, покликаний оспівувати красу рідного краю та його природу, що в свою чергу ділиться на: *ліричний пейзаж-елегію*, що відрізняється написанням зблизька, обмеженою композицією, особливим мрійливим настроєм, мотивом з річкою та віддзеркаленням навколишнього світу у воді; *лірико-епічний*, написаний з віддалі, однак зберігає поетичність, в композиції на дальньому плані зазвичай зображені величні гори,

іноді введений стафаж; *панорамний* пейзаж демонструє природу з розмахом, з висоти і максимально відкритою композицією до лінії горизонту, в ньому є багато планів та деталей, часто зображується стафаж, що вносить додатковий колорит та динаміку. В окрему групу можна виділити *архітектурні* краєвиди, куди входять величні та мовчазні пейзажі з зображенням *церков* та *замків*. *Міський* краєвид відрізняється жвавістю та відчуттям активного цікавого життя, а відчужені *види на Ужгород* з околиці – навпаки, нагадують про близькість вічної природи та навіюють спокій. Варто відмітити *камерні* пейзажі, до яких належать невеликі фрагменти з міського життя: дворики, затишні будиночки та підворіття (Додаток В, Табл. 5. 4).

*Побутового* жанру в творчості А. Ерделі майже немає. Він поданий сюжетами, що поєднують в собі кілька мотивів: *пейзаж і анімалістика, пейзаж і сцени сільського життя* (Додаток В, Табл. 5. 5).

Стосовно творів у жанрі *натюрморту* необхідно зазначити, що більшість з них відтворює предмети в інтер'єрі, але є і зображені в природному середовищі. В натюрмортах найпоказовішим є поєднання декоративності з академізмом (Додаток В, Табл. 5. 6).

Найменший розділ у творчості А. Ерделі – *сакральний живопис*. За період 1931–1944 років відомо лише про кілька творів, виконаних на замовлення, які характеризуються сміливою осучасненою трактовкою церковного мистецтва.

Згадана структура гнучка, варто пам'ятати, що А. Ерделі міг застосовувати одразу кілька з засад в одному творі (Додаток В, Табл. 5. 7).

У зрілому періоді (1931–1944) він постав митцем з індивідуальним почерком у розквіті своїх художніх можливостей, був гордістю та взірцем для колег і учнів.

З 1945 року, із приходом радянської влади на Підкарпатську Русь, митець був змушений приховувати модерністські засоби вираження, бо на новоствореному місцевому ґрунті вже не було у цьому потреби. Політична ситуація краю змусила його відмежуватися від власних досягнень та зупинити розвиток, підлаштувавши свої розробки під актуальні на той час живописні

методи. Пригнічений та позбавлений пошани він звернувся до описовості та дещо стилізованого реалізму.

Розглянуті раніше не опубліковані твори з альбомів графіки майстра вказують на те, що А. Ерделі повертався до улюблених мотивів у жарнах пейзажу й натюрморту та інтерпретував їх у власній манері 1930-х років. Невеликі композиції мають зв'язки з олійними картинами зрілого та пізнього періодів, що доводить – ці рисунки є зібранням ідей майстра, які він пізніше втілював на полотнах. Серед ряду портретів в альбомах вділося ідентифікувати невелику кількість осіб. В мистецтві шаржу художник показав себе майстром, який має почуття гумору та вміє вловлювати найгостріші риси облич.

Професійну діяльність А. Ерделі варто визнати видатною по відношенню до закарпатського та українського мистецтва. В ролі митця, педагога та культурного діяча він досяг найвищих вершин, які йому були доступні в рамках різної політичної ситуації в краї. Його плідна робота привела до формування сучасної закарпатської школи живопису, яка органічно вводить українське образотворче мистецтво ХХ століття і ставить його поряд із європейським.

## ВИСНОВКИ

На основі аналізу наукової розробки теми, опрацювання архівних джерел, наукових статей, науково-популярних публікацій, повідомлень у періодичних виданнях та художніх текстів виявлено, що на сьогоднішній день ґрунтовно досліджено біографію та творчий шлях А. Ерделі, його філософські погляди на світ і судження про мистецтво, атрибутовано багато творів. Не дивлячись на це, залишалася мало дослідженою цілісна еволюція його художньо-стилістичної манери, прояви різностильових тенденцій, їх походження як і творча спадщина митця з приватних збірок в Україні та за кордоном. На основі опрацьованих джерел дослідження було виявлено, що проблематика, охоплена дисертацією, була розкрита лише частково і ця тема потребувала подальшого поглибленого вивчення. Необхідне уточнення та узагальнення вже опублікованих відомостей та доповнення новими матеріалами художньо-стилістичного дослідження низка творів художника.

Було визначено та систематизовано джерела, які стали основою дослідження. Серед них: оригінали творів живопису і графіки А. Ерделі з музейних та приватних зібрань; електронні матеріали; каталоги виставок; наукова література; писемні джерела; архівні джерела; інтерв'ю. Для подальшої роботи із ними було використано такі методи: бібліографічний; історіографічний; біографічний; автобіографічний; формальний; іконографічного аналізу; іконологічний; художньо-стилістичного аналізу; порівняльного аналізу; систематизації; мікроскопічного аналізу; дослідження в ультрафіолетовому та інфрачервоних діапазонах випромінювання; рентгенограми.

Розглянуто художній процес на території Угорщини кінця ХІХ–початку ХХ ст. Визначено, що ключовим чинником в мистецькій освіті ХХ ст. був взаємозв'язок між угорським та французьким мистецтвом, що відобразився в імпресіоністичному художньому методі, який угорські митці освоїли під час навчань у Франції та синтезували на батьківщині з місцевою традицією.

Художники почали об'єднуватися в гуртки, щоб обмінятися досвідом та підняти рівень майстерності. Серед найважливіших нововведень – пленерна практика та перші мистецькі колонії в містах Надбання, Кечкемет, Тячів та ін.

З'ясовано, що, знаходячись в кінці ХІХ–початку ХХ ст. у складі Австро-Угорської імперії, вектор розвитку культурно-мистецького процесу Закарпаття був направлений у бік угорської традиції. Це зумовило А. Ерделі відправитися в Будапешт в Угорську королівську школу рисунка для отримання вищої художньої освіти в 1911–1916 роках. Там він вивчив анатомію, засвоїв навички реалістичного рисунка, вперше потрапив на пленер до художньої колонії в м. Кечкемет. У цей період його живопису була притаманна палітра зі стриманих кольорів та ретельна робота з рисунком.

В рамках огляду раннього мукачавського періоду А. Ерделі (1916–1922) було проаналізовано чотири твори. Два з них («Край села», «Косулі в лісі») були досліджені в ультрафіолетовому та інфрачервоному діапазонах випромінювання, також були зроблені рентгенограми. Опубліковані світлини започатковують базу даних для порівняльного аналізу та подальшої експертизи творів художника цього періоду.

Розглянуто творчість періоду перебування А. Ерделі в Німеччині 1922–1926 років та прослідковано нові риси в мистецькій манері художника. Знайдений в архіві бібліотеки Мюнхенської академії мистецтв каталог виставки 1923 року в Скляному палаці допоміг з'ясувати, що тільки один олійний твір «Склянка води» пензля А. Ерделі експонувався тав в цьому році. Виявлено коло улюблених жанрів митця: портрет, пейзаж, натюрморт. Відмічено, що вже на цьому етапі творчості митець зацікавився кольором як засобом виразності, який стане провідним у майбутній творчості. Серед найважливіших чинників впливу, що проявляються в живописі, варто відмітити передусім, течію експресіонізму, відвідування художником виставок сучасного і класичного мистецтва. У мюнхенському періоді був закладений новий підхід до наступних художніх проблем: динамічне трактування форм у психологічному портреті, застосування мастихіна і пастозного мазка в пейзажному живописі,

застосування яскравих кольорових акцентів у складних монохромних композиціях. Надалі на цій основі був вироблений індивідуальний почерк майстра.

Проаналізовано особливості почерку майстра в період роботи в Ужгороді в 1926–1929 роках. Виявлено зміни у художній мові після повернення з-за кордону, визначено напрями, в яких вона розвивалася, зокрема: ігнорування класичного світлотіньового моделювання, спрощення рисунка, підвищена швидкість виконання твору, поєднання натуралістичних образів з експресивними засобами виразності, динамічні пастозні мазки, гостре сприйняття кольору, використання підвищеного контрасту, акцентування яскравими барвами. Визначним є інтерес художника до улюблених мотивів: склянки води, віддзеркалення на полірованих поверхнях та у водоймах, введення в композицію зображення своїх попередніх творів.

З'ясовано, що на той час А. Ерделі розпочав педагогічну роботу в двох навчальних закладах – Ужгородській горожанській школі та Ужгородській півчо-вчительській семінарії. Разом із Й. Бокшаєм 1927 він відкрив приватну Публічну школу рисунка.

Досліджено роль поїздки А. Ерделі до Франції в 1929–1931 роках, відвідування художньої колонії в місті Гаржілес. Зміни у художньому баченні митця на основі аналізу низки живописних творів, написаних там, дозволили виявити тенденції фовізму. Еволюція розуміння художником кольору проявилася у трактуванні природи: він почав абстрагуватися від форми на користь кольору, що передає відчуття від цієї форми. В цих настроєвих творах А. Ерделі вдалося показати стан душі в дещо суб'єктивно, в якому палітра відповідає за враження.

Додаткові подробиці до творчої біографії майстра в цей період додають вперше опубліковані архівні джерела з приватної колекції – лист від зберігача фондів Музея Родена Ж. Граппа та візитівка А. Ерделі. Аналіз запрошення на виставку «Художники долини Крез», в якій А. Ерделі брав участь 1930 року в Парижі, допоміг краще зрозуміти коло художніх зв'язків митця, а також



уточнити дату цієї події. Детальний аналіз представлених на європейських аукціонах картин майстра, вивчення світлин й листівок із зображенням м. Гаржілес, інформація з паризької преси допомогли з'ясувати, яка саме картина, експонувалася на тій виставці. З інтерв'ю з колекціонером М. Білоусовим стало відомо, що в скульптурному доробку А. Ерделі був ще один твір, крім тих із ЗОХМ ім. Й. Бокшая, що були опубліковані, проте вона не збереглася.

Проведено порівняння творчих методів А. Ерделі та П. Сезанна. Розглянуто спільні риси у побудові композицій, застосуванні контура та хроматичних площин, у сюжетах та філософському наповненні картин. З'ясовано відмінні риси їхніх творчих манер у пластиці форм, у творах А. Ерделі відчутніша динаміка, кожен мазок ліпить об'єкт, у письмі бачимо вільну роботу пензля та гру фактур, що варіюють від щільного пастозного мазка до легких півпрозорих вальорів, створених розрідженими фарбами. В його пейзажах кольори ритмічно повторюються в різних частинах композиції, нагадуючи музичні акорди. Вводячи у них стафаж А. Ерделі додав імпульсу та відчуття життя. У портретах він «схоплював» риси облич моделей в реалістичній трактовці, часто залишаючи тло та одяг малодеталізованими, але додаючи їм настрою яскравими акцентними плямами. Переосмисливши манеру П. Сезанна в жанрі ню, митець підняв інтенсивність кольорів, а завдяки звивистим динамічним штрихам посилив напругу композицій. В натюрмортах А. Ерделі звертався до знакових мотивів (віддзеркалення на столиках і тацях, склянки з водою) та декоративніших композицій. В останніх спостерігається спрощення форм, контури, заповнені плямами гіперболязованих кольорів.

З'ясовано, що вивчення А. Ерделі живописної методики П. Сезанна вплинуло на закарпатське мистецтво ХХ століття.

Досліджено роль А. Ерделі в культурно-організаційній, просвітницькій, педагогічній та творчій діяльності, які він вів в період 1931–1944 років на Підкарпатській Русі.

З'ясовано специфіку різних жанрів у живописі А. Ерделі в цей період. Аналіз їх особливостей засвідчив, що найбільше художника цікавили: портрет, пейзаж, ню, натюрморт, побутові сюжети. Систематизація творчої спадщини цієї доби з приватних і музейних колекцій дозволила виявити широкий діапазон мистецьких жанрів та їх підтипів. Інтерес до них визначався розробкою різної стилістики, колористичних рішень, структурно-образних рішень, характеру трактування природи, сюжетно-композиційних та художньо-стильових завдань. На основі аналізу живопису охарактеризовано стійку художню манеру, властиву роботам А. Ерделі в зрілому періоді, і постійні напрями його творчих пошуків, які можна розділити таким чином:

- робота митця в *портретному* жанрі перш за все полягала у передачі презентабельного та елегантного образу моделі. Майстер найретельніше писав обличчя, а тло і одяг узагальнював, що створювало динаміку та зосереджувало увагу глядача на самому головному в композиції – виразу очей моделі. Колористичне рішення зазвичай було стриманим, лише в деталях та аксесуарах митець дозволяв собі чисті кольори та яскраві акценти. Серед типів портретів варто виділити: парадні, камерні, жанрові. За способом кадрування вони діляться на: погрудні, поясні, поколінні, в повний зріст. За моделлю зазвичай знаходиться або нейтральне тло, або пейзажне, або інтер'єрне;

- *жанровий* живопис – парні та групові портрети, в яких моделі зображені в інтер'єрі, на природі, у дворіку;

- звернення А. Ерделі до жанру *ню* було натхнене творчістю П. Сезанна. Митець не ставив перед собою завдання повторити форми тіла анатомічно, його цікавило відчуття жіночої енергії та її поєднання з природою, формотворчі та колористичні експерименти;

- жанру *пейзажу* властиве розмаїття композиційних та сюжетних рішень. Вони представляють природу Закарпатського краю в різний час доби, в основному в літньо-осінній період. Пейзаж був для А. Ерделі, головним чином, способом передати емоції та почуття. Його можна умовно поділити за настроєм, якому відповідали певні нюанси в композиційному рішенні:

камерний, ліричний, лірико-епічний, панорамний. За сюжетом: карпатський краєвид, архітектурний пейзаж, міський пейзаж. Саме в цьому жанрі проявилися найсміливіші колористичні експерименти митця;

- специфічною рисою *натюрмортів* А. Ерделі є те, що у більшості він поєднує академічний підхід разом з декоративним узагальненням форм. Їм властиві такі риси: komponування у фронтальну композицію, схожу на театральну сцену з завісами, часте ігнорування простору, збалансованість об'ємів за допомогою врівноваження теплих і холодних тонів з акцентами чистими кольорами;

- *побутовий* жанр в творчості майстра майже відсутній. Однак є роботи, в яких об'єднані кілька жанрів: пейзаж з анімалістикою, сценами сільського життя, купальницями;

- *сакральний* живопис у цей період творчості представлений кількома комерційними полотнами, виконаними у сучасній трактовці, ігноруючи консерватизм церкви щодо образотворчого мистецтва.

На основі аналізу встановлено, що живопис А. Ерделі 1931–1944 років за художньо-стильовими ознаками можна поділити на: наближений до реалістичного трактування природи з більшою деталізацією зображення; узагальненіший, етюдного характеру; декоративний, з домінантою у кольорі. За пластичною мовою воно структуроване наступним чином: динамічне пастозне письмо, в якому застосовуються моделюючі форму та вертикальні корпусні мазки; грубе експресивне письмо з використанням мастихіна; сезанністичне, в якому форми геометризуються, застосовується хроматична розтяжка площин; акварельна манера, в якій майстер використовував напівпрозору розріджену олійну фарбу. В роботі з палітрою художник звертався до таких підходів: кольорова гама, наближена до натуралістичної, з яскравими акцентами чистими кольорами; монохромна гама, побудована на нюансованості відтінків з акцентами чистими кольорами; декоративна суб'єктивна кольорова гама, близька мистецтву фовістів.

Доведено, що в 1931–1944 роках в живописі А. Ерделі відбулося формування ціліснішої і виразнішої манери, у якій об'єдналися здобутки попередніх років. Сприймавши оновлену методику сезаннізму, колористичні шукання фовізму, і поєднавши їх із закарпатським змістом, майстер виробив своєрідний неповторний художній стиль. Аналіз результатів продажів живопису майстра на аукціонах говорить про те, що це комерційно найуспішніший період творчості.

Мистецтвознавчий аналіз пізнього періоду творчості А. Ерделі в 1945–1955 роках виявив формування нового методу, що базувався на поєднанні декоративного експресивного реалізму попередніх років з вимогами соціалістичного реалізму. Це призвело до наростаючої описовості, що проявлялася в деталізації та більшій речовинності та матеріальності форм у всіх жанрах, в яких майстер творив. Виявлено, що найреалістичнішим жанром залишився портрет. В пейзажі та натюрморті митець міг дозволити собі більше, однак його дедалі менше вабили експерименти, він намагався проти волі прилаштуватися до нової ідеології, тому повторював вдалі мотиви та композиційні схеми попередніх років.

В контексті зазначеного періоду в науковий обіг введено 29 графічні твори А. Ерделі з 3 альбомів. Серед них: нариси портретів друзів митця, жаржі ужгородців, зарисовки пейзажів і натюрмортів. Частина із цих композицій була втілена митцем на полотнах.

З'ясовано, що діяльність А. Ерделі є видатною в історії українського образотворчого мистецтва. Заявивши про себе як про талановитого живописця, він продовжив ділитися досвідом як педагог, який виховав наступне покоління відомих митців, які стали осередком сучасної закарпатської школи живопису. Будучи обраним головою місцевого професійного об'єднання художників тричі, він став авторитетом в організації виставок та у просвітництві, якісно піднявши мистецтво Закарпаття і вивівши його на європейський простір.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. V Обласна виставка робіт художників Закарпаття : Каталог / ред. В. Шандор ; уклад. М. Водоп'янова. Ужгород, 1950. 16 с.
2. VII Обласна виставка робіт художників Закарпаття : Каталог / ред. Н. Знаменська ; уклад. Е. Чернега. Ужгород, 1954. 11 с.
3. XIII Обласна виставка робіт художників Закарпаття : Каталог / ред. О. Чернега ; уклад. Ю. Сташко. Ужгород, 1965. 12 с.
4. Адальберт Ерделі : Альбом / авт. вступ. ст. / упоряд. В. Павлов. Київ : Мистецтво, 1972. 57 с.
5. Адальберт Ерделі. Твори із приватних збірок : кат. вист. / упоряд.: М. Білоусов, Ю. Вакуленко. Київ : Київ. музей рос. мистецтва, 2006. 51 с.
6. Адальберт Ерделі: Альбом / упоряд. А. Ковач. Ужгород : Вид-во Олександри Гаркуші, 2007. 380 с.
7. Адальберт Ерделі. Скляний палац серед солом'яних стріх : альбом / упор. С. Марценюк ; авт. вступної статті А. Івашин. Київ : ТОВ Галерея НЮ АРТ, 2011. 112 с.
8. Асеева Н. Украинское искусство и европейские художественные центры (конец XIX-начало XX века). Киев : Наук. думка, 1989. 198 с.
9. Белоусов Н. С годами влияние этого художника на украинское искусство будет только расти : [про спадок Адальберта Ерделі] / бесіду вела О. Корусь. *Антиквар*. 2011. № 11. С. 62–67.
10. Берез М. Адальберт Ерделі невеличкий екскурс у творчість. *Ужгород*. 2003. 24 квіт.
11. Виставка творів А. М. Ерделі : Кат. вист. / уклад.: Г. Островський, М. Ткаченко. Львів, 1958. 20 с.
12. Гаврош О. 40 маловідомих фактів із життя одного з найвидатніших українських художників. *Старий замок*. 2008. 3–9 лип. С. 20.
13. Гаврош О. Адальберт Ерделі. *Порог*. 2010. № 6. С. 21.
14. Гаврош О. Ерделі ще не усвідомлений як феномен національного масштабу. *Старий замок*. 2012. 12–18 січ.

15. Гаврош О. Ерделі-літератор. *Унікаум*. № 8. С. 34–36.
16. Гаврош О. Моє мистецтво належить світові. *Срібна земля. Фест*. 2003. 20–26 берез. С. 15.
17. Гаврош О. Побутовий жанр Закарпаття 1945–1991 років: еволюція жанру, тематика, персоналії : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05. Львів, 2017. 365 с.
18. Гаврош О. Таємниця Ерделі. Тернопіль : Навч. кн. – Богдан, 2018. 256 с.
19. Галас Я. Адальберт і Магдалина. *Закарпатська правда*. 2004. 2–8 жовт. С. 12.
20. Галь Н. Ми все ще відкриваємо для себе нашого Ерделі. *Срібна земля. Фест*. 2005. 20–26 січ. С. 14.
21. Демчак М., Опачко М. Розвиток і становлення професійної педагогічної освіти на Закарпатті: етапи і чинники. *Науковий вісник Ужгородського національного університету*. 2012. № 25. С. 66–39.
22. Дьєрке Г. Творчість Володимира Микити в контексті образотворчого мистецтва Закарпаття другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: традиції та художні експерименти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05. Львів, 2018.
23. Ерделі А. Шаржі : Альбом / упоряд.: О. Гаркуша, М. Месайрош. Ужгород : Вид-во О.Гаркуші, 2017. 104 с.
24. Ерделі Адальберт Михайлович. Діячі історії, науки і культури Закарпаття. Ужгород, 1999. С. 73–74.
25. Ерделі / авт.-упоряд.: О. Приходько, Л. Біксей ; авт. вступ. ст. Г. Островський. Ужгород : Карпати, 1992. 44 с.
26. Ерделі А. Афоризми Ерделі. *Унікаум*. 2015. № 8. С. 37.
27. Ерделі А. Галерея портретів підкарпатських художників. *ІМЕН: літературні твори, щоденники, думки* / уклад.: І. Небесник, М. Сирохман. Ужгород, 2012. С. 346–372.

28. Ерделі А. Гаржілес–Ендр. Франція, 1929. *ІМЕН: літературні твори, щоденники, думки* / уклад.: І. Небесник, М. Сирохман. Ужгород, 2012. С. 321–327.
29. Ерделі А. Дімон. Роман. *ІМЕН: літературні твори, щоденники, думки* / уклад.: І. Небесник, М. Сирохман. Ужгород, 2012. С. 43–112.
30. Ерделі А. ІМЕН. Роман із життя підкарпатського художника у Мюнхені. *ІМЕН: літературні твори, щоденники, думки* / уклад.: І. Небесник, М. Сирохман. Ужгород, 2012. С. 113–228.
31. Ерделі А. ІМЕН: літературні твори, щоденники, думки / упоряд.: І. Небесник, М. Сирохман. Ужгород : Вид-во Олександри Гаркуші, 2012. 440 с.
32. Ерделі А. Історія, пов'язана з хворобою. Начерк роману. *ІМЕН: літературні твори, щоденники, думки* / уклад.: І. Небесник, М. Сирохман. Ужгород, 2012. С. 265–300.
33. Ерделі А. Мої думки. *ІМЕН: літературні твори, щоденники, думки* / уклад.: І. Небесник, М. Сирохман. Ужгород, 2012. С. 373–433.
34. Ерделі А. Мюнхенський щоденник. *ІМЕН: літературні твори, щоденники, думки* / уклад.: І. Небесник, М. Сирохман. Ужгород, 2012. С. 229–264.
35. Ерделі А. Найкращі переживання мого життя. Мистецька колонія в Гаржілесі. Франція, 1929. *ІМЕН: літературні твори, щоденники, думки* / уклад.: І. Небесник, М. Сирохман. Ужгород, 2012. С. 301–320.
36. Ерделі А. Париж. Щоденник. 1930. *ІМЕН: літературні твори, щоденники, думки* / уклад.: І. Небесник, М. Сирохман. Ужгород, 2012. С. 328–345.
37. Ерделі Б. Карпаторусская живопись. *Альманах общества Возрождение*. 1936. С. 48–54.
38. Ерделі Б. Унгварські художні тижні. *Зоря – Hajnal*. 1941. № 1. С. 168–176.
39. Живописець чистої води. *Дукля*. 1973. С. 73–75.

40. Закарпаття 1919–2009 років: історія, політика, культура / ред.: М. Вегеша, Ч. Фединець. Ужгород : Вид-во «Ліра», 2010. 720 с.
41. Знаменская Н. Художники Закарпаття. *Искусство*. 1956. № 1. С. 37–41.
42. Ивашин А. Интеллектуальное искусство А.Эрдели. *Антиквар*. 2011. № 6(54). С. 94–101.
43. Изворинь А. Сучаснь руськь художники (Докончення). *Зоря-Најнал*. 1943. № 3. С. 258–284.
44. Изворинь А. Сучаснь руськь художники. *Зоря-Најнал*. 1942. № 2. С. 387–415.
45. История Венгрии в трех томах / ред.: Т. Исламов и др. Москва : Наука, 1972. Т. 2. 342 с.
46. Каллай Э. Искусство и художники Карпатского края. *Огоньки*. 1940. С. 35–39.
47. Кашшай О. Культуротворчість Антона Кашшая на тлі закарпатської художньої школи : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2021. 280 с.
48. Кешеля Л. Майстер і його учні. *Ужгород*. 1999. 24 лип.
49. Кешеля Л. Майстер і Магдалина. *Ужгород*. 1999. 17 лип.
50. Кобаль Й. Ужгородський монпарнас. *Ужгород відомий і невідомий*. 2003. С. 106–108.
51. Ковач А. Пленерний живопис як складова у творчості художників Закарпаття. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. 2017. № 9. С. 59–63.
52. Колоповець Л. Образ жінки у творчості А. Ерделі. *Вісник Закарпатського художнього інституту*. 2015. № 6. С. 48–55.
53. Коприва А., Купар О. Художники Закарпаття у Надьбані. Хроніка та персоналії. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. 2017. № 9. С. 20–23.
54. Коцка А. Художники-патріоти. *Закарпатська правда*. 1945. 6 квіт.
55. Куликова И. Философия и искусство модернизма. М : Политиздат, 1980. 272 с.



56. Лагутенко О. Сквозь жар души, сквозь хлад ума... Графические альбомы Адальберта Эрдели. *Антиквар*. 2011. № 11(58). С. 68–73.
57. Луценко І. Живопис Закарпаття кінця ХІХ – першої половини ХХ століття: жанри та художньо-стилістичні особливості: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Львів, 2014. 307 с.
58. Луценко І. Імре Ревес (1859-1945). *Образотворче мистецтво*. 2015. № 2. С. 62–63.
59. Луценко І. Інтеграційні процеси у живописі Закарпаття першої половини ХХ століття. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2016. № 30. С. 154–164.
60. Луценко І. Історико-мистецькі передумови становлення образотворчої школи Закарпаття. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2008. № 6. С. 124–137.
61. Луценко І. Історія одного образу: [про загадкове в трагічне життя Шимона Голлоші – одного з угорських новаторів мистецтва ХІХ – початку ХХ ст.]. *Образотворче мистецтво*. 2014. № 3. С. 86–90.
62. Луценко І. Новаторські впровадження у живописі Закарпаття першої половини ХХ століття. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2018. № 2. С. 162–173.
63. Луценко І. Пленерні студії Шимона Голлоші у Тячеві: їх місце і роль у формуванні традицій закарпатського живопису в першій половині ХХ ст. *Вісник Закарпатського художнього інституту: збірник наукових праць*. 2015. № 6. С. 60–62.
64. Луценко І. Портретний жанр у творчості А. Ердели, художньо-стилістичні особливості, спроба періодизації. *Вісник ХДАДМ*. 2013. № 1. С. 105–107.
65. Луценко І. Становлення ідейно-творчих засад живопису Закарпаття у світлі естетико-філософських парадигм ХІХ – першої половини ХХ ст. *Науковий вісник Закарпатського художнього інституту*. 2013. № 3. С. 210–216.

66. Манайлов Ф. Изобразительное искусство на Подкарпатской Руси. *Подкарпатская Русь*. 1936. С. 144–146.
67. Мідянка П. Ландшафти Ерделі. *Критика*. 2003. № 125. С. 32.
68. Мідянка П. Маестро з центру Європи. *Екзиль*. 2007. № 6. С. 31–32.
69. Молева Н. Школа Антона Ашбе: к вопросу о путях развития художественной педагогики на рубеже XIX–XX вв. М : Искусство, 1958. 96 с.
70. Небесник І. Адальберт Ерделі та Йосип Бокшай – засновники закарпатської художньої школи. *Вісник Львівської академії мистецтв*. Спецвипуск. 1999. С. 128–132.
71. Небесник І. Адальберт Ерделі та національне питання. *Науковий вісник ЗХІ*. 2013. № 4. С. 15–21.
72. Небесник І. Адальберт Ерделі та питання мистецтвознавства на Закарпатті в галузі образотворчого мистецтва. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Спецвипуск VIII. Ерделівські читання : Матеріали Всеукр. науково-практ. конф., м. Ужгород, 7 лип. 2009 р. Ужгород, 2009. С. 7–17.
73. Небесник І. Адальберт Ерделі : монографія. Львів : Вид-во Мс, 2007. 296 с.
74. Небесник І. Адальберт Ерделі. Літературні твори. *Науковий вісник Закарпатського художнього інституту*. 2013. № 3. С. 7–33.
75. Небесник І. Барви і темрява життя знаменитого Адальберта Ерделі. *Голос Карпат*. URL: <http://goloskarpat.info/transcarpathia/ivan-nebesnik-pro-barvi-i-temryavu-zhittyia-znameni/#ixzz2xTSYJ3S7> (дата звернення: 28.07.2023).
76. Небесник І. Взаємозв'язки національних художніх шкіл на Закарпатті протягом XIX – першої половини XX ст. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Спецв. VIII : Ерделівські читання : Матеріали Всеукр.науково-практ. конф., м. Ужгород, 7 трав. 2009 р. Ужгород, 2009. С. 78–87.
77. Небесник І. Жінки в житті Адальберта Ерделі. *Науковий вісник ЗХІ*. 2010. № 1. С. 25–36.

78. Небесник І. Закарпаття в складі Чехословаччини. Проблеми відродження і національного розвитку: Доповіді наукового семінару, присвяченого 80-й річниці утворення Чехословаччини. Закарпаття в складі Чехословаччини, м. Ужгород, 28 жовт. 1998 р. Ужгород, 1999. С. 242–249.
79. Небесник І. Невідомий відомий Ерделі. *Старий замок*. 2007. С. 9.
80. Небесник І. Останні роки життя і творчості Адальберта Ерделі (з приводу 60-их роковин від дня смерті художника). *Науковий вісник Закарпатського художнього інституту*. 2015. № 7. С. 16–18.
81. Небесник І. Педагогічна діяльність А. Ерделі та Й. Бокшая і художня освіта на Закарпатті. *Шлях освіти*. 2000. № 2. С. 40–43.
82. Небесник І. Розвиток художньої освіти у Закарпатті у ХХ столітті : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Дрогобич, 2000. 180 с.
83. Небесник І. Світло далекої зірки. *ІМЕН: літературні твори, щоденники, думки* : Вступна ст. / уклад.: І. Небесник, М. Сирохман. Ужгород, 2012. С. 5–36.
84. Небесник І. Співпраця Адальберта Ерделі з представниками чеської культури. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. 2018. № 10. С. 21–24.
85. Небесник І. Творчість Адальберта Ерделі та Йосипа Бокшая в контексті європейського мистецтва. Матеріали ІХ Всеукраїнської науково-практичної конференції «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі ХХІ століття», м. Мукачєво. 2015. С. 197–200.
86. Небесник І. Творчість видатних художників Закарпаття : Навч. посіб. Ужгород : Вид-во В.Падяка, 2005. 76 с.
87. Небесник І. Формування мистецького середовища у Закарпатті протягом першої половини ХХ століття. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Спецвипуск. 2008. С. 5–19.
88. Небесник І. Художня освіта на Закарпатті у ХХ столітті: історико-педагогічний аспект. Ужгород : Закарпаття, 200. 168 с.

89. Небесник І. Шимон Голлоші і традиції закарпатського плерного живопису. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*: Збірник наукових праць. 2017. № 9. С. 10–11.
90. Небесник І. Шимон Голлоші та закарпатська художня школа. *Мистецтвознавство України*. 2013. № 13. С. 348–350.
91. Небесник І. Ще раз з приводу біографії Адальберта Ерделі, або як стати справжнім художником. *Новини Закарпаття*. 2003. 1 квіт.
92. Недзельський Є. Адальберт Ерделі. *Екзиль*. 2007. № 3. С. 36–38.
93. Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі. Львів : Літопис, 2002. 320 с.
94. Островский Г. Адальберт Михайлович Эрдели. М : Сов. худож., 1966. 97 с.
95. Островский Г. О творческих связях художников Закарпатья с изобразительным искусством чешского и словацкого народов. *Советское славяноведение*. 1972. № 2. С. 46–51.
96. Островський Г. З історії творчих зв'язків образотворчого мистецтва Угорщини і Закарпаття. *Українське мистецтвознавство*. 1969. № 3. С. 34–60.
97. Островський Г. Образотворче мистецтво Закарпаття. Київ : Мистецтво, 1974. 200 с.
98. Островський Г., Кілессо К. Мистецтво Закарпатської України (1917-1945). Історія українського мистецтва : у 6-х томах. Київ, 1968. Т. 6 : Радянське мистецтво 1941-1967 років. С. 59–74.
99. Павельчук І. Зародження антиреалістичних тенденцій у французькому образотворчому мистецтві останньої чверті ХІХ століття (до проблем асиміляції постімпресіонізму в мистецтві України ХХ–ХХІ століть). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2017. № 2. С. 56–66.
100. Павельчук І. Постімпресіонізм в українському живописі ХХ – початку ХХІ століття: історичні витoki, джерела інспірацій, специфіка розвитку : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.05. Львів, 2020. 460 с.

101. Павельчук І. Пошуки сезаннізму в практиці Адальберта Ерделі 1930–1940-х років. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2019. № 2. С. 82–88.
102. Плахта С. Тенденції імпресіонізму у мистецтві Закарпатської школи живопису. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2012. І, № 18. С. 109–114.
103. Приймич М. Відображення церковної традиції у мистецтві Адальберта Ерделі. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. 2018. № 11. С. 66–69.
104. Приймич М. Простір живопису Адальберта Ерделі. *Адальберт Ерделі* / упоряд. А. Ковач. Ужгород, 2007. С. 7–16.
105. Приходько О., Рижова Г. Монограма душі маестро. *Адальберт Ерделі* / упоряд. А. Ковач. Ужгород, 2007. С. 27–34.
106. Розгромити охвістя космополітів на Закарпатті. *Закарпатська правда*. 1949. 23 берез.
107. Сейтасанова А. Французький період у творчості А. Ерделі (1929–1930 рр.): творчі студії та стилістичні особливості. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*. 2023. № 34. С. 168–175.
108. Сейтасанова А. Художньо-стильові особливості живопису Адальберта Ерделі в 1922–1926 роках. *Fine Art and Culture Studies*. 2023 Т. 4, № 4. С. 147–153.
109. Сирохман М. Слово Ерделі: Шлях митця до себе. *ІМЕН: літературні твори, щоденники, думки*: Передмова / уклад.: І. Небесник, М. Сирохман. Ужгород, 2012. С. 37–42.
110. Сіксай І. Передумови формування традицій пейзажного малярства на Закарпатті другої половини ХІХ ст.: особливості стильової еволюції живопису. *Вісник ЛНАМ*. 2011. № 22. С. 218–225.
111. Среди́нь Н. Современные угро-русские художники. Народна школа. Журналь Учительского Т-ва Карпатского края. 1941. С. 81.
112. Стрій А. До питання атрибуції твору «Портрет циганки»

А. Ерделі. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : Матеріали IV міжнар. наук. конф. молодих вчен., аспірантів та магістрів, м. Київ, 3 листоп. 2020 р. Київ, 2020. С. 28–29.

113. Стрій А. Еволюція живописної манери в портретах Адальберта Ерделі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Т. 34, № 34. С. 180–186.

114. Стрій А. Історіографія постаті Адальберта Ерделі: стан і проблеми. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Т. 3, № 40. С. 48–52.

115. Стрій А. Мюнхенський період у творчості Адальберта Ерделі (1922–1926). *Сьомі Платонівські читання* : Тези доп. Міжнар. наук. конф., м. Київ, 23 листоп. 2019 р. Київ, 2020. С. 153–154.

116. Стрій А. Роль угорського пленерного живопису в навчальній діяльності А. Ерделі. *Культура та мистецтво: сучасні тенденції та перспективи* : Матеріали конф., м. Одеса, 2020 р. Одеса : Міжнародний гуманітарний університет, 2020. С. 251–253.

117. Стрій А. Становлення творчої особистості Адальберта Ерделі в контексті угорського культурно-мистецького процесу першої половини ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. Т. 2, № 32. С. 27–33.

118. Стрій А. Французький період у творчості Адальберта Ерделі. *Теорія і практика актуальних наукових досліджень* : Матеріали II науково-практ. конф., м. Дніпро, 28 лют. 2020 р. Херсон, 2020. С. 186.

119. Татаркевич В. Історія філософії. Львів : Свічадо, 1999. Т. 3 : Філософія ХІХ століття і новітня. 568 с.

120. Тихомиров А. Искусство Венгрии ХІХ–ХХ вв. М : Академия художеств СССР, 1961. 186 с.

121. Тихомиров А. Шимон Холлоши и его ученики. *Искусство*. 1957. № 8. С. 20–26.

122. Угорська рапсодія. Живопис. Графіка. Скульптура : Кат. вист. / авт. текстів С. Стець. Львів : Львів. нац. галерея мистецтв ім. Б.Г.Возн., 2019. 80 с.
123. Фединишинець В. Невідомий Ерделі коли боронив його Бог. *Новини Закарпаття*. 2000. 19 серп. С. 14–15.
124. Фединишинець І. Невідомий Ерделі карикатурист і... письменник. *Новини Закарпаття*. 2000. 2 листоп. С. 6.
125. Фединишинець М. І знову невідомий Ерделі, або Блокнот із 24 шаржами, ескізами і заявою. *Старий Замок. Паланок*. 2010. 23–29 верес. С. 20.
126. Фекета І. Адалберт Ерделі у пам'яті учнів. *Новини Закарпаття*. 1996. 26 трав. С. 14.
127. Фехер Ж. Венгерская живопись XX века. Будапешт : Изд-во им. Кошута, 1973. 21 с.
128. Цугорка О. Закарпатська школа живопису: основні етапи становлення. *Культура і сучасність*. 2016. № 2. С. 67–71.
129. Чейпеш А. Творча спадщина Ернеста Контратовича в контексті розвитку Закарпатської школи живопису : дис. ... д-ра філософії в галузі мистецтвознавства : 023. Київ, 2023. 296 с.
130. Чендей І. Велика спадщина. *Закарпатська правда*. 1981. 23 трав.
131. Шервашидзе А. Сезанн. *Искусство*. 1905. № 4. С. 40–47.
132. Шкіря В. Друге прізвище художника. *Нове життя*. 1990. 1 груд. С. 3.
133. Шмагало Р. Мистецькоосвітня політика Австро-Угорщини і Закарпаття. *Вісник ЛНАМ*. 2006. Спецкипуск. С. 22–32.
134. Штець В. Мистецько-педагогічна діяльність А. Ерделі та Й. Бокшая та їх вплив на формування творчої особистості З. Шолтеса. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. 2015. № 33. С. 167–172.
135. Штець В. Становлення творчої особистості Золтана Шолтеса в контексті культурно-мистецького процесу Закарпаття першої половини ХХ

століття. Художня культура. *Актуальні проблеми: науковий вісник*. 2015. №11. С. 302–311.

136. Штець В. Творчість Золтана Шолтеса у контексті розвитку образотворчого мистецтва Закарпаття ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Львів, 2018. 369 с.

137. A kárpátaljai képzőművészek kiállítása. *Magyarusag*. 1936. 9 February.

138. A Kecskeméti Művésztelep. *Kecskeméti Újság*. 1909. 26 September.  
URL: [https://mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/indexbcf3.html?option=com\\_tanelem&id\\_tanelem=720&tip=0](https://mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/indexbcf3.html?option=com_tanelem&id_tanelem=720&tip=0) (date of access: 28.07.2023).

139. A. S. V. Erdelyi. *Ozvena*. 1932. No. 7-8. P. 118–119.

140. Aprily L., Gyallay D., Remenyik S. Ruszinsko festomuveszei. Pasztortuz. *Szepirodalmi es muveszeti kepes folyoirat*. 1929. 30 June.

141. Bratislavsky umelecky spolok... *Lidove noviny. Kulturni kronika*. 1934. 19 October.

142. Clay J. L'impressionnisme / textes reunis avec pref. de Rene Huyghe. Milan : G.E.A., 1971. 320 p.

143. Dupka G. Magyar muveszet Karpataljan. Budapest, 2012. 351 p.  
URL: [http://kmmi.org.ua/uploads/attachments/books/books-pdf/223\\_muveszet\\_karpataljan.pdf](http://kmmi.org.ua/uploads/attachments/books/books-pdf/223_muveszet_karpataljan.pdf) (date of access: 26.07.2023).

144. Erdélyi B. Az ungvári Művészeti Hetek képzőművészeti kiállítása. *Kárpáti Híradó*. 1941. 24 May. P.7.

145. Erdelyi B. Karpataljai muveszek. *Forum*. 1936. No. 6. P. 2.

146. Erdélyi B. Доклад о діяльності Унгарського грекокат. лиця и п'вцо-учите. семинаріє за 1938/39 школьний рок. *Kárpátalja képzőművészete*. 1939. С. 46–47.

147. Erdelyi V. Krasa nasi zeme. *Pestry tyden*. 1932. 26 March.

148. Gerry L. Cézanne et l'expression de l'espace. Paris, 1950. 288 p.

149. Havas E. Rozsypal országos elnök legujabb arckepe. *Uj Kozlony*. 1935. 28 January.



150. Horváth J. Rippl-Rónai. *Tóth Könyvkereskedés és Kiadó Kft.* 2007.
151. Iványi-Grünwald Béla művésztelepprogramja. *Kecskeméti Újság.* 1909. 17 July. URL: [https://mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/indexbcf3.html?option=com\\_tanelem&id\\_tanelem=720&tip=0](https://mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/indexbcf3.html?option=com_tanelem&id_tanelem=720&tip=0) (date of access: 28.07.2023).
152. Jamet C. Bela Erdelyi. *Le sejour a Gargilisse d'un peintre des Carpetes.* Orlean : Orsud Editions, 2021. 87 p.
153. Judit B. Hollósy Simon. *A magyar festészet mesterei.* Budapest : Magyar nemzeti Galéria, 2014. P. 78.
154. Karpatalja festomuveszei. *Karpati Hirado.* 1941. 14 May.
155. Egy no, akinek multja van... *Keleti Újság.* 1935. 11 March.
156. Kieselbach T. *Modern magyar festészet 1892–1919.* Budapest : Kieselbach Tamás magánkiadása, 2003. P. 368–342.
157. Les Paintres dela vallee de la Creuse. *Excelsoir.* 1930. 24 May.
158. Lutsenko I. Open air studios of Simon Hollosy in Tyachiv: their place and role in formation of traditions of Zakarpattia painting in the first half of XX century. *Buletin Stiintific : fascicula filologie.* Seria A. 2014. No. 23. P. 265–272.
159. *Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig. 1904–1914 / ed. by K. Passuth, G. Szűcs.* Budapest : Magyar Nemzeti Galéria, 2006.
160. Merleau-Ponty M. *L'oeil et l'esprit.* Paris : Gallimard, 1964. 92 p.
161. Merleau-Ponty M. *Cezanne's doubt. The Merleau-Ponty aesthetics reader: philosophy and painting.* Illinois, 1993. P. 59–75.
162. *Münchener Kunstausstellung 1923 im Glaspalast : Offizieller Ausstellungskatalog.* Münchener, 1923. 106 p. URL: <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00002479&pimage=00001&lv=1&l=de> (date of access: 01.08.2023).
163. Németh L. *Hollósy Simon. Budapest : És kora művészete,* 1956. 163 p.
164. Sümegi G. *Neosók a Kecskeméti művésztepen.* Nagybánya : Miskolc, 1993. – C. 57–66.

165. Umenie na Podkarpatskej Rusi 1919–1938. Ceskoslovenska Stopa / arr. by M. Kleban. Kosice : Vychodoslovenska galeria, 2019. 145 p.
166. Uspech malire z Uzhorodu. *Podkarpatske hlasy*. 1937. 4 December.
167. Ruszinszkó festómtvészel. *Päszortúz*. 1929. 30 July.
168. Vanderpyl F.-R. M. Pierre Laval a inaugure l'exposition des peintres de la vallee de la Creuse. *Le Petit Parisien*. 1930. 24 May.
169. Vojtech Erdélyi – Most v Paříži. *www.dartesro.sk*. URL: <https://www.dartesro.sk/?act=dielo-katalog&dielo=80023&search=1> (date of access: 12.01.2024).
170. Vojta Erdélyi. Podkarpatsko-ruská výstava v Praze : katalog výstavy. Praha : Topicuv salon, 1924.
171. Zakarpatski Maliari. Medzivojnového obdobia : monografie. Prešov : Galeria vytvarneho umenia v Presove, 1977. 25 p.
172. Zatloukal J. U výtvarníků na Podkarpatské Rusi. Podkarpatská Rus: Sbornik hospodárského, kulturniho a politického poznáni Podkarpatské Rusi. 1936. P. 234–238.
173. Z bratislavských vystav Podkarpatorusti vytvarniei. *Lidove noviny*. 1936. 13 February.

## АРХІВНІ ДЖЕРЕЛА

174. Альбом рисунків А. Ерделі № 1 1950-х років // Приватний архів. 22 арк.
175. Альбом рисунків А. Ерделі № 2 1950-х років // Приватний архів. 45 арк.
176. Альбом рисунків А. Ерделі № 3 1950-х років // Приватний архів. 67 арк.
177. Візитівка А. Ерделі 1929–1931 років // Приватний архів. 1 арк.
178. Запрошення на виставку «Peintres de la Vallée de la Creuse», 1930 // Приватний архів. 1 арк.

179. Інтерв'ю з М. Білоусовим від 15.12.2023 : рукопис // Приватний архів Сейтасанової А. А. 3 арк.

180. Інтерв'ю з Є. Білоусовою від 28.09.2023 : рукопис // Приватний архів Сейтасанової А. А. 4 арк.

181. Інтерв'ю з Є. Бондарцем від 29.09.2023 : рукопис // Приватний архів Сейтасанової А. А. 4 арк.

182. Конверт і лист від Ж. Граппа до А. Ерделі від 29.07.1929 // Приватний архів. 2 арк.

183. Листівка зі світлиною Пон Нуар над річкою Крез у Гаржілесі. 1929. // Приватний архів. 1 арк.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА  
І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**СЕЙТАСАНОВА АНАСТАСІЯ АНАТОЛІЇВНА**

УДК 75.03(477.87)Ерделі  
С28

Прим.№ \_\_\_\_\_

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЖИВОПИСУ  
АДАЛЬБЕРТА ЕРДЕЛІ: РОЛЬ ВПЛИВІВ ЄВРОПЕЙСЬКИХ  
МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ**

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація»  
Галузь знань – 02 Культура і мистецтво

**ДОДАТКИ**

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання чужих ідей, результатів і текстів мають посилання на відповідні джерела

\_\_\_\_\_ А. А. Сейтасанова

Науковий керівник  
Лагутенко Ольга Андріївна,  
доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2024

**ДОДАТОК А**  
Список ілюстрацій

1. 2.1. Баранчики. 1910-ті роки. Папір, олівець. 40 x 58. Приватна колекція родини Уманських. Світлина А. Сейтасанової.
2. 2. 2. Голова барана. 1911. Папір, змішана техніка. Приватна колекція [6].
3. 2.3. Натурниця сидить. 1913. Папір, вугілля. 55,2 x 42,3. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.
4. 2. 4. Оголена натурниця. 1913. Папір, вугілля. 70 x 50. Приватна колекція [6].
5. 2. 5. Натурниця зі спини. 1913. Папір, вугілля. 70 x 50. Приватна колекція [6].
6. 2. 6. Оголена натурниця. 1915. Папір, вугілля. 57 x 40. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.
7. 2. 7. Оголений натурник. 1915. Папір на картоні, вугілля. 61 x 41. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.
8. 2. 8. Оголена натурниця. 1914. Папір, вугілля. 56,5 x 38. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.
9. 2. 9. Жіночий портрет. 1912. Папір, вугілля. 58 x 42. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.
10. 2. 10. Жіночий портрет. 1913. Папір, вугілля. 56,5 x 37,5. Колекція І. Гриніва. Світлина А. Сейтасанової.
11. 2. 11. Голова натурниці. 1913. Папір, вугілля. 70 x 50. Приватна колекція [6].
12. 2. 12. Голова натурниці. 1914. Папір, вугілля. 70 x 50. Приватна колекція родини Уманських. Світлина А. Сейтасанової.
13. 2. 13. Портрет матері. 1914. Полотно, олія. 72 x 55. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].
14. 2. 14. Натюрморт з годинником. 1915. Місцезнаходження невідоме [94].

15. 2. 15. Край села. 1910-ті роки. Картон, олія. 25,5 x 21,7. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.
16. 2. 16. Фото картини «Край села» в інфрачервоному діапазоні випромінювання. 2020. Світлина А. Сейтасанової.
17. 2. 17. Рентгенограма картини «Край села». 2020. Світлина А. Сейтасанової.
18. 2. 18. Косулі в лісі. 1910-ті роки. Картон, олія. 25,5 x 21,7. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.
19. 2. 19. Фото підпису з картини «Косулі в лісі» в ультрафіолетовому діапазоні випромінювання. 2020. Світлина А. Сейтасанової.
20. 2. 20. Фото фрагменту картини «Косулі в лісі» в інфрачервоному діапазоні випромінювання. 2020. Світлина А. Сейтасанової.
21. 2. 21. Рентгенограма картини «Косулі в лісі». 2020. Світлина А. Сейтасанової.
22. 2. 22. Склянки з водою. 1921. Полотно, олія. 45 x 43 см. Східно-Словацька галерея (Кошице, Словаччина). [URL: <https://www.webumenia.sk>].
23. 2. 23. Інтер'єр. 1921. Картон, олія. 71,5 x 67,5. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
24. 3. 1. Портрет пана Юрінека. 1924. Місцезнаходження невідоме. Фото з архіву ЗАМ [73].
25. 3. 2. Портрет невідомої. 1922. Полотно, олія. 62 x 51. Приватна колекція [6].
26. 3. 3. Портрет пані Юрінек. 1924. Місцезнаходження невідоме. Фото з архіву ЗАМ [73].
27. 3. 4. Автопортрет в ательє. Сер. 1920-х років. Місцезнаходження невідоме. Фото з архіву ЗАМ [73].
28. 3. 5. Портрет старого. 1924. Картон, олія. 37 x 44. ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].
29. 3. 6. Портрет Юліуса. 1925. Картон, олія. 70 x 52. Приватна колекція [31].

30. 3. 7. Жіночий портрет. 1925. Полотно, олія. 63 x 51. Приватна колекція [6].
31. 3. 8. Е. Г. Інтер'єр. Місцезнаходження невідоме. Фото з архіву ЗАМ [73].
32. 3. 9. Мої музи. Сер. 1920-х років. Полотно, олія. 54 x 67. Приватна колекція [6].
33. 3. 10. Сестра художника в саду. 1925. Картон, олія. 62 x 52,5. Колекція галереї «Saris» (Пряшів, Словаччина) [165].
34. 3. 11. Акт. 1925. Місцезнаходження невідоме. Фото з архіву ЗАМ [73].
35. 3. 12. Доля. 1925. Полотно, олія. 45 x 38. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.
36. 3. 13. Королівська площа в Мюнхені. Сер. 1920-х років. Місцезнаходження невідоме. Фото з архіву ЗАМ [73].
37. 3. 14. В парку. Сер. 1920-х років. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
38. 3. 15. Ліс. 1925. Картон, олія. 40,5 x 34,5. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.
39. 3. 16. В лісі. 1925. Картон, олія. 44,7 x 36,5. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.
40. 3. 17. У лісі. 1925. Картон, олія. 40,5 x 34,5. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.
41. 3. 18. Осінній парк. Сер. 1920-х років. Полотно, олія. Приватна колекція [6].
42. 3. 19. Мюнхенський парк. Сер. 1920-х років. Полотно, олія. 90 x 70. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].
43. 3. 20. Портрет єпископа Василя Токача. 1927. Полотно, олія. 80 x 67. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].
44. 3. 21. Портрет дівчини в оксамитовій спідниці. 1927. Картон, олія. 84,8 x 71,2. Колекція ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького. Світлину надав музей.



45. 3. 22. Чоловічий портрет. 1927. Картон, олія. 53 х 44. Приватна колекція [URL: [https:// www.galerie-narodni.cz](https://www.galerie-narodni.cz)].
46. 3. 23. Портрет чоловіка. Кін. 1920-х років. Картон, олія. 69 х 55. Приватна колекція [URL: [https:// www.invaluable.com](https://www.invaluable.com)].
47. 3. 24. Словацька дівчина. 1928-1929. Картон, олія. 85 х 67. Приватна колекція [31].
48. 3. 25. П'яниця. 1928. Картон, олія. 60 х 45. Приватна колекція [URL: [https:// www.mutualart.com](https://www.mutualart.com)].
49. 3. 26. Портрет батька. 1926. Картон, олія. 60 х 50. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].
50. 3. 27. Жіноча фігура в інтер'єрі. 1926. Полотно, олія. 74 х 66. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
51. 3. 28. Портрет сестри художника. 1927. Картон, олія. 45,5 х 35,3. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.
52. 3. 29. Портрет невідомої. 1927. Дерево, олія. 87 х 74. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.
53. 3. 30. Жінка в інтер'єрі. Кін. 1920-х років. Картон, олія. 62,5 х 48. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
54. 3. 31. Юна художниця. 1928. Полотно, олія. 90 х 99. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].
55. 3. 32. Циганки. 1928. Картон, олія. 69 х 50. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].
56. 3. 33. Циганка. 1928. Картон, олія. 64 х 50,5. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
57. 3. 34. Портрет жінки, яка сидить. 1928. Картон, олія. 64 х 25. Колекція Східно-Словацької галереї (Кошиці, Словаччина) [URL: [https:// www.webumenia.sk](https://www.webumenia.sk)].
58. 3. 35. Портрет чоловіка. 1928. Полотно, олія. 60 х 44. Приватна колекція [URL: <https://livebid.cz>].

59. 3. 36. Образ Христа. 1928. Картон, олія. 46 x 41. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
60. 3. 37. Замок в Ужгороді. Кін. 1920-х років. Картон, олія. 69 x 57,5. Приватна колекція [URL: <https://www.galerie-narodni.cz>].
61. 3. 38. Ужгородський замок. Кін. 1920-х років. Картон, олія. 70 x 57. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
62. 3. 39. Вид на Ужгородський замок. Кін. 1920-х років. Картон, олія. 73 x 63. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
63. 3. 40. Дім у саду. Кін. 1920-х років. Картон, олія. 90 x 72. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
64. 3. 41. Осінь. Кін. 1920-х років. Картон, олія. 67,5 x 54,5. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
65. 3. 42. Ужгородська вулиця. Кін. 1920-х років. Полотно, олія. 45 x 55. Приватна колекція [6].
66. 3. 43. В парку. 1928. Картон, олія. 87 x 71 см. Приватна колекція [URL: <https://www.artprice.com>].
67. 3. 44. Дерево на річці. Кін. 1920-х років. Полотно, олія. 100,5 x 79. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
68. 3. 45. Біля озера. Кін. 1920-х років. Картон, олія. 69 x 20. Приватна колекція [URL: <https://www.artnet.de>].
69. 3. 46. Літня прогулянка. 1926-1929-ті роки. Картон, олія. 73 x 60. Приватна колекція [URL: <https://www.artprice.com>].
70. 3. 47. Схід сонця на річці. 1926-1929-ті роки. Картон, олія. 90 x 70. Приватна колекція [URL: <https://www.artprice.com>].
71. 3. 48. Відображення на річці Уж. 1928. Картон, олія. 87 x 67 см. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
72. 3. 49. Осінь. Пейзаж з річкою. Кін. 1920-х років. Полотно, олія. 70,5 x 60,5. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
73. 3. 50. Пейзаж з водою. Кін. 1920-х років. Полотно, олія. 61,5 x 52. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

74. 3. 51. Осінні дерева. Кін. 1920-х років. Полотно, олія. 61,5 x 52. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
75. 3. 52. Осінній пейзаж. Кін. 1920-х років. Картон, олія. 87 x 68. Приватна колекція [31].
76. 3. 53. Пастух і кози. Кін. 1920-х років. Картон, олія. 50 x 63,5. Приватна колекція [URL: <https://www.mutualart.com>].
77. 3. 54. Натюрморт з сигарою. Кін. 1920-х років. Фанера, олія. 57,6 x 52,2. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.
78. 3. 55. Натюрморт зі скляним графіном. 1926. 45,5 x 37,5. Приватна колекція Е. Димшица. Світлина А. Сейтасанової.
79. 3. 56. Натюрморт на столі. 1928. Картон, олія. 55 x 48. Приватна колекція [URL: <https://www.artantik.online>].
80. 3. 57. Натюрморт з драперією. 1927. Картон, олія. 70 x 60. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].
81. 3. 58. Натюрморт з лимоном. 1929. Полотно, олія. 89,5 x 74,5. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
82. 3. 59. Фрагмент рентгенограми картини «Натюрморт з лимоном». 2020. Світлина А. Сейтасанової.
83. 3. 60. Світлина картини «Натюрморт з лимоном» в інфрачервоному діапазоні випромінювання. 2020. Світлина А. Сейтасанової.
84. 3. 61. Натюрморт з гітарою. Кін. 1920-х років. Картон, олія. 93,5 x 72. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
85. 3. 62. Натюрморт з годинником. 2-га пол. 1920-х років. Полотно, олія. 85 x 72. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.
86. 3. 63. Вид Парижа. 1929. Полотно, олія. 66 x 81. Колекція галереї Galerie Laurent Goudard (Лімож, Франція) [152].
87. 3. 64. Портрет художника Анрі Жаме. 1929. Полотно, олія. 98 x 80. Приватна колекція [152].
88. 3. 65. Портрет Андерса Остерлінда. 1930. Полотно, олія. 81 x 64. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

89. 3. 66. Портрет Марі Мау. 1929. Полотно, олія. 65 x 64. Приватна колекція [URL: <https://www.mutualart.com>].
90. 3. 67. Річка. Вигин річки Крез. 1929. Полотно, олія. 33 x 41. Приватна колекція [152].
91. 3. 68. Пейзаж з річкою. Крез. 1929. Полотно, олія. Приватна колекція [152].
92. 3. 69. Селище Ле Пен на річці Крез. 1930. Картон, олія. 51,5 x 59,7. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.
93. 3. 70. Фото картини «Селище Ле Пен на річці Крез» в інфрачервоному діапазові випромінювання. 2021. Світлина А. Сейтасанової.
94. 3. 71. Вид на вікно в ательє. Гаржілес. 1929. Картон, олія. 41 x 33. Приватна колекція [6].
95. 3. 72. Долина Крез. 1929. Полотно, олія. 73 x 61. Приватна колекція [152].
96. 3. 73. Долина Крез. 1929. Полотно, олія. 55 x 38. Приватна колекція [152].
97. 3.74. Річка. 1929. Полотно, олія. 60 x 72,5. Приватна колекція [URL: <https://www.artprice.com>].
98. 3. 75. Крез з Пон Нуар. 1929. Полотно, олія. 40 x 37. Приватна колекція [URL: <https://www.dartesro.sk>].
99. 3. 76. Відпочинок в саду. 1930. Полотно, олія. 63 x 80. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
100. 3. 77. Паризьке кафе. 1930. 46 x 37,5. Полотно на картоні, олія. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
101. 3. 78. Автопортрет. 1930. Полотно, олія. 70 x 60. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].
102. 3. 79. Жінка. 1930. Полотно на картоні, олія. 32,8 x 48. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.
103. 3. 80. Жіноча постать. Кін. 1920-х–1930 рік. Тонована глина, ліплення. 22 x 20, 5 x 13. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

104. 3. 81. XX століття. 1930. Картон, олія. 30,5 x 22 см. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].
105. 3. 82. Ескіз до картини «XX століття». 1930. Полотно, олія. 63 x 76. Приватна колекція [6].
106. 4. 1. Портрет А. С. 1931. Полотно, олія. 120,5 x 101. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].
107. 4. 2. Портрет Яноші Теркаролі. 1930-ті роки. Полотно, олія. 81 x 103. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.
108. 4. 3. Дівчинка в червоному. 1930-ті роки. Полотно, олія. 100 x 80,5. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
109. 4. 4. Портрет Клементини Клюки. 1939. Полотно, олія. 100 x 80 см. Приватна колекція [73].
110. 4. 5. Портрет племінника. 1937. Полотно, олія. 108 x 87. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].
111. 4. 6. Жінка з котом. 1930-ті роки. Полотно, олія. 73 x 55,6. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
112. 4. 7. Портрет жінки в червоному кріслі. 1939. Полотно, олія. Приватна колекція [6].
113. 4. 8. Чоловік з голубом. Поч. 1940-х років. Полотно, олія. 71 x 81. Приватна колекція [6].
114. 4. 9. Жіночий портрет. 1941. Полотно, олія. 90 x 113. Приватна колекція [6].
115. 4. 10. Чоловічий портрет, 1940-ві роки. Полотно, олія. 84 x 70. Колекція ММП (Івано-Франківськ). Світлину надав музей.
116. 4. 11. Жіночий портрет. 1943. Полотно, олія. 108 x 86. Приватна колекція [6].
117. 4. 12. Циганка. Кін. 1930-х років. Полотно, олія. 111,5 x 90. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
118. 4. 13. Дівчина в костюмі. 1930-ті роки. Полотно, олія. 83 x 71 см. Приватна колекція [URL: <https://www.galerie-narodni.cz>].

119. 4. 14. Чоловічий портрет. Поч. 1940-х років. Полотно, олія. 60 x 50. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

120. 4. 15. Старий конюх, 1942. Фанера, олія; 79 x 59 см. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

121. 4. 16. Сільські жінки. 1930-ті роки. Полотно, олія. 95 x 80. Приватна колекція [URL: <https://www.artprice.com>].

122. 4. 17. Русини. 1940. Полотно, олія. 93 x 79. Приватна колекція [6].

123. 4. 18. Селянки. 1942. Полотно, олія. Місцезнаходження невідоме [94].

124. 4. 19. Старий циган. 1940. Фанера, олія. 81 x 62. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

125. 4. 20. Старий з палицею. 1930-ті роки. Полотно, олія. 65,5 x 55. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

126. 4. 21. Жінки відпочивають. 1930-ті роки. Полотно, олія. 55 x 45. Приватна колекція [URL: <https://www.galerie-narodni.cz>].

127. 4. 22. Мати з дочкою. 1930-ті роки. Полотно, олія. 61 x 83. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

128. 4. 23. Портрет старого єврея. 1930-ті роки. Полотно на картоні, олія. 34,5 x 26,5. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.

129. 4. 24. Портрет Магди. 1940. Полотно, олія. 53 x 42. Приватна колекція [6].

130. 4. 25. Портрет матері. 1941. Фанера, олія. 38 x 20. Приватна колекція [73].

131. 4. 26. Портрет мами і тата. 1935. Полотно, олія. 68 x 56. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

132. 4. 27. Шарж. 1941. Папір, олівець. 7 x 5,5. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.

133. 4. 28. Шарж з пляшкою. 1940-ві роки. Папір, олівець. 19 x 13,5. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.

134. 4. 29. За читанням. Поч. 1930-х років. Полотно, олія. 65,6 x 80. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
135. 4. 30. Бідні діти. 1937. Полотно, олія. 107,5 x 86,5. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
136. 4. 31. Портрет Абкаревича в інтер'єрі. 1930-ті роки. Полотно, олія. 64 x 57. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
137. 4. 32. Батьки художника в саду. 1932. Полотно, олія. 73 x 65. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].
138. 4. 33. В саду. 1930-ті роки. Полотно, олія. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
139. 4. 34. В саду. 1942. Місцезнаходження невідоме [94].
140. 4. 35. У дворі. 1930-ті роки. Полотно, олія. 59,8 x 64,3. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
141. 4. 36. Жінка біля столу. 1930-ті роки. Полотно, олія. 71 x 70,5. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
142. 4. 37. Відпочинок. 1937. Полотно, олія. 94 x 75. Приватна колекція [6].
143. 4. 38. Пейзаж з фігурою жінки. Сер. 1930-х років. Полотно, олія. 80 x 96. Приватна колекція [6].
144. 4. 39. На пляжі. 1938. Полотно, олія. 72,5 x 79,5. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
145. 4. 40. За роботою. 1930-ті роки. Фанера, олія. 30 x 36,4. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.
146. 4. 41. Оголена сидить. 1930-ті роки. Полотно, олія. 77,5 x 57,5. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
147. 4. 42. Оголена. 1930-ті роки. Полотно, олія. 116 x 95. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].
148. 4. 43. Оголена серед дерев. 1937. Полотно, олія. 56 x 45,5. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

149. 4. 44. Купальниці. Кін. 1930-х років. Полотно, олія. 58,5 x 51. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
150. 4. 45. Тріо. 1930-ті роки. Полотно, олія. 95 x 75. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
151. 4. 46. Купальниці. 1930-ті роки. Полотно, олія. 76 x 95. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
152. 4. 47. Оголені на березі. 1930-ті роки. Полотно, олія. 59 x 64. Приватна колекція родини Уманських. Світлина А. Сейтасанової.
153. 4. 48. Фрагмент рентгенограми картини «Оголені на березі». 2020. Світлина А. Сейтасанової.
154. 4. 49. Оголена. 1930-ті роки. Папір, олівець. 19 x 17. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
155. 4. 50. Річка. 1930-ті роки. Полотно, олія. 96,5 x 78. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.
156. 4. 51. Дорога над рікою. 1930-ті роки. Полотно, олія. 90,5 x 81. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
157. 4. 52. Дерево над водою. 1930-ті роки. Полотно, олія. 97 x 78. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
158. 4. 53. Над Ужем. 1930-ті роки. Полотно, олія. 67,3 x 54,5. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.
159. 4. 54. Річковий краєвид. 1930-ті роки. Полотно, олія; 65,8 x 72,3 см. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.
160. 4. 55. Над водою. 1930-ті роки. Полотно, олія. 74,5 x 95,3. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.
161. 4. 56. Пейзаж з мостом. 1930-ті роки. Полотно, олія. 85,6 x 98. Приватна колекція [URL: <https://www.axioart.com>].
162. 4. 57. Літній пейзаж. 1930-ті роки. Полотно, олія. 83 x 75,5. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
163. 4. 58. Дерева над водою. 1930-ті роки. Полотно, олія. 82 x 70,5. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.



164. 4. 59. Осінні дерева над річкою. 1930-ті роки. Полотно, олія. 78,5 x 80. Приватна колекція [URL: <https://www.glesnoms.com>].

165. 4. 60. Початок осені. 1930-ті роки. Полотно, олія. Приватна колекція [URL: <https://www.feherhajogaleria.hu>].

166. 4. 61. Потічок. 1930-ті роки. Полотно, олія. 145 x 116. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

167. 4. 62. У лісі. 1930-ті роки. Полотно, олія. 112,5 x 93. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.

168. 4. 63. Дорога вздовж річки. 1930-ті роки. Полотно, олія. 98,5 x 118. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.

169. 4. 64. Міст у Дьорі. 1943. Полотно, олія. 89 x 110. Приватна колекція [6].

170. 4. 65. Пейзаж. 1930-ті роки. Полотно, олія. Приватна колекція [URL: <https://www.antikvar.ua>].

171. 4. 66. Нічний пейзаж. 1930-ті роки. Полотно, олія. 65 x 76. Приватна колекція [URL: <https://www.artprice.com>].

172. 4. 67. Карпати. 1930-ті роки. Картон, олія. 42 x 47,5. Колекція НМЛІ ім. А. Шептицького. Світлину надав музей.

173. 4. 68. Купання. 1930-ті роки. Полотно, олія. 73 x 63. Колекція Словацької національної галереї (Братислава, Словаччина) [URL: <https://www.webumenia.sk>].

174. 4. 69. Біля річки. 1930-ті роки. Полотно, олія. 64 x 71,5. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

175. 4. 70. Купальниці. 1937. Полотно на картоні, олія. 54 x 61,5. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

176. 4. 71. Хатки біля річки. 1930-ті роки. Полотно, олія. 112 x 98. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

177. 4. 72. Річка Уж. 1930-ті роки. Полотно, олія. 95,7 x 120,3. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.

178. 4. 73. Пейзаж в Карпатах. 1936. Полотно, олія. 100 x 121. Приватна колекція [6].

179. 4. 74. Красвид із хатинками. Сер. 1930-х років. Полотно, олія. 45,5 x 60. Приватна колекція [6].

180. 4. 75. Околиця Рахова. 1940. Полотно, олія. 98 x 128. Приватна колекція [6].

181. 4. 76. Село. 1940. Полотно, олія. 101 x 122. Приватна колекція [6].

182. 4. 77. Пейзаж з мостом. Сер. 1930-х років. Полотно, олія. 83,6 x 95. Колекція Східно-Словацької галереї (Кошице, Словаччина) [URL: <https://www.webumenia.sk>].

183. 4. 78. Пейзаж з річкою. Сер. 1930-х років. Полотно, олія. 120 x 150. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

184. 4. 79. Село в горах. Сер. 1930-х років. Полотно, олія. 80 x 100. Приватна колекція [6].

185. 4. 80. Біля річки. 1930-ті роки. Полотно, олія. 100 x 120. Приватна колекція [6].

186. 4. 81. Біля річки. 1930-ті роки. Полотно, олія. 100 x 120. Приватна колекція [6].

187. 4. 82. Дерев'яна церква. 1936. Полотно, олія. 74 x 83. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

188. 4. 83. Пейзаж з архітектурною пам'яткою. Поч. 1940-х років. Полотно, олія. 75 x 65. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

189. 4. 84. Пейзаж з церквою. 1930-ті роки. Полотно, олія. 69 x 64,5. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.

190. 4. 85. Церква. Поч. 1930-х років. Полотно, олія. 54 x 59,5. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.

191. 4. 86. Церква на березі річки. Поч. 1930-х років. Фанера, олія. 94 x 71. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.

192. 4. 87. Біля церкви. 1930-ті роки. Полотно, олія. 62,5 x 72. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

193. 4. 88. Біля церкви. 1930-ті роки. Полотно, олія. 58,5 x 47,5. Приватна колекція [6].

194. 4. 89. Біля церкви. 1930-ті роки. Полотно, олія. 64,5 x 75 см. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

195. 4. 90. Паломництво в Ужку. 1930-ті роки Полотно, олія. Колекція Музею української культури (Свидник, Словаччина (Філія Словацького національного музею) [165].

196. 4. 91. Світлина вітварної картини для каплиці у Виноградіві, 1936. З архіву ЗАМ.

197. 4. 92. Прозріння єпископа. Поч. 1940-х років. Полотно, олія. 102 x 90. Приватна колекція [6].

198. 4. 93. Замок «Красна Гуорка». Словаччина. 1930-ті роки. Полотно, олія. 42 x 52. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.

199. 4. 94. Околиця Мукачева. 1935. Полотно, олія. 89 x 116. Приватна колекція [6].

200. 4. 95. Мукачівський замок. 1930-ті роки. Полотно, олія. 84,5 x 96,8. Приватна колекція.

201. 4. 96. Мукачівський замок. 1930-ті роки. Полотно, олія. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

202. 4. 97. Мукачівський замок. 1930-ті роки. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

203. 4. 98. Міський краєвид. 1930-ті роки. Полотно, олія. 90 x 108. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.

204. 4. 99. Вид на Василянський монастир. Сер. 1930-х років. Полотно, олія. 95 x 78. Приватна колекція [73].

205. 4. 100. Будинок культури та друку. 1942. Полотно, олія. 92 x 113. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

206. 4. 101. Ужгород. 2-га пол. 1930-х років. Полотно, олія. 76 x 68,5. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

207. 4. 102. Ужгородський замок. Резиденція єпископа. 1942. Полотно, олія. 100 x 121. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

208. 4. 103. Ужгородський замок. 1930-ті роки. 63,5 x 75. Приватна колекція [URL: <https://www.galerie-narodni.cz>].

209. 4. 104. Дворик батьків у Мукачеві. Поч. 1930-х років. Полотно, олія. 60 x 50. Приватна колекція родини Уманських. Світлина А. Сейтасанової.

210. 4. 105. Ужгородський дворик. 1930-ті роки. Полотно, олія. 65 x 52,5. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.

211. 4. 106. Пейзаж з будинками. 1930-ті роки. Полотно, олія. 42 x 52. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

212. 4. 107. Дворик. Поч. 1940-х років. Полотно, олія. 78 x 78. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

213. 4. 108. Околиці Ужгорода. 1930-ті роки. Полотно, олія. 60 x 80. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.

214. 4. 109. Водопій. 1938. Полотно, олія. 70 x 84. Колекція ММП (Івано-Франківськ). Світлину надав музей.

215. 4. 110. Околиця Ужгорода. 1-ша пол. 1930-х років. Полотно, олія. 76,5 x 83,5. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

216. 4. 111. Кінь біля озера. 1930-ті роки. Полотно, олія. 65 x 75. Приватна колекція [URL: <https://www.dartesro.sk>].

217. 4. 112. Ринок в Ужгороді. 1930-ті роки. Полотно, олія. 46 x 55. Приватна колекція [URL: <https://www.dartesro.sk>].

218. 4. 113. Сільський мотив. Сер. 1930-х років. Полотно, олія. 75 x 65. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

219. 4. 114. Відпочинок. 1930-ті роки. Полотно, олія. 114 x 96. Приватна колекція [31].

220. 4. 115. Натюрморт зі скляною вазою. 1930-ті роки. Полотно, олія. 73 x 58,5. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.

221. 4. 116. Квіти. 1930-ті роки. Полотно, олія. 61,5 x 58. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

222. 4. 117. Натюрморт з фруктами і картиною. 1930-ті роки. Полотно, олія. 61,3 x 49. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

223. 4. 118. Букет троянд. 1930-ті роки. Полотно, олія. 65 x 54,5. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.

224. 4. 119. Натюрморт з квітами. 1930-ті роки. Картон, олія. 70,5 x 85. Приватна колекція [URL: <https://www.galerie-narodni.cz>].

225. 4. 120. Хризантеми. 1930-ті роки. Полотно, олія. 78 x 65. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.

226. 4. 121. Натюрморт з букетом квітів. 1930-ті роки. Картон, олія. 52 x 67. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

227. 4. 122. Натюрморт з годинником. 2-га пол. 1930-х років. Полотно, олія. 96 x 115. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.

228. 4. 123. Натюрморт з яблуками, 1930-ті роки. Полотно, олія. 44 x 54. Приватна колекція [6].

229. 4. 124. Натюрморт з квітами і червоними яблуками. 1930-ті роки. Полотно, олія. 60 x 80. Приватна колекція Е. Димшица. Світлина А. Сейтасанової.

230. 4. 125. Натюрморт з квітами, шипшиною і яблуками. Поч. 1940-х років. Полотно, олія. 53 x 64. Приватна колекція [URL: <https://www.artprice.com>].

231. 4. 126. Натюрморт. Гра кольорів (Натюрморт з маками). 1940. Полотно, олія. 37,5 x 47. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.

232. 4. 127. Натюрморт із яблуками. 1939. Полотно, олія. 90 x 111. Приватна колекція [6].

233. 4. 128. Натюрморт з пляшкою та фруктами на таці. 1930-ті роки. Полотно, олія. 51 x 59. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

234. 4. 129. Натюрморт з келихом та фруктами. 1930-ті роки. Полотно, олія. 55 x 63 см. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

235. 4. 130. Натюрморт з квіткою. Поч. 1940-х років. Полотно, олія. 52 x 58. Приватна колекція [6].

236. 4. 131. Натюрморт з графіном. Поч. 1940-х років. Полотно, олія. 59 x 65. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

237. 4. 132. Майори. 1930-ті роки. Полотно, олія. 75 x 63,5. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.

238. 4. 133. Квітучий сад. 1930-ті роки. Полотно, олія. 59,5 x 77. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

239. 4. 134. Флокси. 1943. Полотно, олія. 91 x 100. Приватна колекція [6].

240. 4. 135. Портрет Г. П. Пінчука. 1947. Полотно, олія. 85 x 68. Колекція НАМУ. Світлину надав музей.

241. 4. 136. Груповий портрет ужгородських художників. 1947. Полотно, олія. 174 x 170. Колекція НАМУ. Світлину надав музей.

242. 4. 137. Жіночий портрет (Клара Санто). 1948. Полотно, олія. 91 x 80. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

243. 4. 138. Портрет хлопчика. 1951. Полотно, олія. 103,2 x 72,5. Приватна колекція [URL: <https://www.mutualart.com>].

244. 4. 139. Портрет Тетяни Яблонської. 1951. Полотно, олія. 93 x 79. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

245. 4. 140. Портрет мистецтвознавиці А. Знаменської. 1953. Полотно, олія. 101 x 68. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

246. 4. 141. Портрет Каміли Олчварі. 1953. Полотно, олія. 101,3 x 80,5. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

247. 4. 142. Заслужений учитель. 1947. Полотно, олія. 76 x 98. Приватна колекція [6].

248. 4. 143. Комсомолка. 1949. Полотно, олія. 99 x 92. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

249. 4. 144. Комсомолка, яка пише. 1950. Полотно, олія. 94 x 80. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

250. 4. 145. Портрет піаністки Хорсевої-Щокіної. 1950. Полотно, олія. 120 x 100. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

251. 4. 146. Портрет Клари Балог. 1951. Полотно, олія. 120 x 98. Колекція НАМУ. Світлину надав музей.

252. 4. 147. Лікнеп. 1947. Полотно, олія. 82 x 98. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

253. 4. 148. Портрет Дезидерія Задора. 1952. Полотно, олія. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

254. 4. 149. Портрет композитора Дезидерія Задора. 1953. Полотно, олія. 102 x 80. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

255. 4. 150. Автопортрет. 1950. Полотно, олія. 100,5 x 80 см. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

256. 4. 151. Молодиця. 1940-ві роки. Полотно, олія. 67 x 80. Колекція НАМУ. Світлину надав музей.

257. 4. 152. Жіночий портрет. 1948. Полотно, олія. 76 x 64. Колекція НАМУ. Світлину надав музей.

258. 4. 153. Портрет дівчини з с. Добронь. 1950-ті роки. Полотно, олія. 53 x 55. Приватна колекція [6].

259. 4. 154. Молоді колгоспники. 1954. Полотно, олія. 144 x 118. Колекція НМЛ ім. А. Шептицького. Світлину надав музей.

260. 4. 155. Портрет дружини художника. 1948. Полотно, олія. 81 x 60. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

261. 4. 156. Нарис портрета Й. Бокшая. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець. 24,8 x 14. Колекція галереї «НЮ АРТ» [175].

262. 4. 157. Нариси портретів Й. Бокшая, Г. Глюка, Е. Контратовича. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець. 24,8 x 14. Колекція галереї «НЮ АРТ» [175].

263. 4. 158. Нарис портрета єврея. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець. 28,3 x 18,5. Колекція галереї «НЮ АРТ» [176].

264. 4. 159. Нарис портрета єврея. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець. 28,3 x 18,5. Колекція галереї «НЮ АРТ» [176].

265. 4. 160. Шарж чоловіка в окулярах. Папір, кольоровий олівець. 28,3 x 18,5. Колекція галереї «НЮ АРТ» [176].

266. 4. 161. Шарж чоловіка з метеликом. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець. 28,3 x 18,5. Колекція галереї «НЮ АРТ» [176].

267. 4. 162. Шаржи чоловіків. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець. 24,8 x 14. Колекція галереї «НЮ АРТ» [175].

268. 4. 163. Гуцулка. 1950-ті роки. Полотно, олія. 116 x 95,5. Колекція НАМУ. Світлину надав музей.

269. 4. 164. Косар, який відпочиває. 1945. Полотно, олія. 98 x 101. Колекція НАМУ. Світлину надав музей.

270. 4. 165. Родина. 1946. Полотно, олія. 110 x 140. Колекція НАМУ. Світлину надав музей.

271. 4. 166. Тиха річка. Шелестово. 1947. Полотно, олія. 90 x 100. Колекція НАМУ. Світлину надав музей.

272. 4. 167. Скелястий берег. 1940-ві роки. Полотно, олія. 75 x 84. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

273. 4. 168. Пейзаж з деревом і річкою. Папір, кольоровий олівець. 20,2 x 14. Колекція галереї «НЮ АРТ» [174].

274. 4. 169. Річковий краєвид 1. Папір, кольоровий олівець. 24,8 x 14. Колекція галереї «НЮ АРТ» [175].

275. 4. 170. Річковий краєвид 2. Папір, кольоровий олівець. 24,8 x 14. Колекція галереї «НЮ АРТ» [175].

276. 4. 171. Річковий краєвид 3. Папір, кольоровий олівець. 24,8 x 14. Колекція галереї «НЮ АРТ» [175].

277. 4. 172. Річковий краєвид 4. Папір, кольоровий олівець. 24,8 x 14. Колекція галереї «НЮ АРТ» [175].

278. 4. 173. Річковий краєвид 5. Папір, кольоровий олівець. 24,8 x 14. Колекція галереї «НЮ АРТ» [175].



279. 4. 174. Річковий краєвид 6. Папір, кольоровий олівець. 24,8 x 14. Колекція галереї «НЮ АРТ» [175].

280. 4. 175. Річковий краєвид 7. Папір, олівець. 28,3 x 18,5. Колекція галереї «НЮ АРТ» [176].

281. 4. 176. Річковий краєвид 8. Папір, олівець. 28,3 x 18,5. Колекція галереї «НЮ АРТ» [176].

282. 4. 177. Річковий краєвид 9. Папір, олівець. 28,3 x 18,5. Колекція галереї «НЮ АРТ» [176].

283. 4. 178. Річковий краєвид 10. Папір, олівець. 28,3 x 18,5. Колекція галереї «НЮ АРТ». [176].

284. 4. 179. Село біля річки. Кін. 1940-х років. Полотно, олія. 110 x 90 см. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

285. 4. 180. Село Ужок. Поч. 1950-х років. Полотно, олія. 80 x 97. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

286. 4. 181. У дворі. 1950. Полотно, олія. 41,5 x 56. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

287. 4. 182. Вид на Ужгород. Весна. 1950. Полотно, олія. 77 x 85. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

288. 4. 183. Краєвид з мостом. 1940-ві роки. Полотно, олія. 58 x 71. Приватна колекція [6].

289. 4. 184. Осінь в горах. 1940-ві роки. Полотно, олія. 55,5 x 68,5. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

290. 4. 185. Набережна, 1948. Полотно, олія. 112 x 140. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

291. 4. 186. Туриця. 1950. Полотно, олія. 115 x 94. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

292. 4. 187. Хата в селі Ставне. 1951. Полотно, олія. 78 x 89. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

293. 4. 188. Зимовий пейзаж. 1951. Полотно, олія. 71 x 54. Приватна колекція [6].

294. 4. 189. Пейзаж з річкою. 1947. Полотно, олія. Приватна колекція [6].
295. 4. 190. Санаторій «Синяк». 1952. Полотно, олія. 66,3 x 76,2. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
296. 4. 191. Санаторій «Синяк». 1950-ті роки. Полотно, олія. 77 x 98. Приватна колекція [6].
297. 4. 192. Санаторій «Синяк». 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець. 20,2 x 14. Колекція галереї «НЮ АРТ» [174].
298. 4. 193. Ставна. 1954. Полотно, олія. 111,5 x 137,5. Приватна колекція Е. Димшица. Світлина А. Сейтасанової.
299. 4. 194. Осінь в Карпатах. 1954. Полотно, олія; 66 x 79 см. Приватна колекція [6].
300. 4. 195. Пейзаж з копицею. 1954. Полотно, олія. 102 x 117. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
301. 4. 196. В передгір'ї Карпат. 1954. Полотно, олія. 111 x 137. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.
302. 4. 197. Пейзаж. Садиба художника. 1948. Полотно, олія. 93 x 112. Колекція НАМУ. Світлину надав музей.
303. 4. 198. В саду А. Коцки. 1953. Полотно, олія. 55 x 60. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.
304. 4. 199. Куточок двору. 1952. Полотно, олія. 55 x 68,5. Колекція НАМУ. Світлину надав музей.
305. 4. 200. В саду художника. 1955. Полотно, олія. 69 x 79. Приватна колекція.
306. 4. 201. Натюрморт із червоною чашкою та дзвониками. 1946. Полотно, олія. 69 x 82 см. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].
307. 4. 202. Композиція з квітами. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець. 28,3 x 18,5. Колекція галереї «НЮ АРТ» [176].
308. 4. 203. Флокси. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець. 28,3 x 18,5. Колекція галереї «НЮ АРТ» [176].
309. 4. 204. Флокси. 1947. Полотно, олія. 90 x 70. Приватна колекція [6].

310. 4. 205. Натюрморт. Кін. 1940-х років. Полотно, олія. 89 х 98. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

311. 4. 206. Натюрморт. 1947. Полотно, олія. 84 х 74. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

312. 4. 207. Натюрморт. 1950. Полотно, олія. 75 х 64. Приватна колекція [URL: <https://www.mutualart.com>].

313. 4. 208. Флокси зі скульптурою Родена «Поцілунок». Поч. 1950-х років. Полотно, олія. 86 х 71. Приватна колекція [6].

314. 4. 209. Натюрморт з шипшиною. Кін. 1940-х років. Полотно, олія. 60 х 80. Приватна колекція [6].

315. 4. 210. Натюрморт на столику. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець. 20,2 х 14. Колекція галереї «НЮ АРТ» [179].

316. 4. 211. Вази з квітами. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець. 20,2 х 14. Колекція галереї «НЮ АРТ» [174].

317. 4. 212. Букет, склянка і фрукти. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець. 20,2 х 14. Колекція галереї «НЮ АРТ» [174].

318. 4. 213. Композиція на столі. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець. 20,2 х 14. Колекція галереї «НЮ АРТ» [174].

319. 4. 214. Натюрморт на круглому столику. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець. 20,2 х 14. Колекція галереї «НЮ АРТ» [174].

320. 4. 215. Композиція з лимонами. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець. 20,2 х 14. Колекція галереї «НЮ АРТ» [174].

321. 4. 216. Натюрморт із дзеркалом. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець. 28,3 х 18,5. Колекція галереї «НЮ АРТ» [176].

322. 4. 217. Натюрморт із вазами та тацею. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець. 28,3 х 18,5. Колекція галереї «НЮ АРТ» [176].

323. 4. 218. Натюрморт з купальницею. 2-га пол. 1940-х років. Полотно, олія. 53 х 43,8 см. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.

324. 4. 219. Натюрморт зі статуеткою. Кін. 1940-х–поч. 1950-х років. Полотно, олія. 62 x 78,5. Колекція галереї «НЮ АРТ». Світлина А. Сейтасанової.

325. 4. 220. Натюрморт. 1952. Полотно, олія. 77 x 85,5. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая. Світлину надав музей.

326. 4. 221. Весняний натюрморт. 1953. Полотно, олія. 79 x 65. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

327. 4. 222. Натюрморт з яблуками, квітами і дзеркалом. 1950. Олія, полотно. 65 x 75. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

328. 4. 223. Натюрморт з квітами і статуеткою. 1950-ті роки. Полотно, олія. 76 x 85,5. Приватна колекція. Світлина А. Сейтасанової.

329. 4. 224. Натюрморт. Польові квіти. 1954. Полотно, олія. 100 x 121. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая [6].

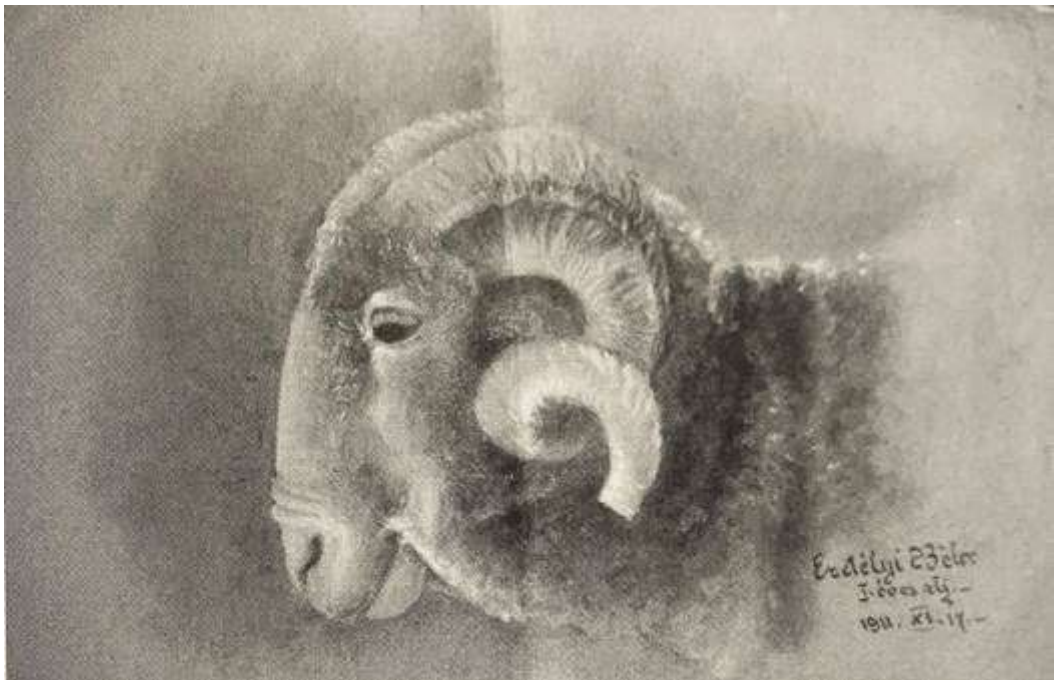
330. 4. 225. Натюрморт з польовими квітами. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець. 28,3 x 18,5. Колекція галереї «НЮ АРТ» [176].

**ДОДАТОК Б**  
Ілюстративний матеріал



2.1. Баранчики. 1910-ті роки. Папір, олівець. 40 x 58.

Приватна колекція родини Уманських.



2. 2. Голова барана. 1911. Папір, змішана техніка. Приватна колекція.



2.3. Натурниця сидить. 1913. Папір, вугілля. 55,2 x 42,3.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».



2. 4. Оголена натурниця. 1913. Папір, вугілля. 70 x 50. Приватна колекція.



2. 5. Натурниця зі спини. 1913. Папір, вугілля. 70 x 50. Приватна колекція.



2. 6. Оголена натурниця. 1915. Папір, вугілля. 57 x 40.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».





2. 7. Оголений натурник. 1915. Папір на картоні, вугілля. 61 x 41.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».



2. 8. Оголена натурниця. 1914. Папір, вугілля. 56,5 x 38.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».



2. 9. Жіночий портрет. 1912. Папір, вугілля. 58 x 42.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».



2. 10. Жіночий портрет. 1913. Папір, вугілля. 56,5 x 37,5.  
Колекція І. Гриніва.



2. 11. Голова натурниці. 1913. Папір, вугілля. 70 x 50. Приватна колекція.



2. 12. Голова натурниці. 1914. Папір, вугілля. 70 x 50.  
Приватна колекція родини Уманських.



2. 13. Портрет матері. 1914. Полотно, олія. 72 x 55.  
Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшя.



2. 14. Натюрморт з годинником, 1915. Місцезнаходження невідоме.



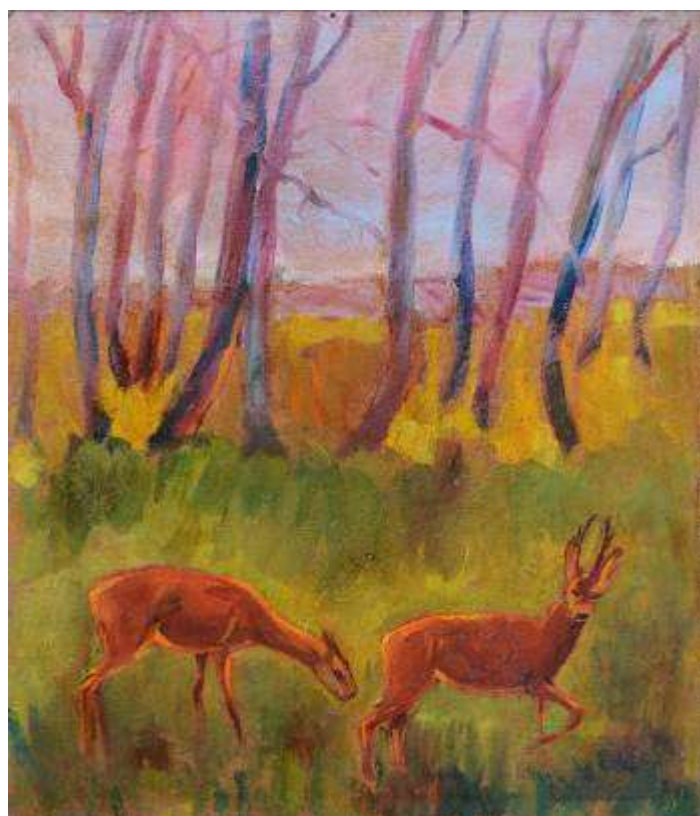
2. 15. Край села. 1910-ті роки. Картон, олія. 25,5 x 21,7.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».



2. 16. Фото картини «Край села» в інфрачервоному діапазоні  
випромінювання. 2020.



2. 17. Рентгенограма картини «Край села». 2020.



2. 18. Косулі в лісі. 1910-ті роки. Картон, олія. 25,5 x 21,7.

Колекція галереї «НЮ АРТ».



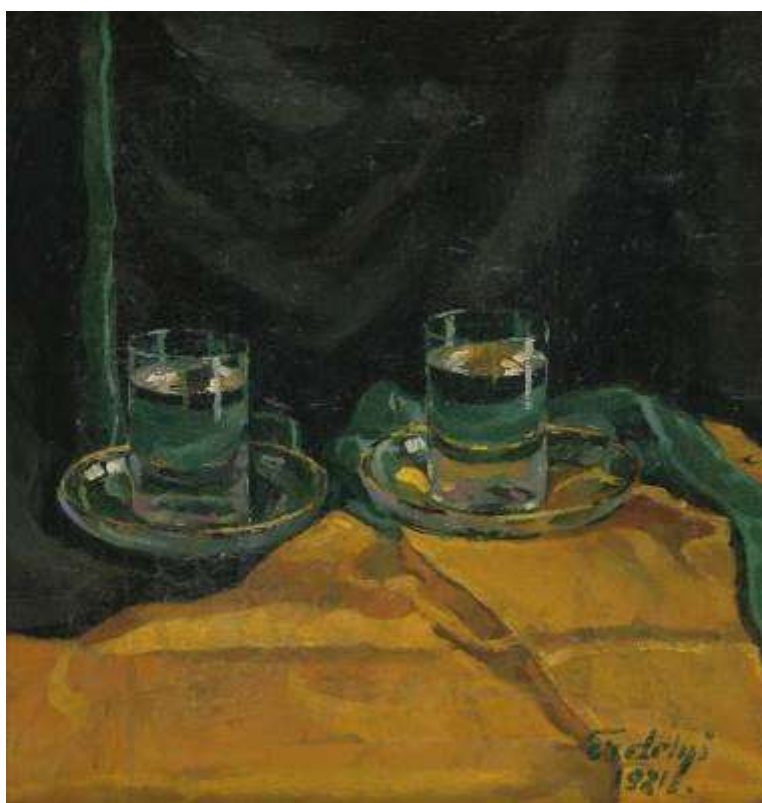
2. 19. Фото підпису з картини «Косулі в лісі» в ультрафіолетовому діапазоні випромінювання. 2020.



2. 20. Фото фрагменту картини «Косулі в лісі» в інфрачервоному діапазоні випромінювання. 2020.



2. 21. Рентгенограма картини «Косулі в лісі». 2020.



2. 22. Склянки з водою. 1921. Полотно, олія. 45 x 43.  
Східно-Словацька галерея (Кошице, Словаччина).





2. 23. Інтер'єр. 1921. Картон, олія. 71,5 x 67,5. Приватна колекція.



3. 1. Портрет пана Юрінека. 1924. Місцезнаходження невідоме.



3. 2. Портрет невідомої. 1922. Полотно, олія. 62 x 51 см.  
Приватна колекція.



3. 3. Портрет пані Юрінек, 1924. Місцезнаходження невідоме.



3. 4. Автопортрет в ательє. Сер. 1920-х років.  
Місцезнаходження невідоме.



3. 5. Портрет старого. 1924. Картон, олія. 37 x 44. ЗОХМ ім. Й. Бокшя.



3. 6. Портрет Юліуса. 1925. Картон, олія. 70 x 52. Приватна колекція.



3. 7. Жіночий портрет. 1925. Полотно, олія. 63 x 51.  
Приватна колекція.



З. 8. Е. Г. Інтер'єр. Місцезнаходження невідоме.



З. 9. Мої музи. Сер. 1920-х років. Полотно, олія. 54 х 67.

Приватна колекція.



3. 10. Сестра художника в саду. 1925. Картон, олія. 62 x 52,5.  
Колекція галереї «Saris» (Пряшів, Словаччина).



3. 11. Акт. 1925. Місцезнаходження невідоме.



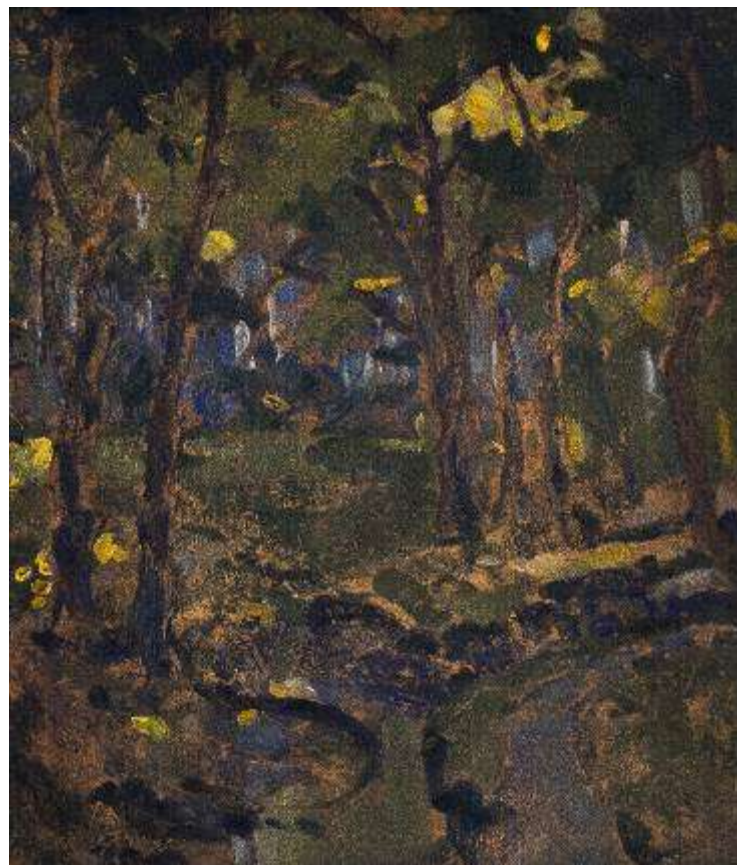
3. 12. Доля. 1925. Полотно, олія. 45 x 38. Колекція галереї «НЮ АРТ».



3. 13. Королівська площа в Мюнхені. Сер.1920-х років.  
Місцезнаходження невідоме.



3. 14. В парку. Сер. 1920-х років. Приватна колекція.



3. 15. Ліс. 1925. Картон, олія. 40,5 x 34,5. Колекція галереї «НЮ АРТ».





3. 16. В лісі. 1925. Картон, олія. 44,7 x 36,5. Колекція галереї «НЮ АРТ».



3. 17. У лісі. 1925. Картон, олія. 40,5 x 34,5. Колекція галереї «НЮ АРТ».



3. 18. Осінній парк. Сер. 1920-х років. Полотно, олія. Приватна колекція.



3. 19. Мюнхенський парк. Сер. 1920-х років. Полотно, олія. 90 x 70.  
Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая.



3. 20. Портрет єпископа Василя Токача. 1927. Полотно, олія. 80 х 67.  
Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая.



3. 21. Портрет дівчини в оксамитовій спідниці. 1927.  
Картон, олія. 84,8 х 71,2. Колекція ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького.



3. 22. Чоловічий портрет. 1927. Картон, олія. 53 x 44. Приватна колекція.



3. 23. Портрет чоловіка. Кін. 1920-х років. Картон, олія. 69 x 55.

Приватна колекція.



3. 24. Словацька дівчина. 1928-1929. Картон, олія. 85 х 67.

Приватна колекція.



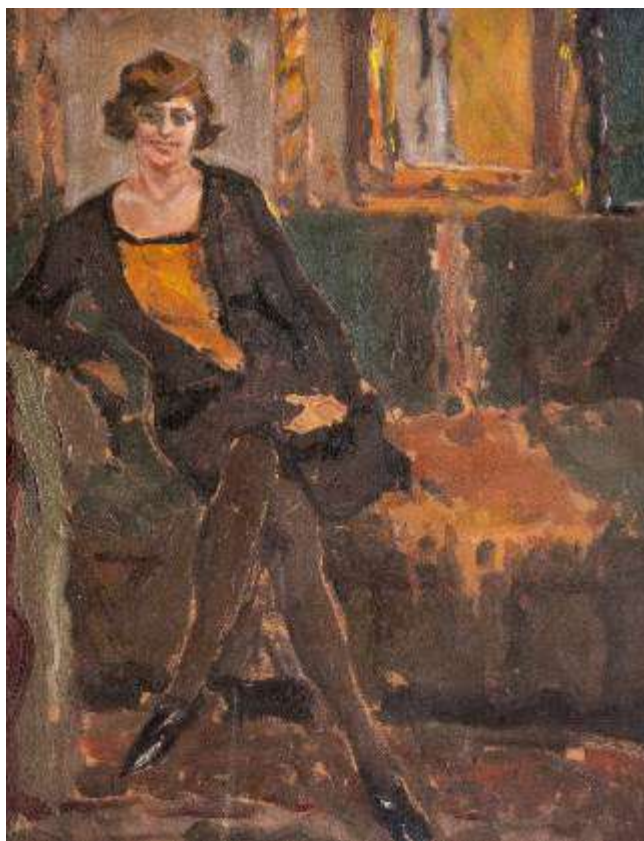
3. 25. П'яниця. 1928. Картон, олія. 60 х 45. Приватна колекція.



3. 26. Портрет батька. 1926. Картон, олія. 60 х 50.  
Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшя.



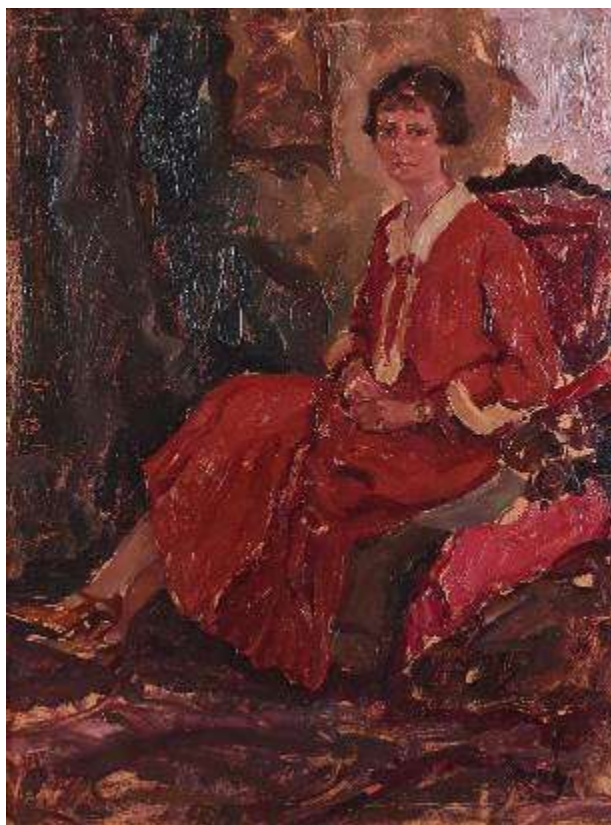
3. 27. Жіноча фігура в інтер'єрі. 1926. Полотно, олія. 74 х 66.  
Приватна колекція.



3. 28. Портрет сестри художника. 1927. Картон, олія. 45,5 x 35,3.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».

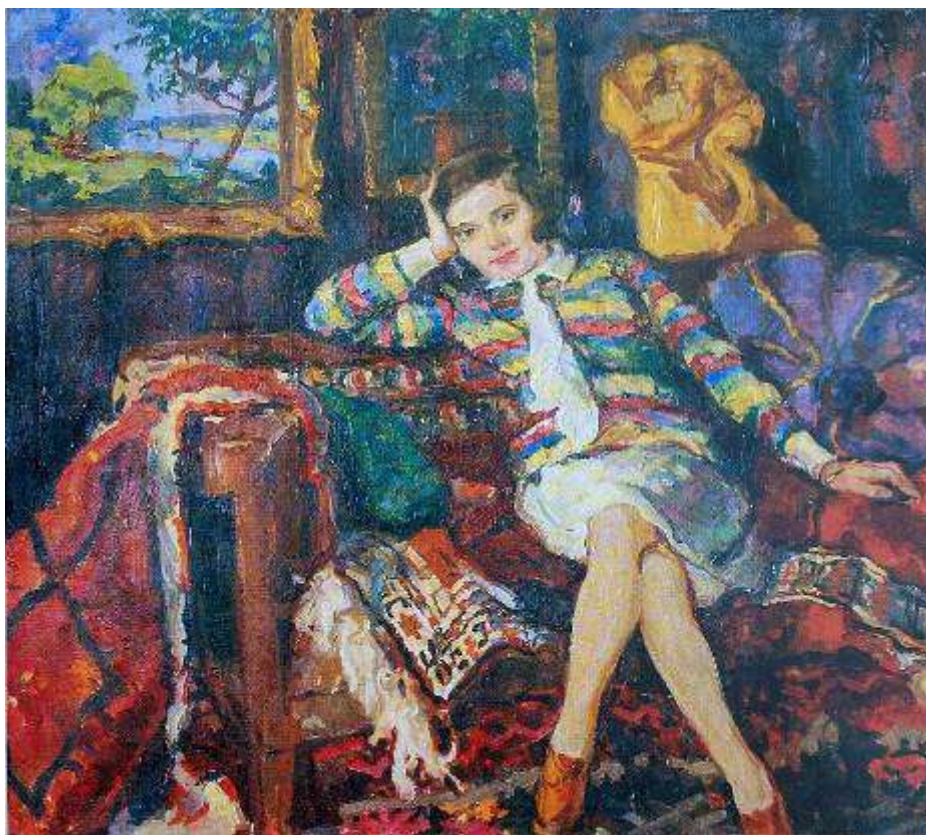


3. 29. Портрет невідомої. 1927. Дерево, олія. 87 x 74.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».



З. 30. Жінка в інтер'єрі. Кін. 1920-х років. Картон, олія. 62,5 х 48.

Приватна колекція.



З. 31. Юна художниця. 1928. Полотно, олія. 90 х 99.

Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшя.





3. 32. Циганки. 1928. Картон, олія. 69 x 50. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая.



3. 33. Циганка. 1928. Картон, олія. 64 x 50,5. Приватна колекція.



3. 34. Портрет жінки, яка сидить. 1928.Картон, олія. 64 х 25.  
Колекція Східно-Словацької галереї (Кошиці, Словаччина).



3. 35. Портрет чоловіка. 1928. Полотно, олія. 60 х 44. Приватна колекція.



3. 36. Образ Христа. 1928. Картон, олія. 46 х 41. Приватна колекція.

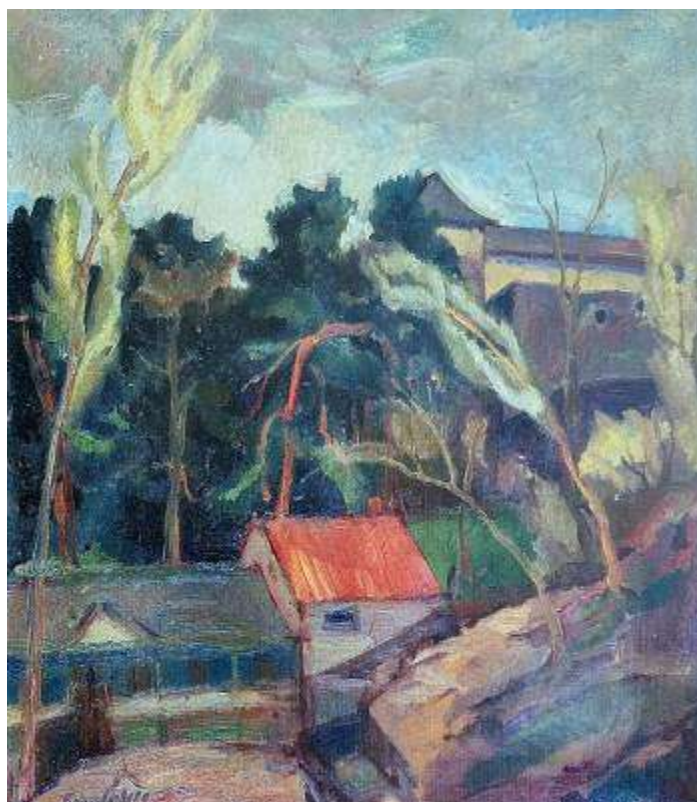


3. 37. Замок в Ужгороді. Кін. 1920-х років. Картон, олія. 69 х 57,5.  
Приватна колекція.



3. 38. Ужгородський замок. Кін. 1920-х років. Картон, олія. 70 х 57.

Приватна колекція.



3. 39. Вид на Ужгородський замок. Кін. 1920-х років. Картон, олія. 73 х 63.

Приватна колекція.



3. 40. Дім у саду. Кін 1920-х років. Картон, олія. 90 х 72.

Приватна колекція.



3. 41. Осінь. Кін. 1920-х років. Картон, олія. 67,5 х 54,5.

Приватна колекція.



3. 42. Ужгородська вулиця. Кінець 1920-х років. Полотно, олія. 45 x 55.

Приватна колекція.



3. 43. В парку. 1928. Картон, олія. 87 x 71 см. Приватна колекція.



3. 44. Дерево на річці. Кін. 1920-х років. Полотно, олія. 100,5 x 79.

Приватна колекція.



3. 45. Біля озера. Кін. 1920-х років. Картон, олія. 69 x 20.

Приватна колекція.



3. 46. Літня прогулянка. 1926-1929-ті роки. Картон, олія. 73 x 60.  
Приватна колекція.



3. 47. Схід сонця на річці. 1926-1929-ті роки. Картон, олія. 90 x 70.  
Приватна колекція.

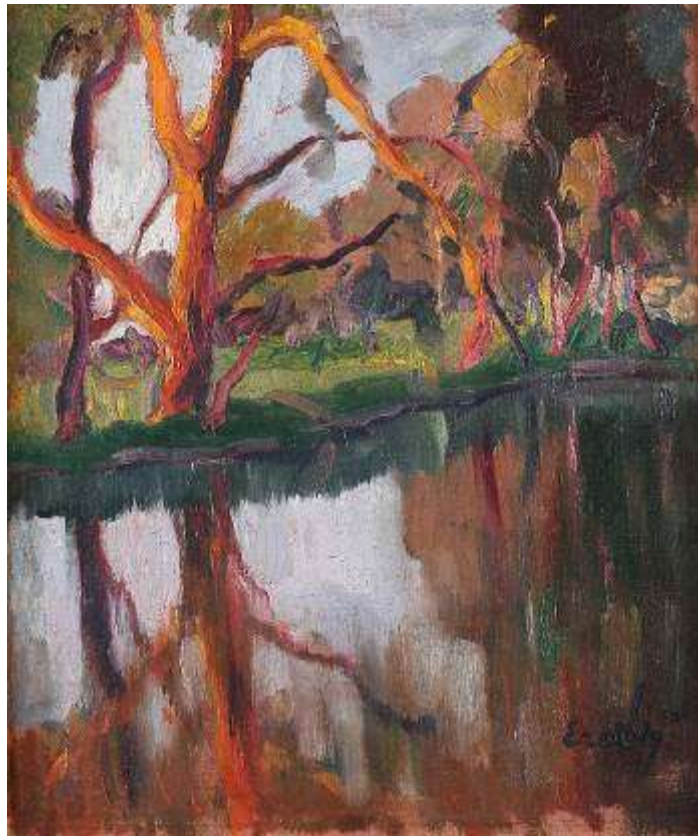




3. 48. Відображення на річці Уж. 1928. Картон, олія. 87 х 67 см.  
Приватна колекція.



3. 49. Осінь. Пейзаж з річкою. Кін. 1920-х років.  
Полотно, олія. 70,5 х 60,5. Приватна колекція.



3. 50. Пейзаж з водою. Кін. 1920-х років. Полотно, олія. 61,5 х 52.

Приватна колекція.



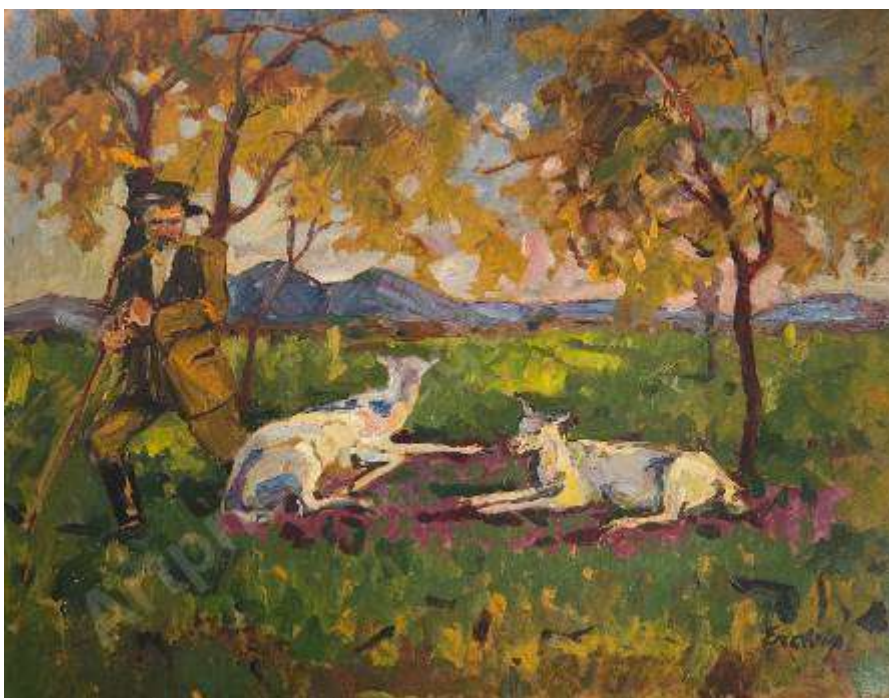
3. 51. Осінні дерева. Кін. 1920-х років. Полотно, олія. 61,5 х 52.

Приватна колекція.



3. 52. Осінній пейзаж. Кін. 1920-х років. Картон, олія. 87 х 68.

Приватна колекція.



3. 53. Пастух і кози. Кін. 1920-х років. Картон, олія. 50 х 63,5.

Приватна колекція.



3. 54. Натюрморт з сигарою. Кін. 1920-х років. Фанера, олія. 57,6 x 52,2.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».



3. 55. Натюрморт зі скляним графином. 1926. 45,5 x 37,5.  
Приватна колекція Е. Димшица.



3. 56. Натюрморт на столі. 1928. Картон, олія. 55 x 48. Приватна колекція.



3. 57. Натюрморт з драперією. 1927. Картон, олія. 70 x 60.  
Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшя.



3. 58. Натюрморт з лимоном. 1929. Полотно, олія. 89,5 x 74,5.

Приватна колекція.



3. 59. Фрагмент рентгенограми картини «Натюрморт з лимоном». 2020.



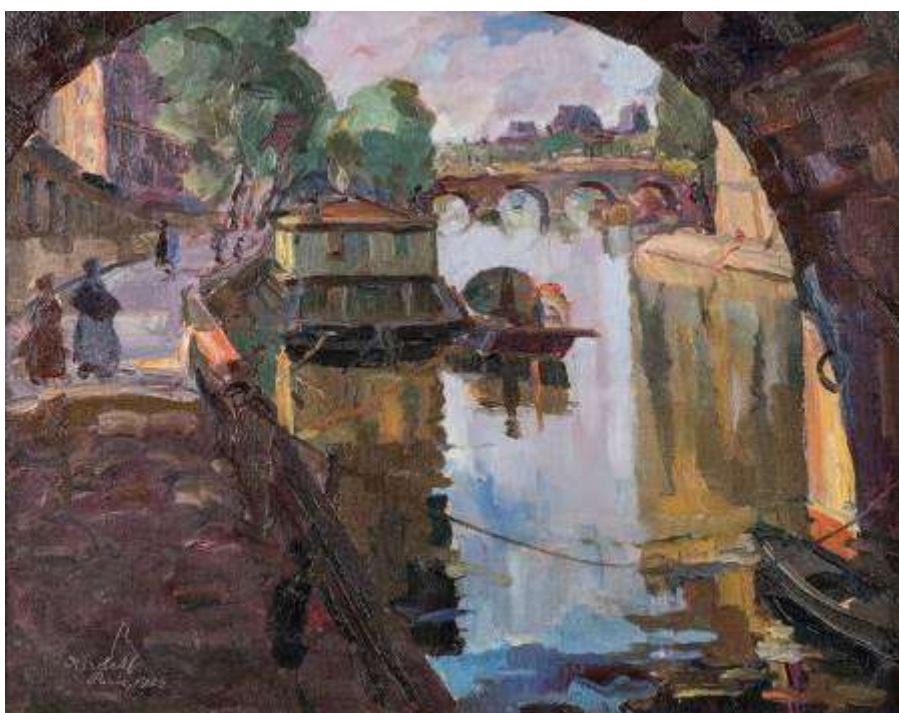
3. 60. Світлина картини «Натюрморт з лимоном» в інфрачервоному діапазоні випромінювання. 2020.



3. 61. Натюрморт з гітарою. Кінець 1920-х років. Картон, олія. 93,5 x 72.  
Приватна колекція.



3. 62. Натюрморт з годинником. 2-га пол. 1920-х років.  
Полотно, олія. 85 х 72. Колекція галереї «НЮ АРТ».



3. 63. Вид Парижа. 1929. Полотно, олія. 66 х 81.  
Колекція галереї Galerie Laurent Goudard (Лімож, Франція).





3. 64. Портрет художника Анрі Жаме. 1929. Полотно, олія. 98 x 80.  
Приватна колекція.



3. 65. Портрет Андерса Остерлінда. 1930. Полотно, олія. 81 x 64.  
Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшяя.



3. 66. Портрет Марі Мау. 1929. Полотно, олія. 65 х 64. Приватна колекція.



3. 67. Річка. Вигин річки Крез. 1929. Полотно, олія. 33 х 41.  
Приватна колекція.



3. 68. Пейзаж з річкою. Крез. 1929. Полотно, олія. Приватна колекція.



3. 69. Селище Ле Пен на річці Крез. 1930. Картон, олія. 51,5 x 59,7.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».



3. 70. Фото картини «Селище Ле Пен на річці Крез» в інфрачервоному діапазові випромінювання. 2021.



3. 71. Вид на вікно в ательє. Гаржілес. 1929. Картон, олія. 41 х 33.  
Приватна колекція.



3. 72. Долина Крез. 1929. Полотно, олія. 73 х 61. Приватна колекція.



3. 73. Долина Крез. 1929. Полотно, олія. 55 х 38. Приватна колекція.



3.74. Річка. 1929. Полотно, олія. 60 х 72,5. Приватна колекція.



3. 75. Крез з Пон Нуар. 1929. Полотно, олія. 40 х 37. Приватна колекція.



3. 76. Відпочинок в саду. 1930. Полотно, олія. 63 х 80. Приватна колекція.



3. 77. Паризьке кафе. 1930. 46 х 37,5. Полотно на картоні, олія.  
Приватна колекція.



3. 78. Автопортрет. 1930. Полотно, олія. 70 x 60.  
Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшя.



3. 79. Жінка. 1930. Полотно на картоні, олія. 32,8 x 48.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».

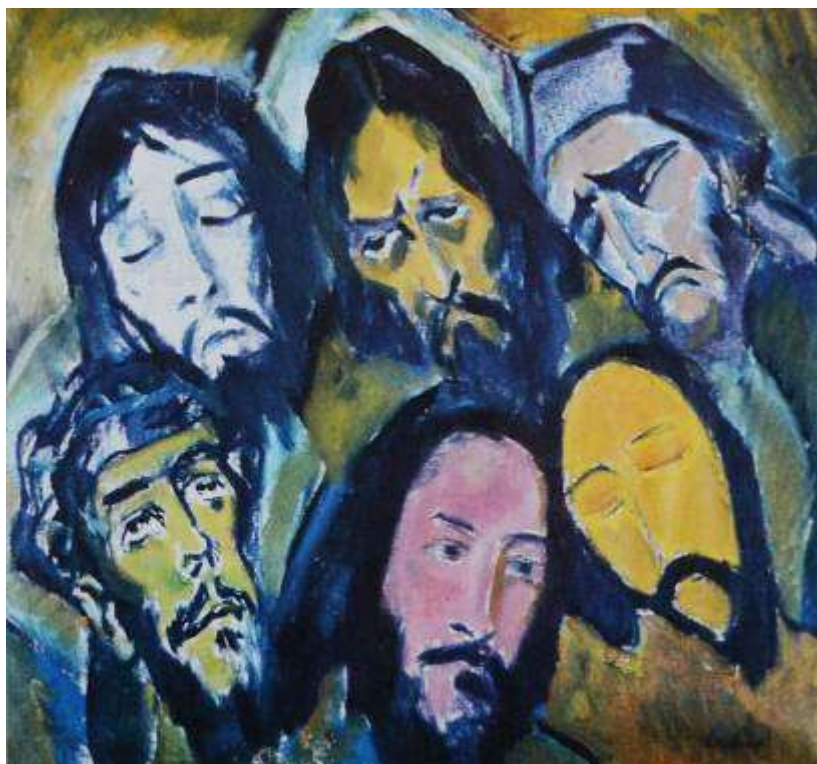




3. 80. Жіноча постать. Кін. 1920-х-1930 рік. Тонована глина, ліплення.  
22 x 20, 5 x 13. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая.



3. 81. XX століття. 1930. Картон, олія. 30,5 x 22 см.  
Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая.



3. 82. Ескіз до картини «XX століття». 1930. Полотно, олія. 63 х 76.

Приватна колекція.



4. 1. Портрет А.С. 1931. Полотно, олія. 120,5 х 101.

Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая.



4. 2. Портрет Яноші Теркаролі. 1930-ті роки. Полотно, олія. 81 x 103.  
Колекція «НЮ АРТ».



4. 3. Дівчинка в червоному. 1930-ті роки. Полотно, олія. 100 x 80,5.  
Приватна колекція.



4. 4. Портрет Клементини Ключки. 1939. Полотно, олія. 100 x 80 см.

Приватна колекція.



4. 5. Портрет племінника. 1937. Полотно, олія. 108 x 87.

Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшя.



4. 6. Жінка з котом. 1930-ті роки. Полотно, олія. 73 x 55,6.

Приватна колекція.



4. 7. Портрет жінки в червоному кріслі. 1939. Полотно, олія.

Приватна колекція.



4. 8. Чоловік з голубом. Поч. 1940-х років. Полотно, олія. 71 х 81.

Приватна колекція.



4. 9. Жіночий портрет. 1941. Полотно, олія. 90 х 113. Приватна колекція.



4. 10. Чоловічий портрет, 1940-ві роки. Полотно, олія. 84 x 70.  
Колекція ММП (Івано-Франківськ).



4. 11. Жіночий портрет. 1943. Полотно, олія. 108 x 86. Приватна колекція.



4. 12. Циганка. Кін. 1930-х років. Полотно, олія. 111,5 x 90.

Приватна колекція.



4. 13. Дівчина в костюмі. 1930-ті роки. Полотно, олія. 83 x 71 см.

Приватна колекція.

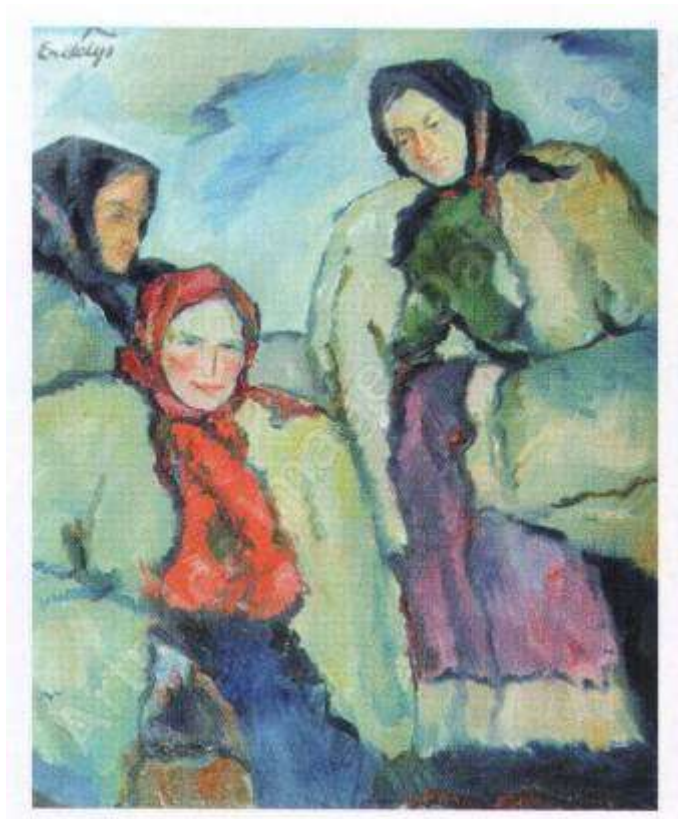




4. 14. Чоловічий портрет. Поч. 1940-х років. Полотно, олія. 60 x 50.  
Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшя.



4. 15. Старий конюх, 1942. Фанера, олія; 79 x 59 см.  
Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшя.



4. 16. Сільські жінки. 1930-ті роки. Полотно, олія. 95 x 80.

Приватна колекція.



4. 17. Русини. 1940. Полотно, олія. 93 x 79. Приватна колекція.



4. 18. Селянки. 1942. Полотно, олія. Місцезнаходження невідоме.



4. 19. Старий циган. 1940. Фанера, олія. 81 х 62.  
Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшя.



4. 20. Старий з палицею. 1930-ті роки. Полотно, олія. 65,5 x 55.

Приватна колекція.



4. 21. Жінки відпочивають. 1930-ті роки. Полотно, олія. 55 x 45.

Приватна колекція.



4. 22. Мати з дочкою. 1930-ті роки. Полотно, олія. 61 x 83.

Приватна колекція.



4. 23. Портрет старого єврея. 1930-ті роки. Полотно на картоні, олія.

34,5 x 26,5. Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 24. Портрет Магди. 1940. Полотно, олія. 53 х 42. Приватна колекція.



4. 25. Портрет матері. 1941. Фанера, олія. 38 х 20. Приватна колекція.



4. 26. Портрет мами і тата. 1935. Полотно, олія. 68 х 56.

Приватна колекція.



4. 27. Шарж. 1941. Папір, олівець. 7 х 5,5. Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 28. Шарж з пляшкою. 1940-ві роки. Папір, олівець. 19 x 13,5.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 29. За читанням. Поч. 1930-х років. Полотно, олія. 65,6 x 80.  
Приватна колекція.





4. 30. Бідні діти. 1937. Полотно, олія. 107,5 x 86,5. Приватна колекція.



4. 31. Портрет Абкаровича в інтер'єрі. 1930-ті роки.  
Полотно, олія. 64 x 57. Приватна колекція.



4. 32. Батьки художника в саду. 1932. Полотно, олія. 73 x 65.

Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшя.



4. 33. В саду. 1930-ті роки. Полотно, олія. Приватна колекція.



4. 34. В саду. 1942. Місцезнаходження невідоме.

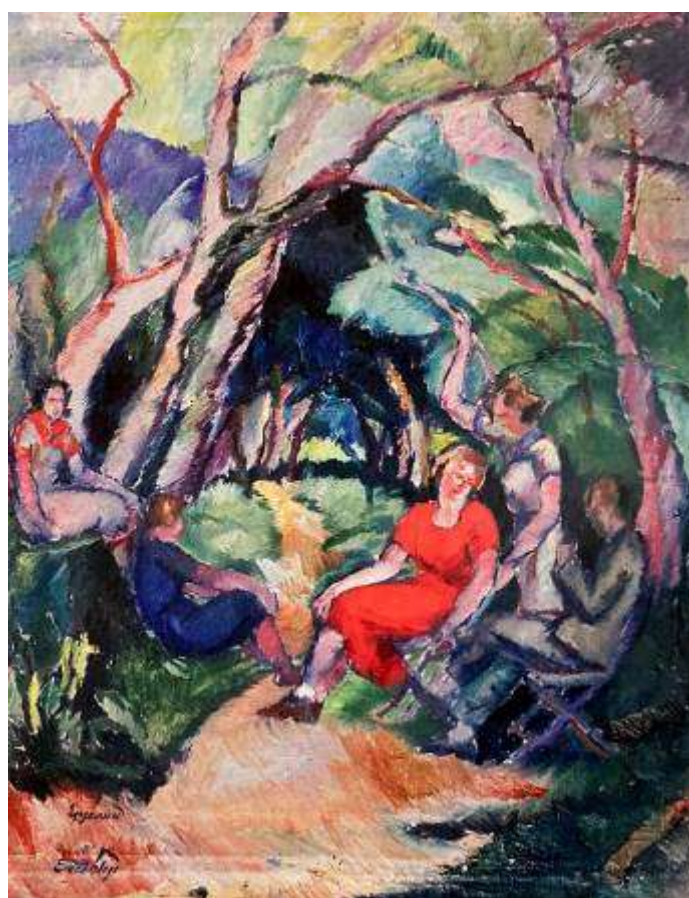


4. 35. У дворі. 1930-ті роки. Полотно, олія. 59,8 x 64,3. Приватна колекція.



4. 36. Жінка біля столу. 1930-ті роки. Полотно, олія. 71 x 70,5.

Приватна колекція.



4. 37. Відпочинок. 1937. Полотно, олія. 94 x 75. Приватна колекція.



4. 38. Пейзаж з фігурою жінки. Сер. 1930-х років. Полотно, олія. 80 x 96.

Приватна колекція.



4. 39. На пляжі. 1938. Полотно, олія. 72,5 x 79,5. Приватна колекція.



4. 40. За роботою. 1930-ті роки. Фанера, олія. 30 x 36,4.

Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 41. Оголена сидить. 1930-ті роки. Полотно, олія. 77,5 x 57,5.

Приватна колекція.



4. 42. Оголена. 1930-ті роки. Полотно, олія. 116 x 95.

Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая.



4. 43. Оголена серед дерев. 1937. Полотно, олія. 56 x 45,5.

Приватна колекція.



4. 44. Купальниці. Кін. 1930-х років. Полотно, олія. 58,5 х 51.

Приватна колекція.



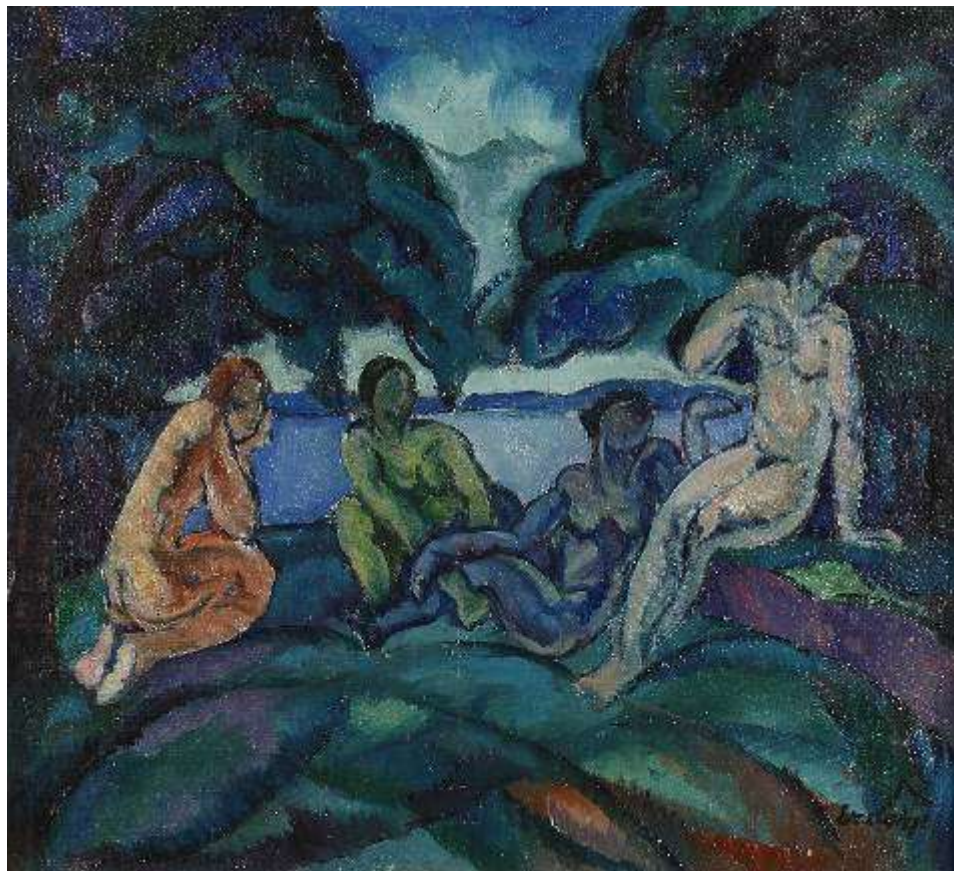
4. 45. Тріо. 1930-ті роки. Полотно, олія. 95 х 75. Приватна колекція.





4. 46. Купальниці. 1930-ті роки. Полотно, олія. 76 x 95.

Приватна колекція.



4. 47. Оголені на березі. 1930-ті роки. Полотно, олія. 59 x 64.

Приватна колекція родини Уманських.



4. 48. Фрагмент рентгенограми картини «Оголені на березі». 2020.

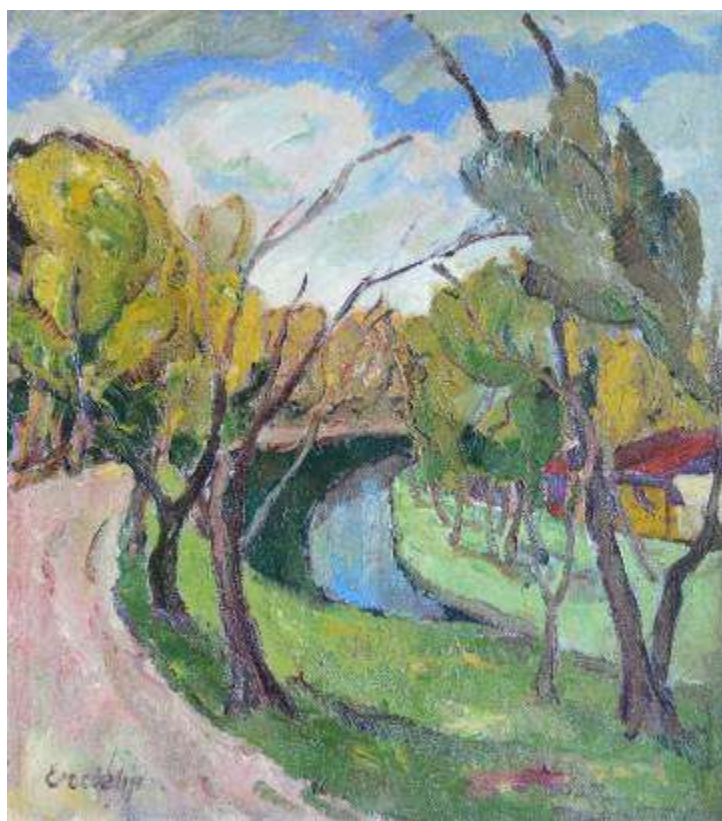


4. 49. Оголена. 1930-ті роки. Папір, олівець. 19 x 17. Приватна колекція.



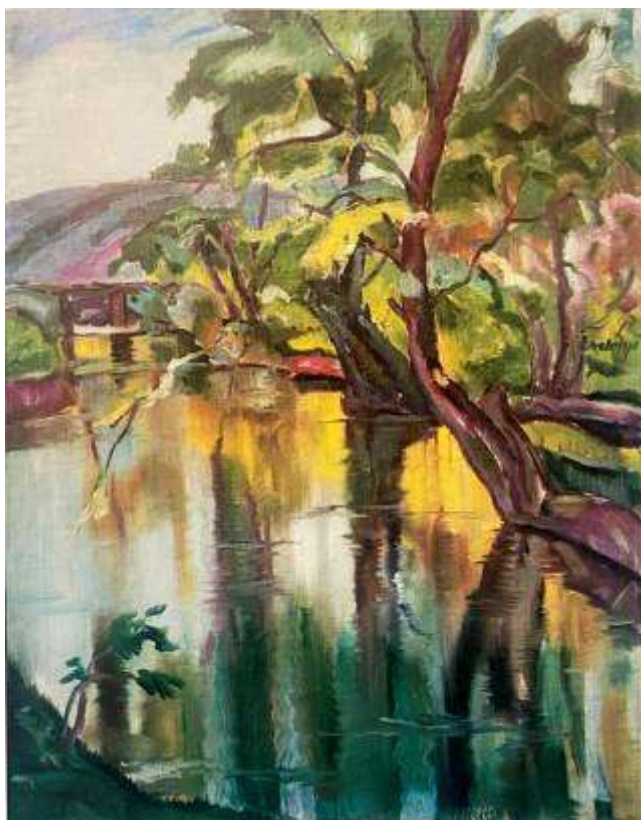
4. 50. Річка. 1930-ті роки. Полотно, олія. 96,5 x 78.

Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 51. Дорога над рікою. 1930-ті роки. Полотно, олія. 90,5 x 81.

Приватна колекція.



4. 52. Дерево над водою. 1930-ті роки. Полотно, олія. 97 x 78.

Приватна колекція.



4. 53. Над Ужем. 1930-ті роки. Полотно, олія. 67,3 x 54,5.

Колекція галереї «НЮ АРТ».



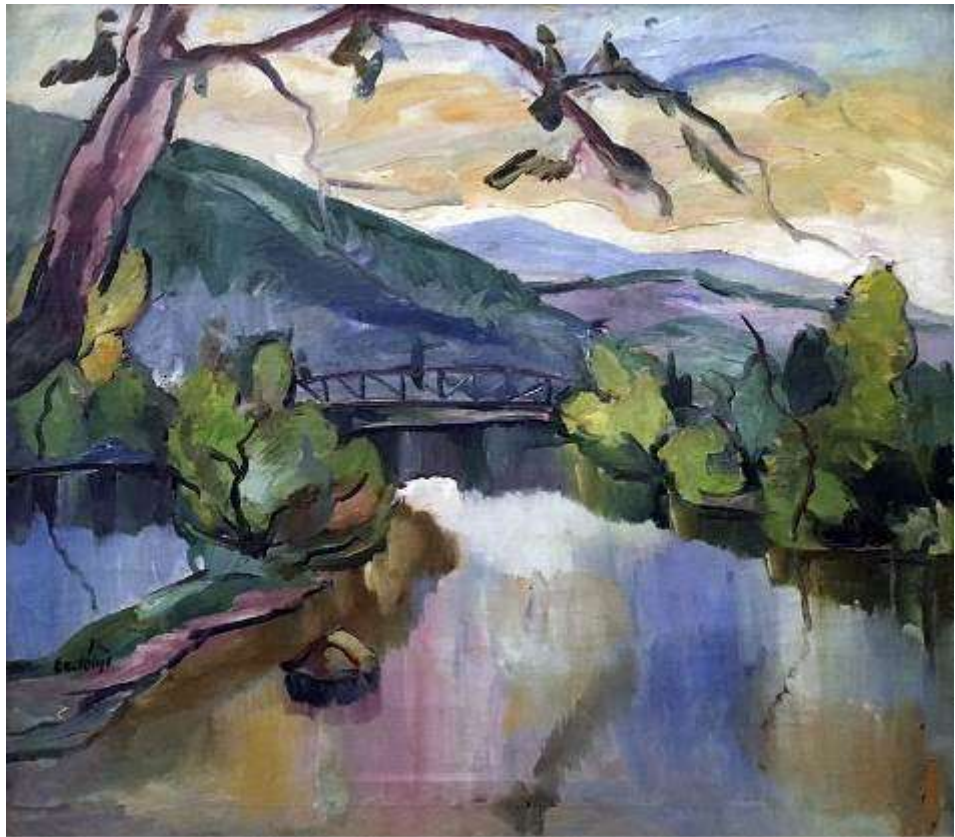
4. 54. Річковий краєвид. 1930-ті роки. Полотно, олія; 65,8 x 72,3 см.

Колекція галереї «НЮ АРТ».



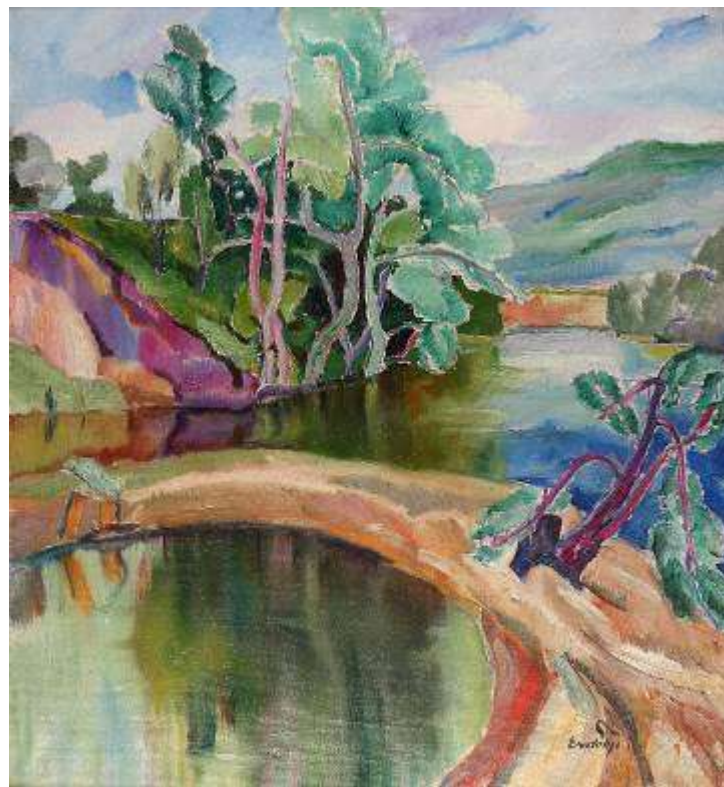
4. 55. Над водою. 1930-ті роки. Полотно, олія. 74,5 x 95,3.

Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 56. Пейзаж з мостом. 1930-ті роки. Полотно, олія. 85,6 х 98.

Приватна колекція.



4. 57. Літній пейзаж. 1930-ті роки. Полотно, олія. 83 х 75,5.

Приватна колекція.



4. 58. Дерева над водою. 1930-ті роки. Полотно, олія. 82 x 70,5.

Приватна колекція.



4. 59. Осінні дерева над річкою. 1930-ті роки. Полотно, олія. 78,5 x 80.

Приватна колекція.



4. 60. Початок осені. 1930-ті роки. Полотно, олія. Приватна колекція.



4. 61. Потічок. 1930-ті роки. Полотно, олія. 145 x 116. Приватна колекція.





4. 62. У лісі. 1930-ті роки. Полотно, олія. 112,5 x 93.

Колекція галереї «НЮ АРТ».

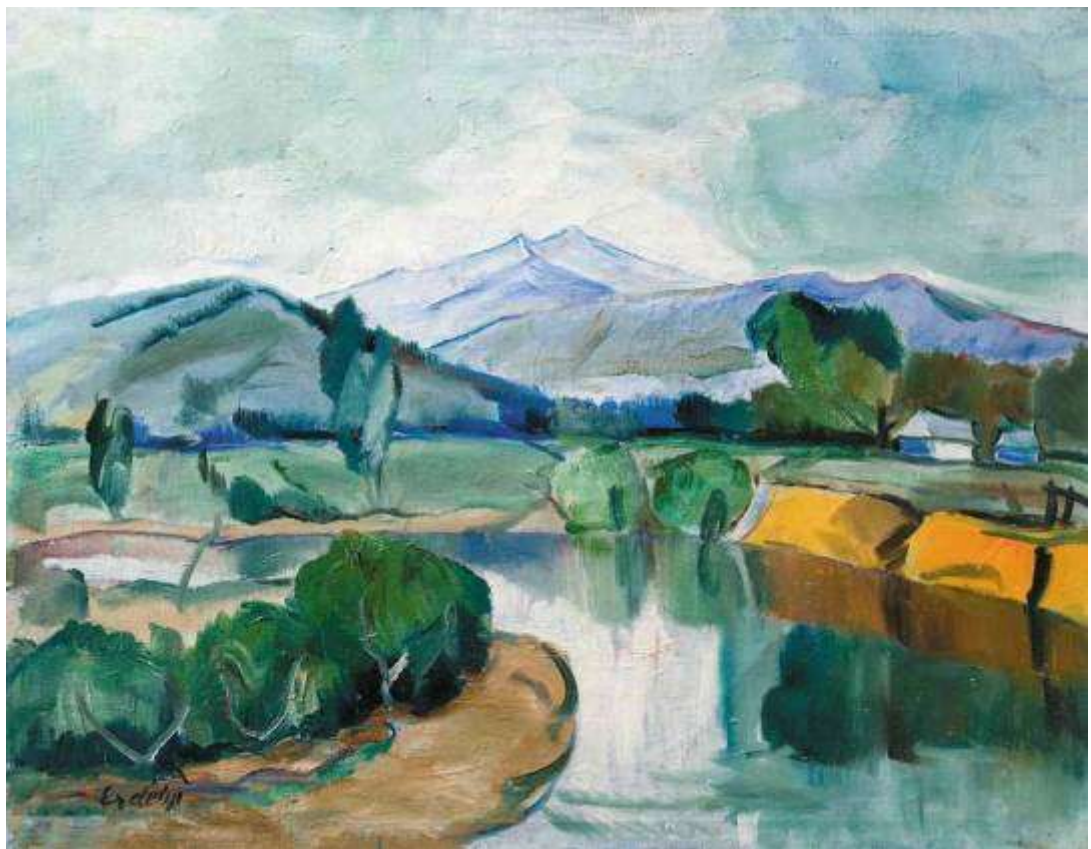


4. 63. Дорога вздовж річки. 1930-ті роки. Полотно, олія. 98,5 x 118.

Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 64. Міст у Дьорі. 1943. Полотно, олія. 89 x 110. Приватна колекція.



4. 65. Пейзаж. 1930-ті роки. Полотно, олія. Приватна колекція.



4. 66. Нічний пейзаж. 1930-ті роки. Полотно, олія. 65 x 76.

Приватна колекція.



4. 67. Карпати. 1930-ті роки. Картон, олія. 42 x 47,5.

Колекція НМЛ ім. А. Шептицького.



4. 68. Купання. 1930-ті роки. Полотно, олія. 73 x 63.

Колекція Словацької національної галереї (Братислава, Словаччина).



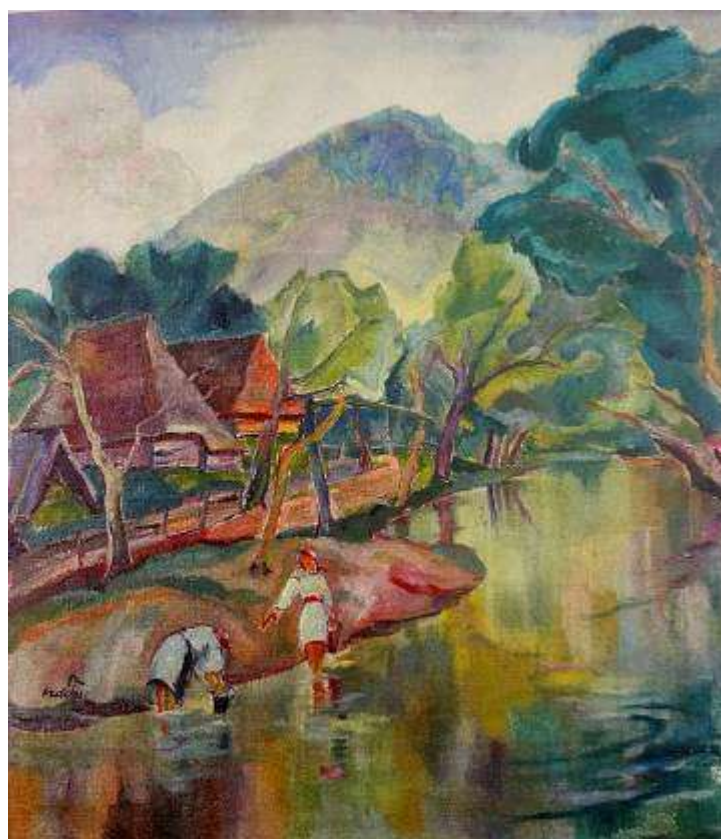
4. 69. Біля річки. 1930-ті роки. Полотно, олія. 64 x 71,5.

Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая.



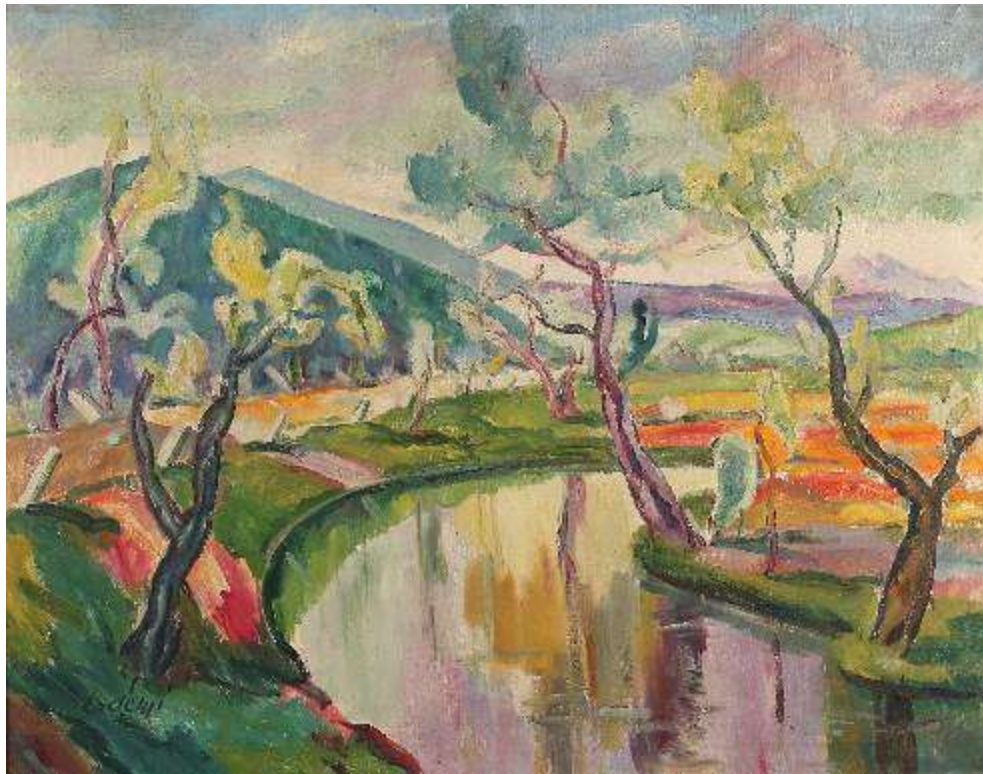
4. 70. Купальниці. 1937. Полотно на картоні, олія. 54 x 61,5.

Приватна колекція.



4. 71. Хатки біля річки. 1930-ті роки. Полотно, олія. 112 x 98.

Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшя.



4. 72. Річка Уж. 1930-ті роки. Полотно, олія. 95,7 x 120,3.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».

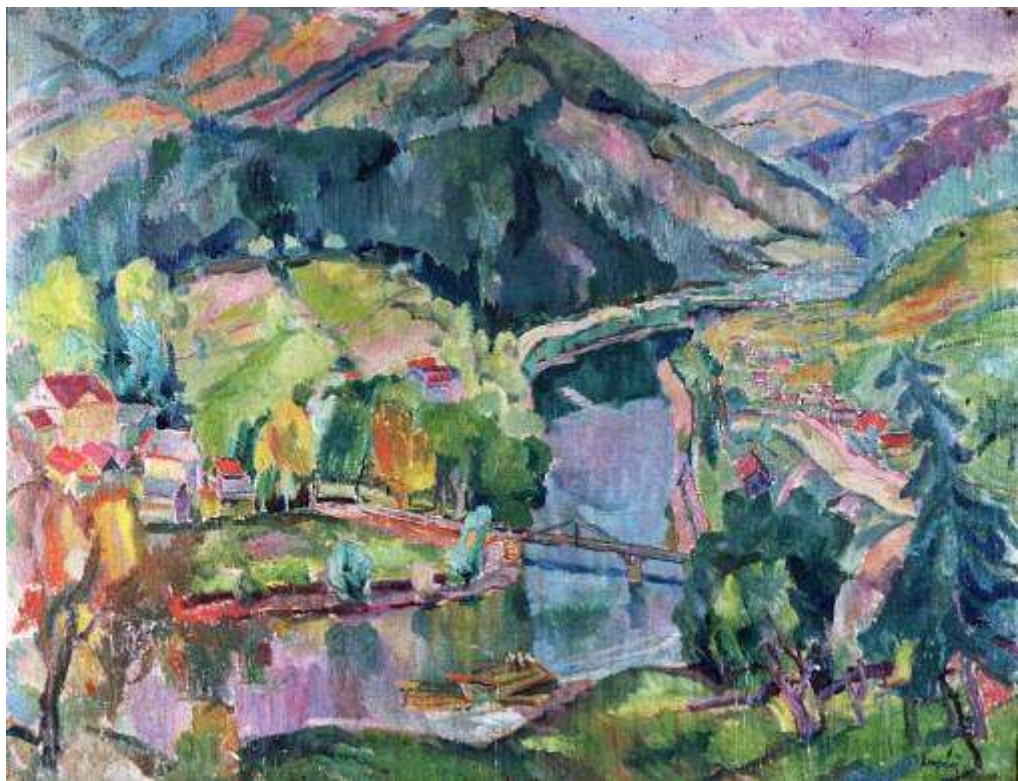


4. 73. Пейзаж в Карпатах. 1936. Полотно, олія. 100 x 121.  
Приватна колекція.



4. 74. Краєвид із хатинками. Сер. 1930-х років. Полотно, олія. 45,5 x 60.

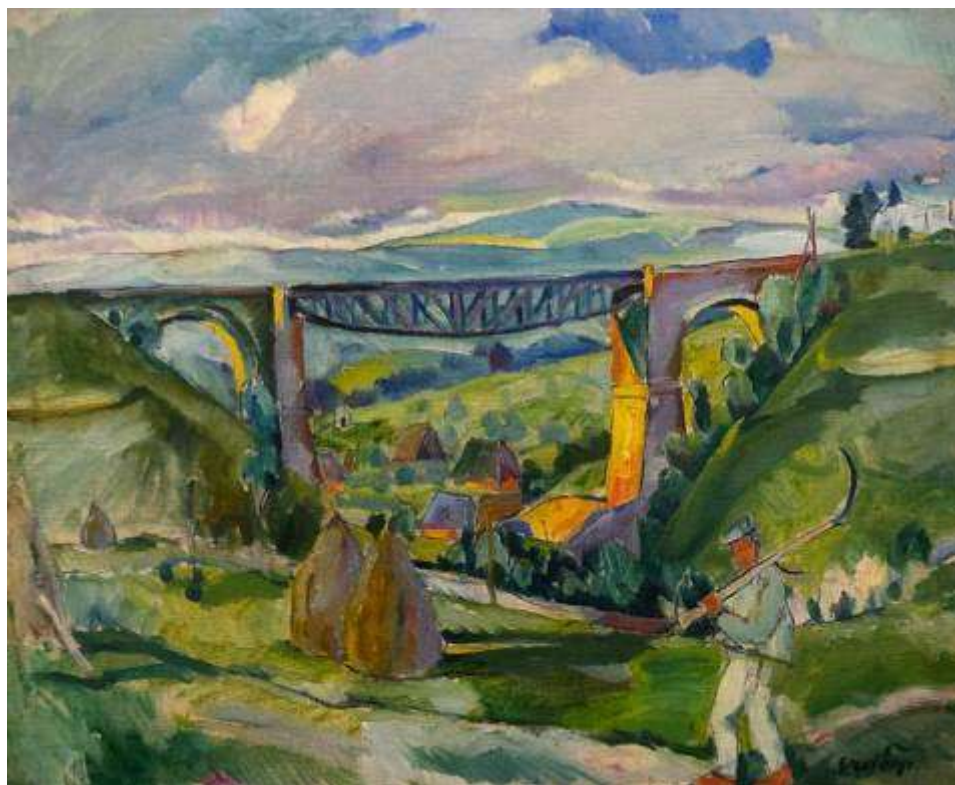
Приватна колекція.



4. 75. Околиця Рахова. 1940. Полотно, олія. 98 x 128. Приватна колекція.



4. 76. Село. 1940. Полотно, олія. 101 x 122. Приватна колекція.



4. 77. Пейзаж з мостом. Сер. 1930-х років. Полотно, олія. 83,6 x 95.  
Колекція Східно-Словацької галереї (Кошице, Словаччина).





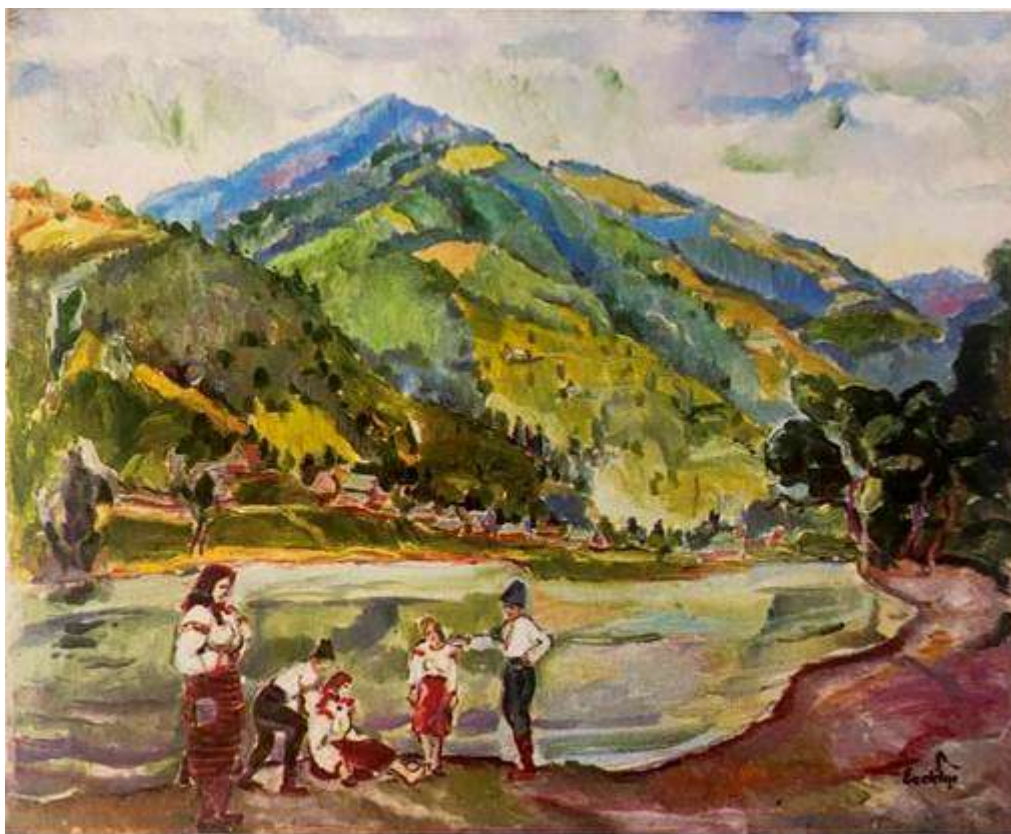
4. 78. Пейзаж з річкою. Сер. 1930-х років. Полотно, олія. 120 x 150.

Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшяя.



4. 79. Село в горах. Сер. 1930-х років. Полотно, олія. 80 x 100.

Приватна колекція.



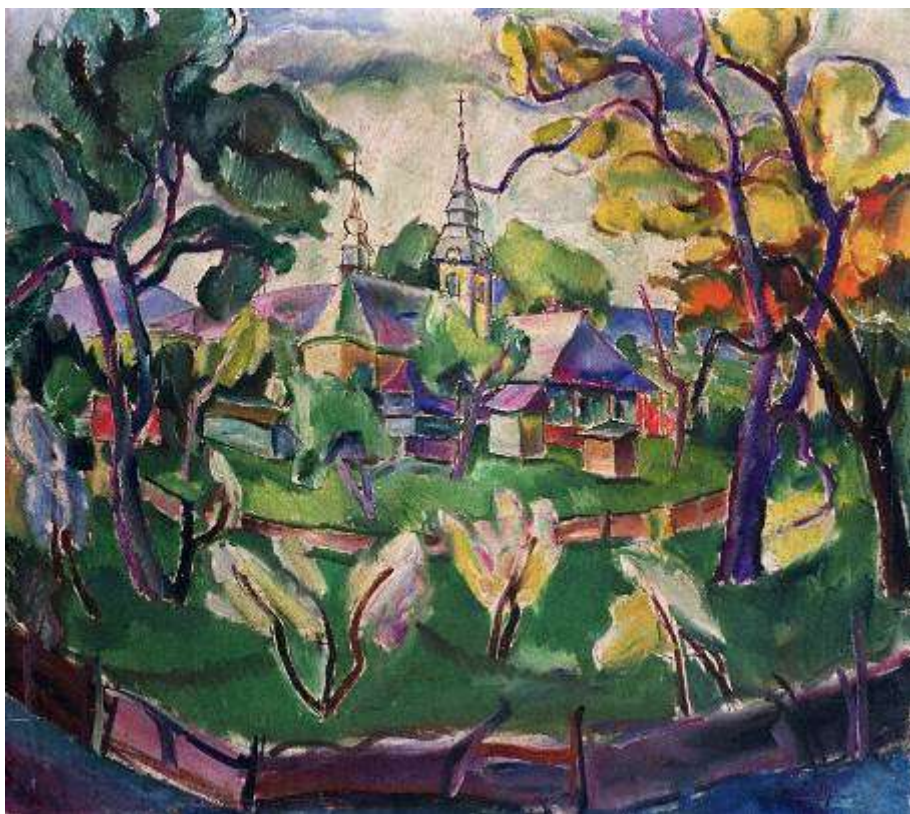
4. 80. Біля річки. 1930-ті роки. Полотно, олія. 100 x 120.

Приватна колекція.



4. 81. Біля річки. 1930-ті роки. Полотно, олія. 100 x 120.

Приватна колекція.



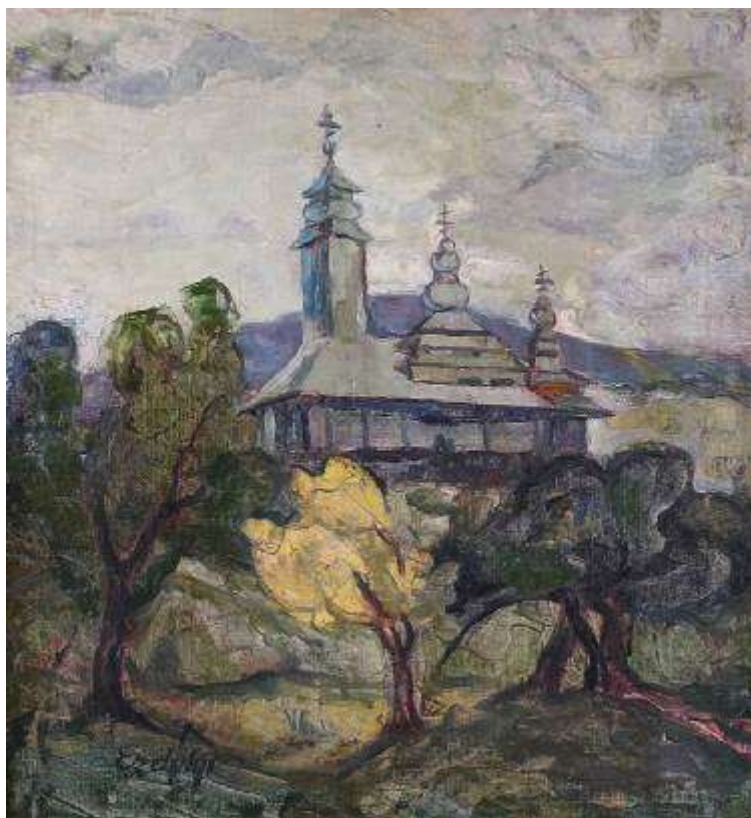
4. 82. Дерев'яна церква. 1936. Полотно, олія. 74 x 83.

Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая.



4. 83. Пейзаж з архітектурною пам'яткою. Поч. 1940-х років.

Полотно, олія. 75 x 65. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая.



4. 84. Пейзаж з церквою. 1930-ті роки. Полотно, олія. 69 x 64,5.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 85. Церква. Поч. 1930-х років. Полотно, олія. 54 x 59,5.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 86. Церква на березі річки. Поч. 1930-х років. Фанера, олія. 94 x 71.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».



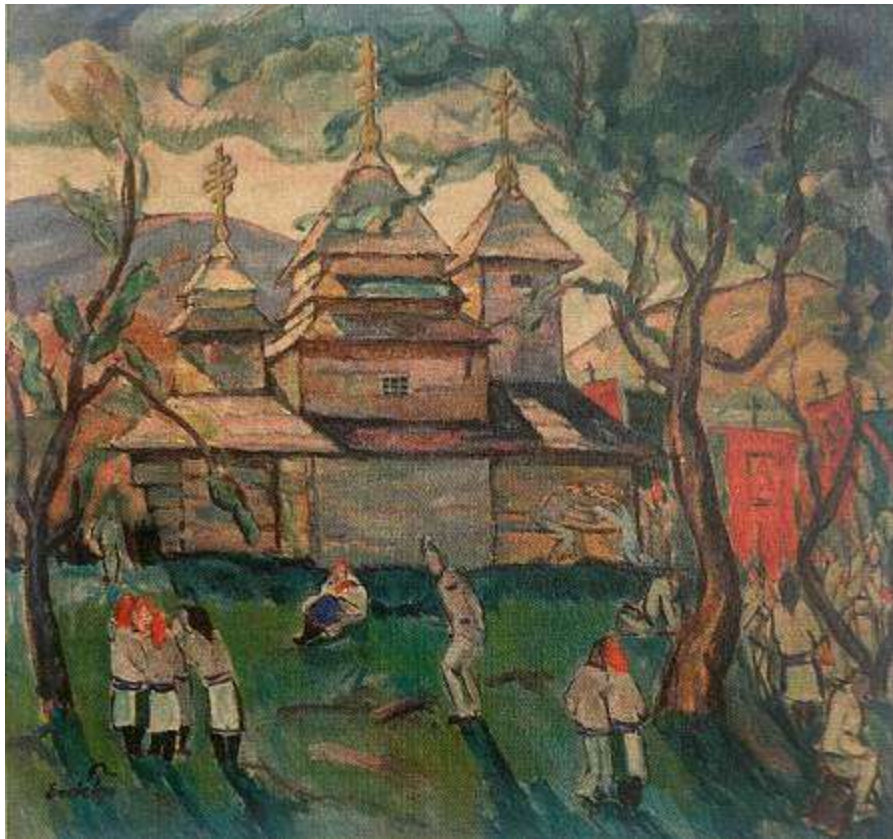
4. 87. Біля церкви. 1930-ті роки. Полотно, олія. 62,5 x 72.  
Приватна колекція.



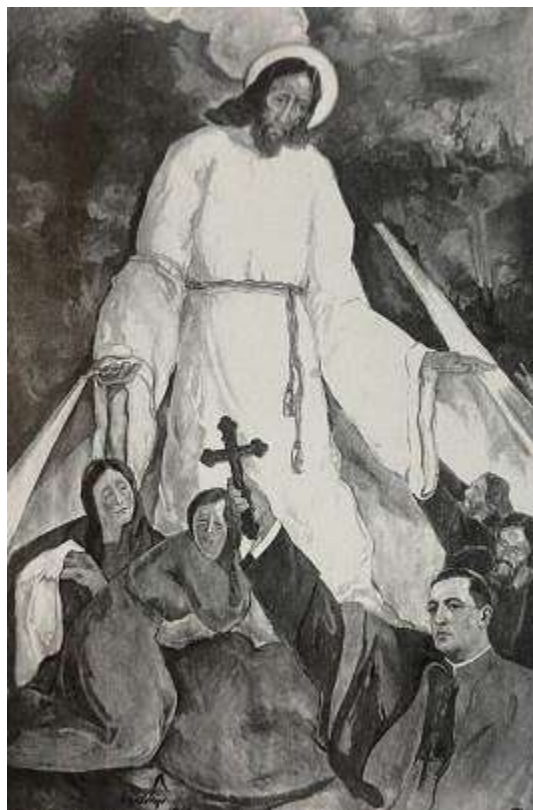
4. 88. Біля церкви. 1930-ті роки. Полотно, олія. 58,5 x 47,5.  
Приватна колекція.



4. 89. Біля церкви. 1930-ті роки. Полотно, олія. 64,5 x 75 см.  
Приватна колекція.



4. 90. Паломництво в Ужжу. 1930-ті роки Полотно, олія.  
Колекція Музею української культури (Свидник, Словаччина (Філія  
Словацького національного музею).



4. 91. Світлина вівтарної картини для каплиці у Виноградіві, 1936.



4. 92. Прозріння єпископа. Поч. 1940-х років. Полотно, олія. 102 х 90.

Приватна колекція.



4. 93. Замок «Красна Гуорка». Словаччина. 1930-ті роки.

Полотно, олія. 42 х 52. Колекція галереї «НЮ АРТ».





4. 94. Околиця Мукачева. 1935. Полотно, олія. 89 х 116.

Приватна колекція.



4. 95. Мукачівський замок. 1930-ті роки. Полотно, олія. 84,5 х 96,8.

Приватна колекція.



4. 96. Мукачівський замок. 1930-ті роки. Полотно, олія.  
Приватна колекція.

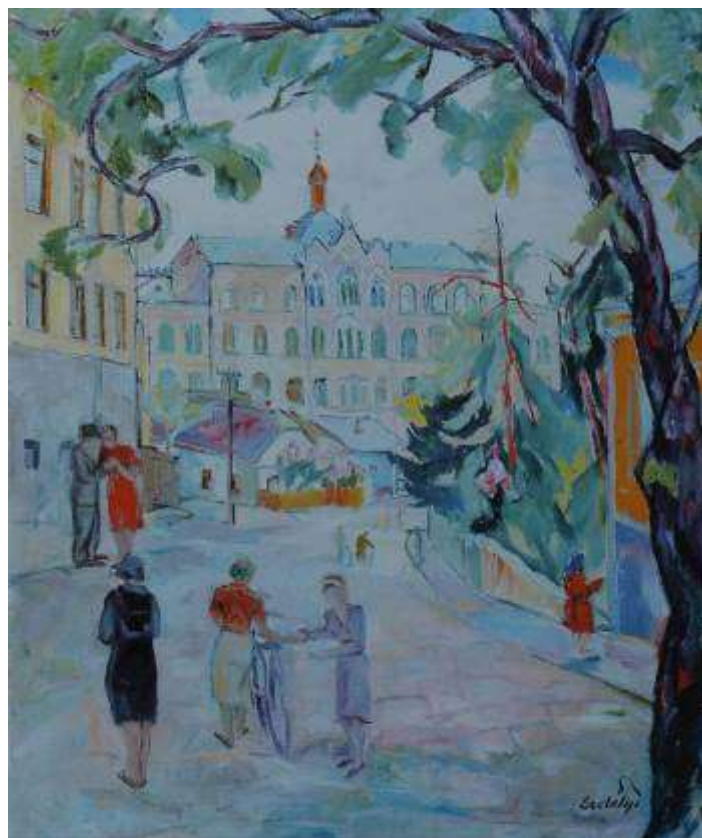


4. 97. Мукачівський замок. 1930-ті роки. Приватна колекція.



4. 98. Міський краєвид. 1930-ті роки. Полотно, олія. 90 x 108.

Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 99. Вид на Василянський монастир. Сер. 1930-х років.

Полотно, олія. 95 x 78. Приватна колекція.



4. 100. Будинок культури та друку. 1942. Полотно, олія. 92 x 113.

Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшя.



4. 101. Ужгород. 2-га пол. 1930-х років. Полотно, олія. 76 x 68,5.

Приватна колекція.



4. 102. Ужгородський замок. Резиденція єпископа. 1942.  
Полотно, олія. 100 x 121. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшя.



4. 103. Ужгородський замок. 1930-ті роки. 63,5 x 75. Приватна колекція.



4. 104. Дворик батьків у Мукачеві. Поч. 1930-х років.  
Полотно, олія. 60 х 50. Приватна колекція родини Уманських.



4. 105. Ужгородський дворик. 1930-ті роки. Полотно, олія. 65 х 52,5.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».



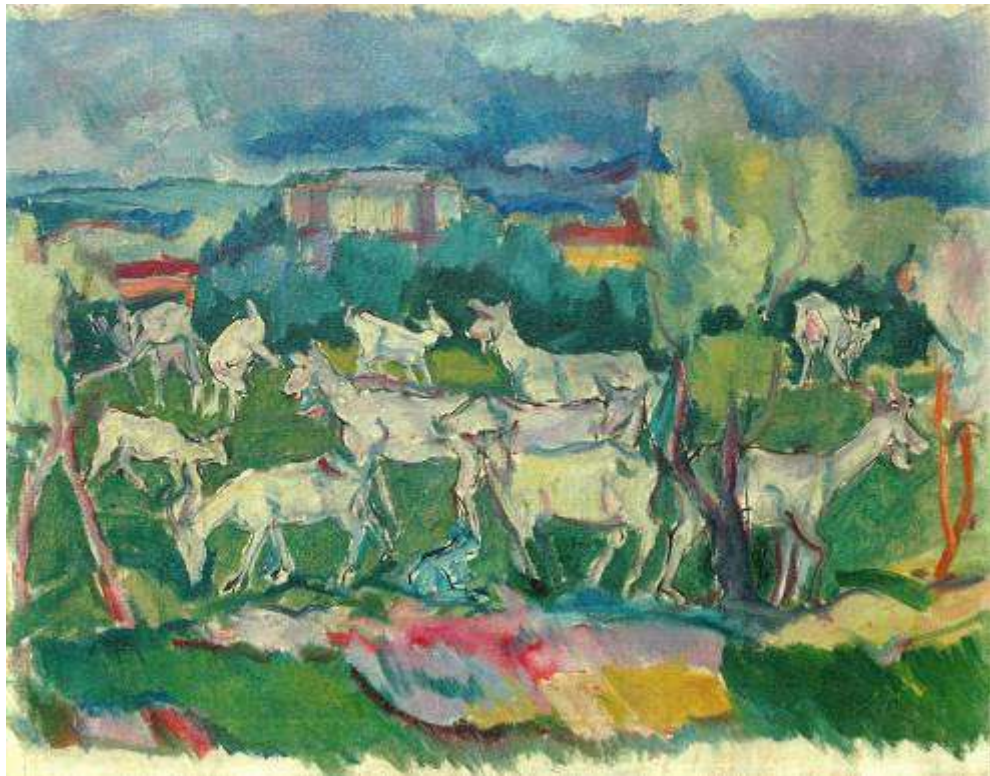
4. 106. Пейзаж з будинками. 1930-ті роки. Полотно, олія. 42 x 52.

Приватна колекція.



4. 107. Дворик. Поч. 1940-х років. Полотно, олія. 78 x 78.

Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшяя.



4. 108. Околиці Ужгорода. 1930-ті роки. Полотно, олія. 60 x 80.

Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 109. Водопій. 1938. Полотно, олія. 70 x 84.

Колекція ММП (Івано-Франківськ).

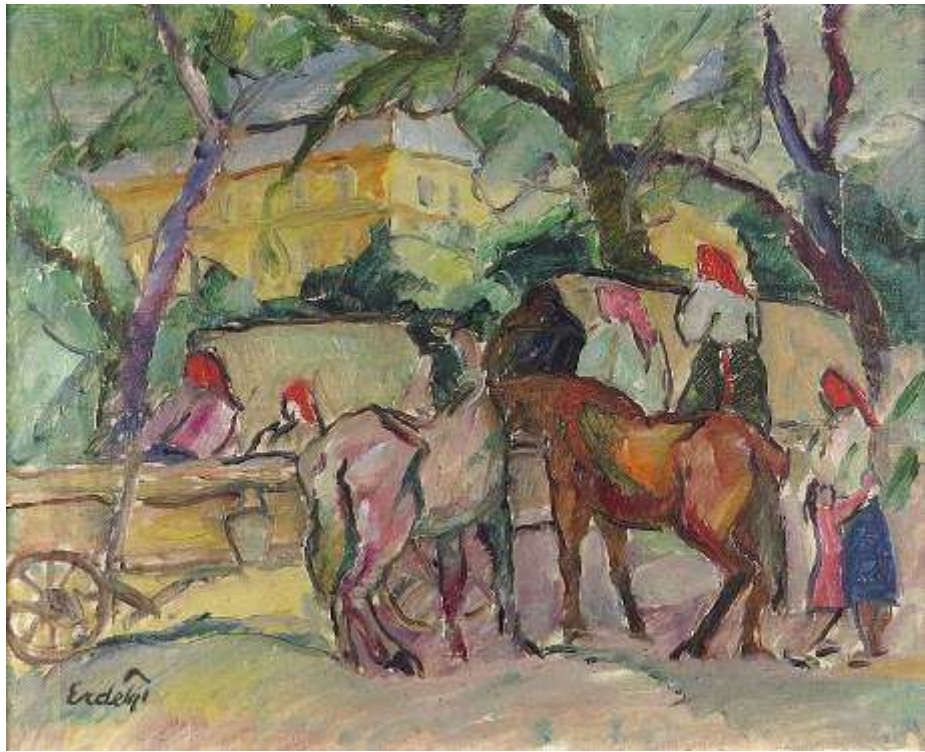




4. 110. Околиця Ужгорода. 1-ша пол. 1930-х років. Полотно, олія.  
76,5 x 83,5. Приватна колекція.



4. 111. Кінь біля озера. 1930-ті роки. Полотно, олія. 65 x 75.  
Приватна колекція.



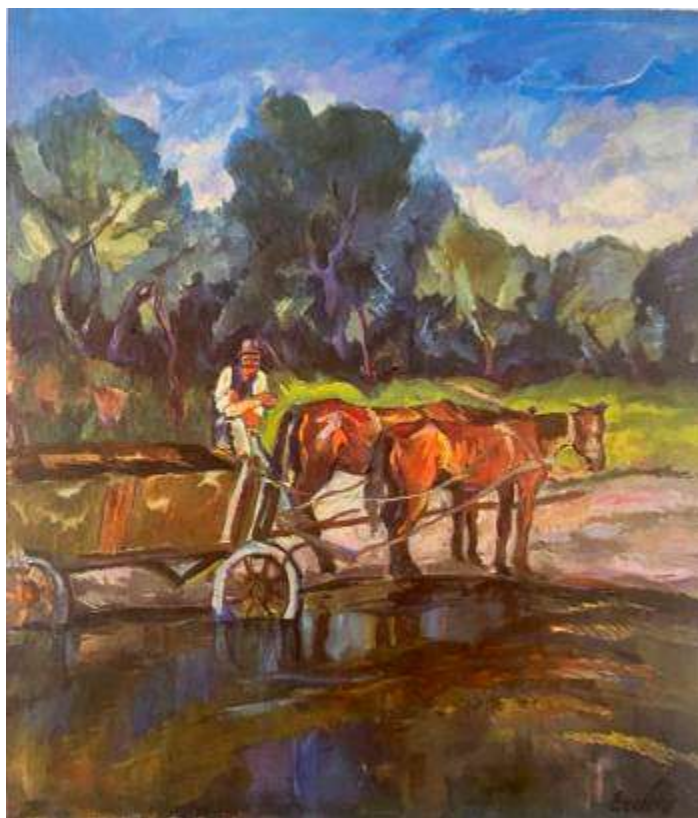
4. 112. Ринок в Ужгороді. 1930-ті роки. Полотно, олія. 46 x 55.

Приватна колекція.



4. 113. Сільський мотив. Сер. 1930-х років. Полотно, олія. 75 x 65.

Приватна колекція.



4. 114. Відпочинок. 1930-ті роки. Полотно, олія. 114 x 96.

Приватна колекція.



4. 115. Натюрморт зі скляною вазою. 1930-ті роки. Полотно, олія.

73 x 58,5. Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 116. Квіти. 1930-ті роки. Полотно, олія. 61,5 x 58. Приватна колекція.



4. 117. Натюрморт з фруктами і картиною. 1930-ті роки.  
Полотно, олія. 61,3 x 49. Приватна колекція.



4. 118. Букет троянд. 1930-ті роки. Полотно, олія. 65 x 54,5.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 119. Натюрморт з квітами. 1930-ті роки. Картон, олія. 70,5 x 85.  
Приватна колекція.



4. 120. Хризантеми. 1930-ті роки. Полотно, олія. 78 x 65.

Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 121. Натюрморт з букетом квітів. 1930-ті роки. Картон, олія. 52 x 67.

Приватна колекція.



4. 122. Натюрморт з годинником. 2-га пол. 1930-х років.  
Полотно, олія. 96 x 115. Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 123. Натюрморт з яблуками, 1930-ті роки. Полотно, олія. 44 x 54.  
Приватна колекція.



4. 124. Натюрморт з квітами і червоними яблуками. 1930-ті роки.  
Полотно, олія. 60 х 80. Приватна колекція Е. Димшица.



4. 125. Натюрморт з квітами, шипшиною і яблуками. Поч. 1940-х років.  
Полотно, олія. 53 х 64. Приватна колекція.





4. 126. Натюрморт. Гра кольорів (Натюрморт з маками). 1940.  
Полотно, олія. 37,5 х 47. Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 127. Натюрморт із яблуками. 1939.  
Полотно, олія. 90 х 111. Приватна колекція.



4. 128. Натюрморт з пляшкою та фруктами на таці. 1930-ті роки.  
Полотно, олія. 51 x 59. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая.



4. 129. Натюрморт з келихом та фруктами. 1930-ті роки.  
Полотно, олія. 55 x 63 см. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая.



4. 130. Натюрморт з квіткою. Поч. 1940-х років. Полотно, олія. 52 x 58.

Приватна колекція.



4. 131. Натюрморт з графіном. Поч. 1940-х років.

Полотно, олія. 59 x 65. Приватна колекція.



4. 132. Майори. 1930-ті роки. Полотно, олія. 75 x 63,5.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 133. Квітучий сад. 1930-ті роки. Полотно, олія. 59,5 x 77.  
Приватна колекція.



4. 134. Флокси. 1943. Полотно, олія. 91 x 100. Приватна колекція.



4. 135. Портрет Г. П. Пінчука. 1947. Полотно, олія. 85 x 68.  
Колекція НАМУ.



4. 136. Груповий портрет ужгородських художників. 1947.  
Полотно, олія. 174 x 170. Колекція НАМУ.



4. 137. Жіночий портрет (Клара Санто). 1948. Полотно, олія. 91 x 80.  
Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшя.



4. 138. Портрет хлопчика. 1951. Полотно, олія. 103,2 x 72,5.

Приватна колекція.



4. 139. Портрет Тетяни Яблонської. 1951. Полотно, олія. 93 x 79.

Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшя.



4. 140. Портрет мистецтвознавиці А. Знаменської. 1953.  
Полотно, олія. 101 x 68. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшя.



4. 141. Портрет Каміли Олчварі. 1953. Полотно, олія. 101,3 x 80,5.  
Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшя.





4. 142. Заслужений учитель. 1947. Полотно, олія. 76 х 98.

Приватна колекція.



4. 143. Комсомолка. 1949. Полотно, олія. 99 х 92.

Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая.



4. 144. Комсомолка, яка пише. 1950. Полотно, олія. 94 х 80.

Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшя.



4. 145. Портрет піаністки Хорсевої-Щокіної. 1950. Полотно, олія. 120 х

100. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшя.



4. 146. Портрет Клари Балог. 1951.  
Полотно, олія. 120 х 98. Колекція НАМУ.



4. 147. Лікнеп. 1947. Полотно, олія. 82 х 98.  
Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая.



4. 148. Портрет Дезидерія Задора. 1952. Полотно, олія. Приватна колекція.



4. 149. Портрет композитора Дезидерія Задора. 1953. Полотно, олія.  
102 x 80. Приватна колекція.



4. 150. Автопортрет. 1950. Полотно, олія. 100,5 x 80 см.  
Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая.



4. 151. Молодиця. 1940-ві роки. Полотно, олія. 67 x 80. Колекція НАМУ.



4. 152. Жіночий портрет. 1948. Полотно, олія. 76 х 64. Колекція НАМУ.



4. 153. Портрет дівчини з с. Добронь. 1950-ті роки. Полотно, олія. 53 х 55.  
Приватна колекція.



4. 154. Молоді колгоспники. 1954. Полотно, олія. 144 х 118.

Колекція НМЛ ім. А. Шептицького.



4. 155. Портрет дружини художника. 1948. Полотно, олія. 81 х 60.

Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая.



4. 156. Нарис портрета Й. Бокшая. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець.  
24,8 x 14. Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 157. Нариси портретів Й. Бокшая, Г. Глюка, Е. Контратовича.  
1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець. 24,8 x 14.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».





4. 158. Нарис портрета єврея. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець.  
28,3 x 18,5. Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 159. Нарис портрета єврея. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець.  
28,3 x 18,5. Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 160. Шарж чоловіка в окулярах. Папір, кольоровий олівець. 28,3 x 18,5.

Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 161. Шарж чоловіка з метеликом. 1950-ті роки.

Папір, кольоровий олівець. 28,3 x 18,5. Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 162. Шаржи чоловіків. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець.  
24,8 x 14. Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 163. Гуцулка. 1950-ті роки. Полотно, олія. 116 x 95,5. Колекція НАМУ.



4. 164. Косар, який відпочиває. 1945. Полотно, олія. 98 x 101.

Колекція НАМУ.



4. 165. Родина. 1946. Полотно, олія. 110 x 140. Колекція НАМУ.



4. 166. Тиха річка. Шелестово. 1947. Полотно, олія. 90 x 100.  
Колекція НАМУ.



4. 167 Скелястий берег. 1940-ві роки. Полотно, олія. 75 x 84.  
Приватна колекція.



4. 168. Пейзаж з деревом і річкою. Папір, кольоровий олівець. 20,2 x 14.

Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 169. Річковий краєвид 1. Папір, кольоровий олівець. 24,8 x 14.

Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 170. Річковий краєвид 2. Папір, кольоровий олівець. 24,8 x 14.

Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 171. Річковий краєвид 3. Папір, кольоровий олівець. 24,8 x 14.

Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 172. Річковий краєвид 4. Папір, кольоровий олівець. 24,8 x 14.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 173. Річковий краєвид 5. Папір, кольоровий олівець. 24,8 x 14.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».





4. 174. Річковий краєвид 6. Папір, кольоровий олівець. 24,8 x 14.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 175. Річковий краєвид 7. Папір, олівець. 28,3 x 18,5.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 176. Річковий краєвид 8. Папір, олівець. 28,3 x 18,5.

Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 177. Річковий краєвид 9. Папір, олівець. 28,3 x 18,5.

Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 178. Річковий краєвид 10. Папір, олівець. 28,3 x 18,5.

Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 179. Село біля річки. Кін. 1940-х років. Полотно, олія. 110 x 90 см.

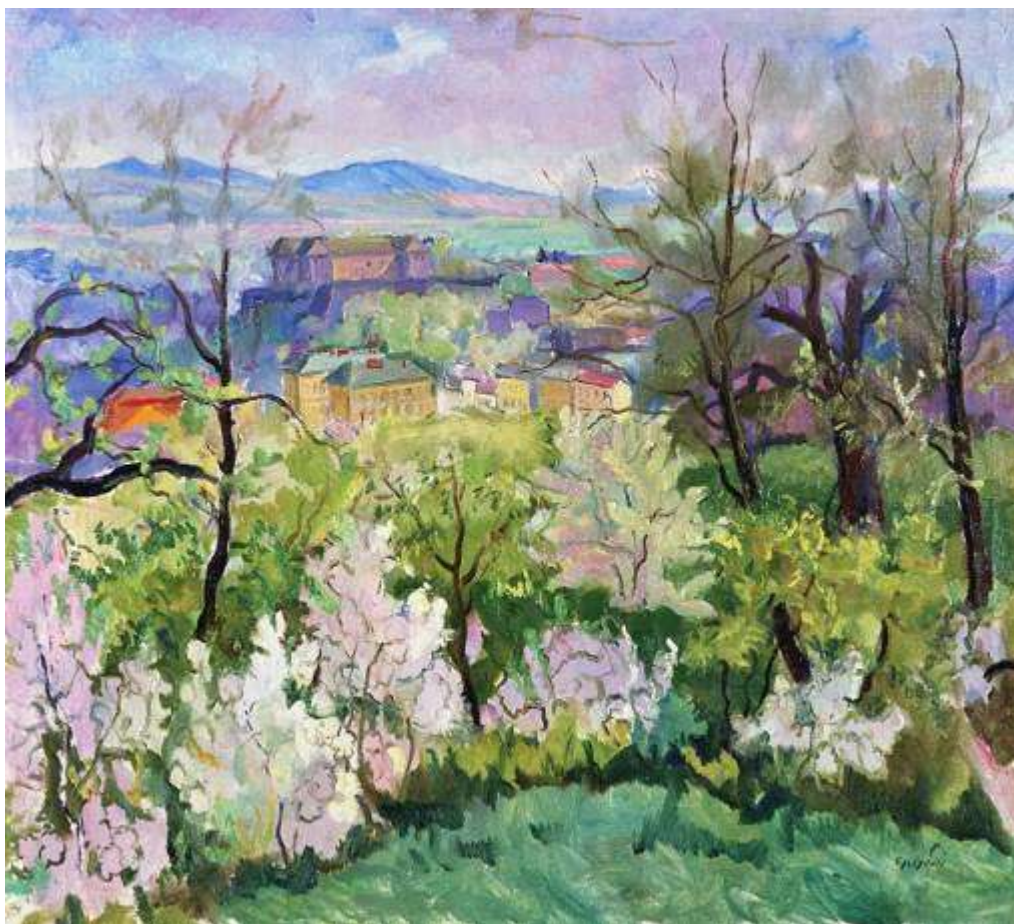
Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая.



4. 180. Село Ужок. Поч. 1950-х років. Полотно, олія. 80 х 97.  
Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая.



4. 181. У дворі. 1950. Полотно, олія. 41,5 х 56. Приватна колекція.



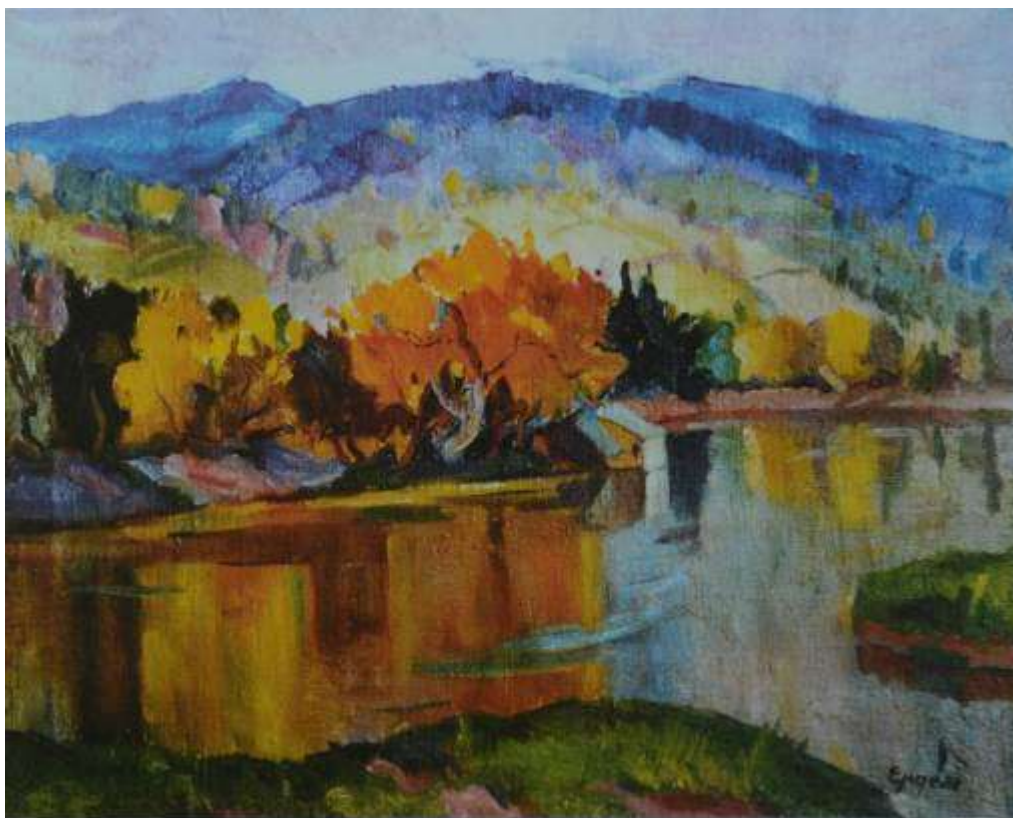
4. 182. Вид на Ужгород. Весна. 1950. Полотно, олія. 77 х 85.

Приватна колекція.

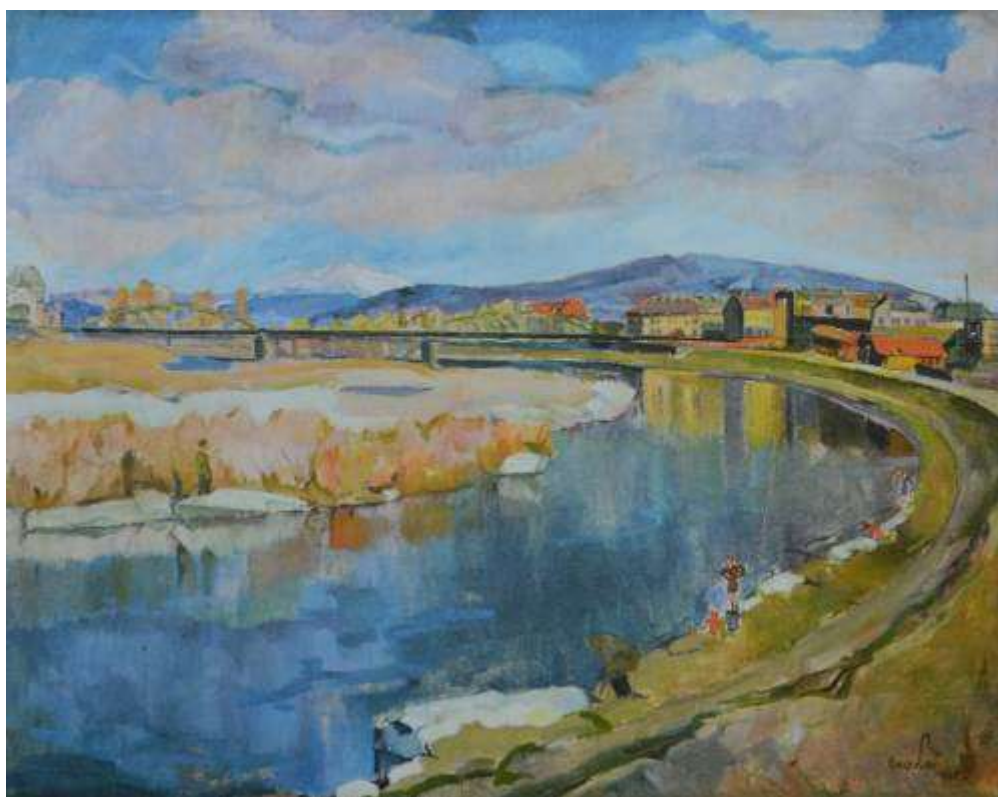


4. 183. Краєвид з мостом. 1940-ві роки. Полотно, олія. 58 х 71.

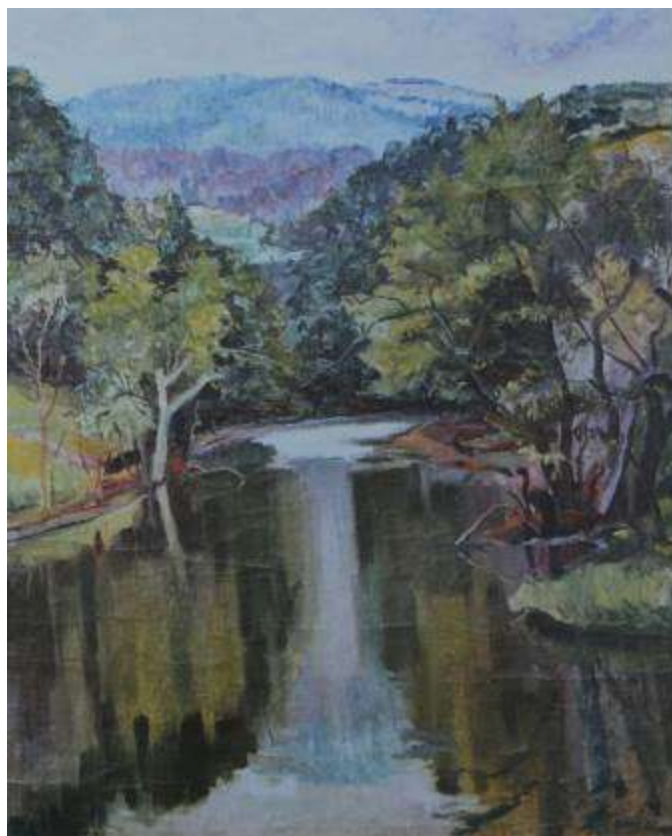
Приватна колекція.



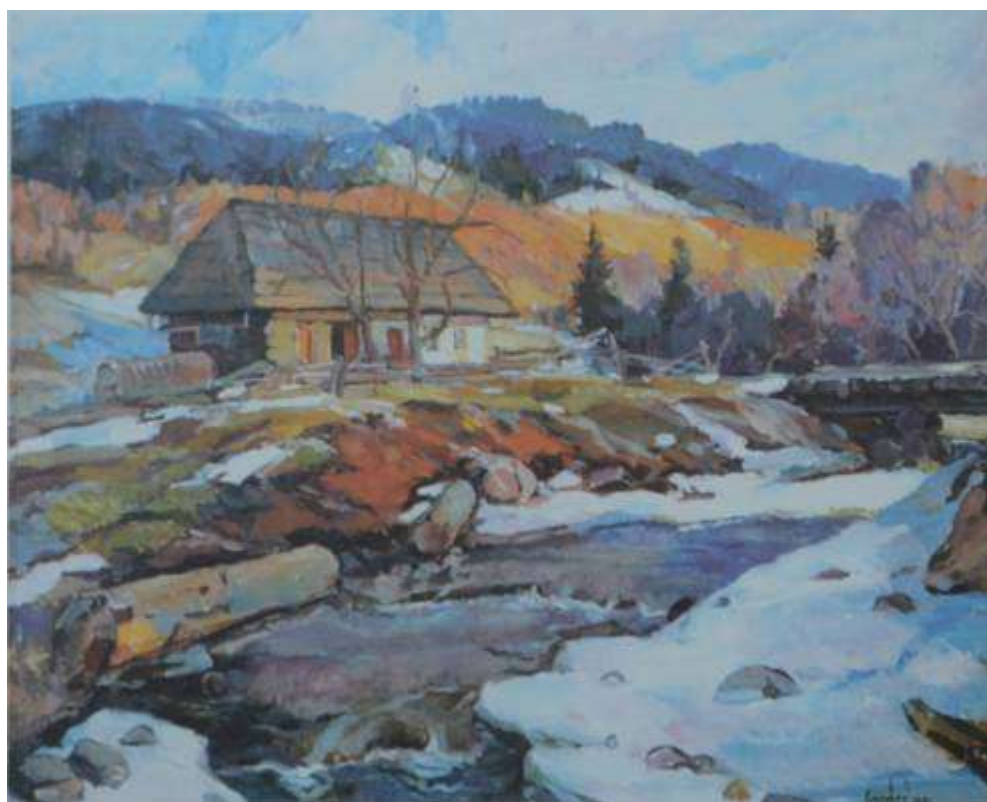
4. 184. Осінь в горах. 1940-ві роки. Полотно, олія. 55,5 x 68,5.  
Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшяя.



4. 185. Набережна, 1948. Полотно, олія. 112 x 140.  
Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшяя.



4. 186. Туриця. 1950. Полотно, олія. 115 x 94.  
Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшя.



4. 187. Хата в селі Ставне. 1951. Полотно, олія. 78 x 89.  
Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшя.



4. 188. Зимовий пейзаж. 1951. Полотно, олія. 71 x 54. Приватна колекція.



4. 189. Пейзаж з річкою. 1947. Полотно, олія. Приватна колекція.





4. 190. Санаторій «Синяк». 1952. Полотно, олія. 66,3 х 76,2.

Приватна колекція.

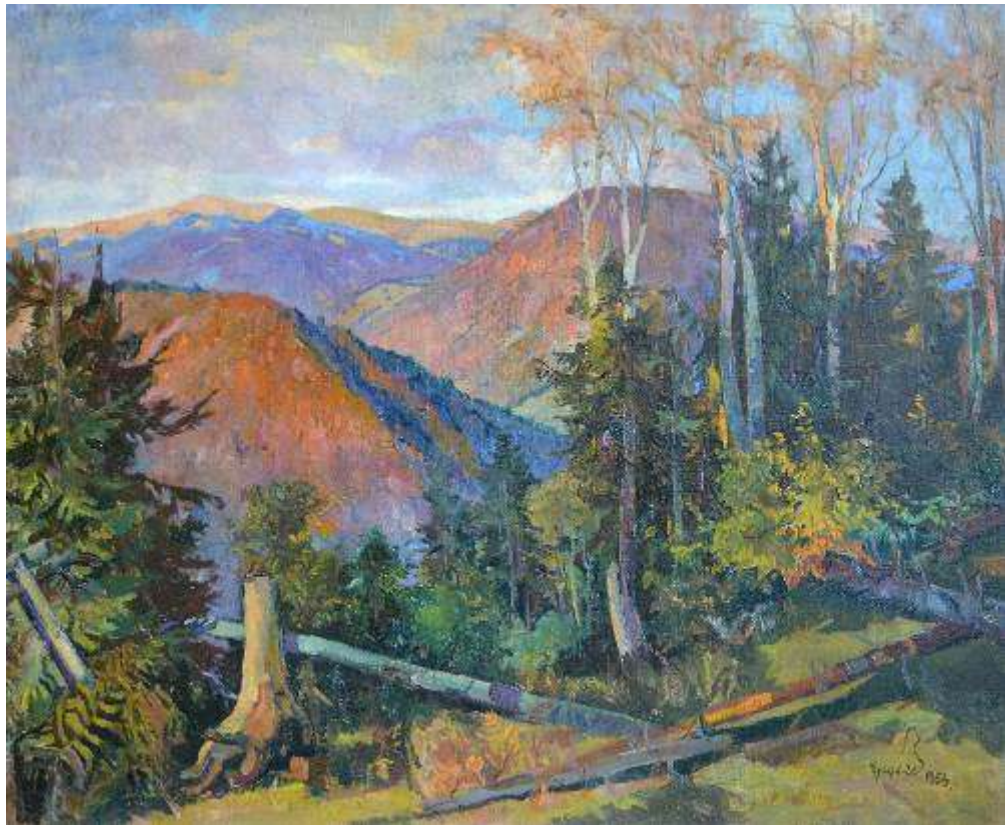


4. 191. Санаторій «Синяк». 1950-ті роки. Полотно, олія. 77 х 98.

Приватна колекція.



4. 192. Санаторій «Синяк». 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець.  
20,2 x 14. Колекція галереї «НЮ АРТ».

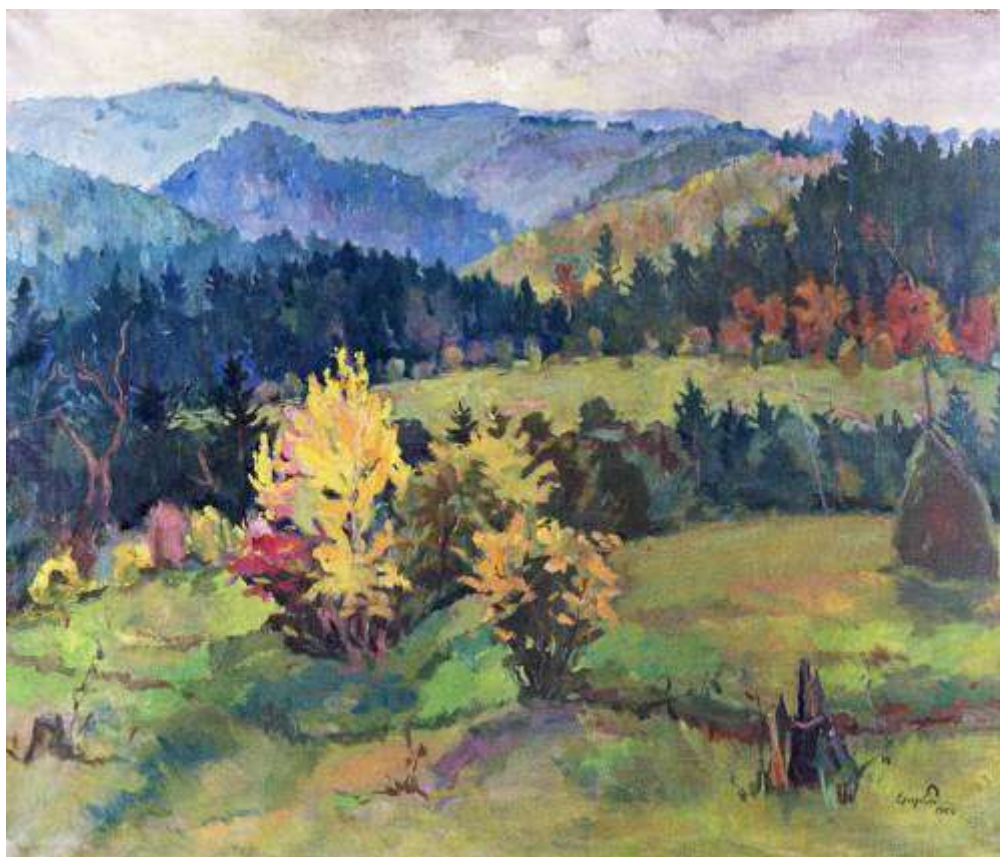


4. 193. Ставна. 1954. Полотно, олія. 111,5 x 137,5.  
Приватна колекція Е. Димшица.



4. 194. Осінь в Карпатах. 1954. Полотно, олія; 66 x 79 см.

Приватна колекція.



4. 195. Пейзаж з копицею. 1954. Полотно, олія. 102 x 117.

Приватна колекція.



4. 196. В передгір'ї Карпат. 1954. Полотно, олія. 111 x 137.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 197. Пейзаж. Садиба художника. 1948. Полотно, олія. 93 x 112.  
Колекція НАМУ.



4. 198. В саду А. Коцьки. 1953. Полотно, олія. 55 х 60. Приватна колекція.



4. 199. Куточок двору. 1952. Полотно, олія. 55 х 68,5. Колекція НАМУ.



4. 200. В саду художника. 1955. Полотно, олія. 69 х 79.

Приватна колекція.



4. 201. Натюрморт із червоною чашкою та дзвониками. 1946.

Полотно, олія. 69 х 82 см. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая.



4. 202. Композиція з квітами. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець.  
28,3 x 18,5. Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 203. Флокси. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець.  
28,3 x 18,5. Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 204. Флокси. 1947. Полотно, олія. 90 x 70. Приватна колекція.



4. 205. Натюрморт. Кін. 1940-х років. Полотно, олія. 89 x 98.

Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая.





4. 206. Натюрморт. 1947. Полотно, олія. 84 х 74.  
Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшя.



4. 207. Натюрморт. 1950. Полотно, олія. 75 х 64. Приватна колекція.



4. 208. Флокси зі скульптурою Родена «Поцілунок». Поч. 1950-х років.  
Полотно, олія. 86 х 71. Приватна колекція.



4. 209. Натюрморт з шипшиною. Кін. 1940-х років. Полотно, олія. 60 х 80.  
Приватна колекція.



4. 210. Натюрморт на столику. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець.  
20,2 x 14. Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 211. Вази з квітами. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець.  
20,2 x 14. Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 212. Букет, склянка і фрукти. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець.  
20,2 x 14. Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 213. Композиція на столі. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець.  
20,2 x 14. Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 214. Натюрморт на круглому столику. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець. 20,2 x 14. Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 215. Композиція з лимонами. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець. 20,2 x 14. Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 216. Натюрморт із дзеркалом. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець.  
28,3 x 18,5. Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 217. Натюрморт із вазами та тацею. 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець. 28,3 x 18,5. Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 218. Натюрморт з купальницею. 2-га пол. 1940-х років.  
Полотно, олія. 53 x 43,8 см. Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 219. Натюрморт зі статуеткою. Кін. 1940-х–поч. 1950-х років.  
Полотно, олія. 62 x 78,5. Колекція галереї «НЮ АРТ».



4. 220. Натюрморт. 1952. Полотно, олія. 77 x 85,5.  
Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая.



4. 221. Весняний натюрморт. 1953. Полотно, олія. 79 x 65.  
Приватна колекція.





4. 222. Натюрморт з яблуками, квітами і дзеркалом. 1950.  
Олія, полотно. 65 x 75. Приватна колекція.



4. 223. Натюрморт з квітами і статуеткою. 1950-ті роки.  
Полотно, олія. 76 x 85,5. Приватна колекція.



4. 224. Натюрморт. Польові квіти. 1954. Полотно, олія. 100 x 121.  
Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшя.



4. 225. Натюрморт з польовими квітами. 1950-ті роки.  
Папір, кольоровий олівець. 28,3 x 18,5. Колекція галереї «НЮ АРТ».

## **ДОДАТОК В**

Таблиці

Таблиця 1. Ілюстрації до розділу 3.4

Роботи Адальберта Ерделі

Роботи Поля Сезанна

1. 1. Пейзаж



Дорога вздовж річки. 1930-ті роки.  
Полотно, олія. 98,5 x 118.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».



Ліс. Близько 1890. Полотно, олія.  
72 x 92. Колекція Білого Дому  
(Вашингтон, США).



Тиховоддя. Кін. 1930-х років.  
Картон, олія. 38 x 29.  
Приватна колекція.



Струмок. 1898-1900-ті роки.  
Полотно, олія. 59,2 x 81.  
Колекція Клівлендського музею  
мистецтва (Клівленд, США).



Вид на Ужгород. Весна. 1950.  
Полотно, олія. 77 x 85.  
Приватна колекція.



Долина Уз. 1880. Полотно, олія.  
72 x 91. Приватна колекція.



Ужгород. 2-га пол. 1930-х років.  
Полотно, олія. 76 x 68,5.  
Приватна колекція.



Вид на Л'Естак крізь дерева.  
1878-1879. Полотно, олія. 44,7 x 53,4.  
Приватна колекція.



Ліс. 1925. Картон, олія. 40,5 x 34,5.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».



Алея в Шантільї. 1888. Полотно,  
олія. Приватна колекція.



Околиця Рахова. 1940. Полотно,  
олія. 98 x 128. Приватна колекція.



Вид на Овер. 1873. Полотно, олія.  
65 x 80. Колекція Інституту мистецтва  
Чикаго (Чикаго, США).



Пейзаж. 1930-ті роки. Полотно, олія.  
Приватна колекція.



Озеро Аннсі. 1896. Полотно, олія.  
65 x 81 см. Колекція галереї Курто  
(Лондон, Великобританія).



Мукачівський замок. 1930-ті роки.  
Полотно, олія. 84,5 x 96,8.  
Приватна колекція.



Гора Сен-Віктуар. Вид з Бельвю.  
1890-ті роки. Полотно, олія. 73 x 92.  
Колекція Фонду Барнса (Філадельфія,  
США).



Мукачівський замок. 1930-ті роки.  
Приватна колекція.



Гора Сен-Віктуар. 1904.  
Полотно, олія. 70 x 92. Колекція  
Філадельфійського музею мистецтва  
(Філадельфія, США).



Ужгородський дворик. 1930-ті роки. Полотно, олія. 65 x 52,5.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».



Ферма в Монжеру. 1898.  
Полотно, олія. Приватна колекція.



В лісі. 1925. Картон, олія. 44,7 x 36,5. Колекція галереї «НЮ АРТ».



Узбережжя Сен-Дені в Понтуа. 1877. Полотно, олія. 66 x 54,5.  
Приватна колекція.



Міський краєвид. 1930-ті роки.  
Полотно, олія. 90 x 108.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».



Гардан. Близько 1885. Полотно, олія.  
65 x 100 см. Колекція Фонду Барнса  
(Філадельфія, США).

---

## 1. 2. Портрет

---



Портрет Яноші Теркаролі.  
1930-ті роки. Полотно, олія. 81 x 103.  
Колекція «НЮ АРТ».



Мадам Сезанн в зеленому капелюсі.  
1894-1895 роки. Полотно, олія.  
100,3 x 81,3. Колекція Фонду Барнса  
(Філадельфія, США).



Портрет А.С. 1931.  
Полотно, олія. 120,5 x 101.  
Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая.



Портрет мадам Сезанн. Близько  
1887. Полотно, олія. Колекція Фонду  
Барнса (Філадельфія, США).



Бідні діти. 1937. Полотно, олія.  
107,5 x 86,5. Приватна колекція.

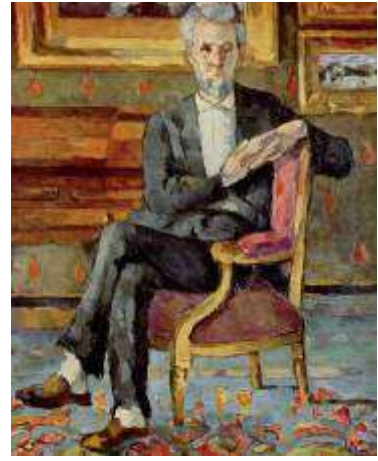


Хлопчик в червоному жилеті.  
1889. Полотно, олія. 64.5 x 80.  
Колекція Фонду Еміля Брюле.





Жіноча фігура в інтер'єрі. 1926.  
Полотно, олія. 74 x 66.  
Приватна колекція.



Портрет Віктора Шоке. Близько  
1877. Полотно, олія. 46 x 38. Колекція  
Музею мистецтва в Колумбусі  
(Колумбус, США).



Автопортрет. 1950.  
Полотно, олія. 100,5 x 80 см.  
Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая.



Автопортрет з палітрою. Близько 1890.  
Полотно, олія. 92 x 73.  
Колекція Фонду Еміля Брюле (Цюріх,  
Швейцарія).



Дівчинка в червоному. 1930-ті роки.  
Полотно, олія. 100 x 80,5.  
Приватна колекція.



Мадам Сезанн в червоній сукні.  
Близько 1890. Полотно, олія. 89 x 70.  
Колекція Музею мистецтва Сан-Паулу  
(Сан-Паулу, Бразилія).



Портрет старого єврея. 1930-ті роки.  
Полотно на картоні, олія. 34,5 x 26,5.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».



Портрет садівника Вальє.  
Близько 1906. Полотно, олія.  
Приватна колекція.

### 1. 3. Ню



Оголені на березі. 1930-ті роки.  
Полотно, олія. 59 x 64. Приватна  
колекція родини Уманських.



Чотири купальниці. 1878.  
Полотно, олія. 38 x 46 см.  
Приватна колекція.



Оголена серед дерев. 1937.  
Полотно, олія. 56 x 45,5.  
Приватна колекція.



Купальниці. 1906. Полотно, олія.  
29,2 x 23,5. Приватна колекція.

## 1. 4. Натюрморт



Натюрморт з келихом та фруктами.  
1930-ті роки. Полотно, олія. 55 x 63 см.  
Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая.



Чайник і фрукти. 1888-1890.  
Полотно, олія. 48,6 x 60.  
Приватна колекція.



Натюрморт з пляшкою та фруктами  
на таці. 1930-ті роки. Полотно, олія. 51  
x 59. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая.



Натюрморт з яблуками. Близько 1879.  
Полотно, олія.  
Колекція Філадельфійського музею  
мистецтва (Філадельфія, США).



Натюрморт з годинником. 2-га пол.  
1930-х років. Полотно, олія. 96 x 115.  
Колекція галереї «НЮ АРТ».



Чорний годинник. 1870-ті роки.  
Полотно, олія. 55,2 x 74,3.  
Приватна колекція.

**Таблиця 2. Типологія живопису А. Ерделі  
за художньо-стильовими ознаками**

**Реалістичне трактування природи з більшою деталізацією зображення**



4. 3.



4. 48.



4. 120.

**Узагальнене трактування природи етюдного характеру**



4. 40.

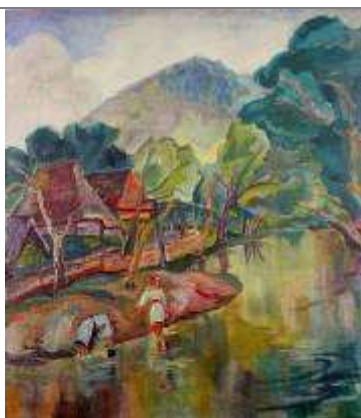


4. 44.



4. 116.

**Декоративне трактування природи з домінантою у кольорі**



4. 68.



4. 69.



4. 118.

**Таблиця 3. Типологія живопису А. Ерделі за пластичною мовою**

**Динамічне пастозне письмо, в якому застосовані моделюючі форму та паралельні корпусні мазки**



4. 23.



4. 64.



4. 104.



4. 117.

**Грубе експресивне письмо з використанням мастихіна**



4. 56.



4. 57.



4. 82.



4. 114.

**Сезанністичне письмо, в якому форми геометризуються,  
застосовується хроматична розтяжка площин**



4. 30.



4. 80.



4. 85



4. 111

---

**Акварельна манера, в якій використано півпрозору розріджену фарбу**

---



4. 50.



4. 51.



4. 92.



4. 105

**Таблиця 4. Типологія живопису А. Ерделі  
за методикою роботи з палітрою**

**Палітра, наближена до натуралістичної, з яскравими акцентами**



4. 12.



4. 32.

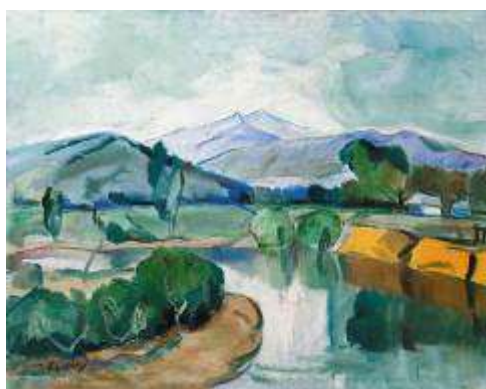


4. 119

**Монохромна гама, побудована на нюансованості відтінків  
з акцентами чистими кольорами**



4. 11.

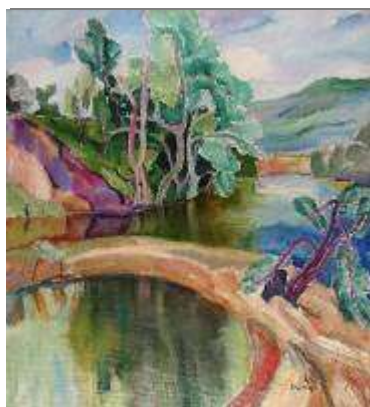


4. 62.



4. 111.

**Декоративна суб'єктивна кольорова гама, близька мистецтву фовістів.**



4. 54.



4. 79.



4. 106.



5. 1. ПОРТРЕТ

5. 1. 1. Парадні портрети



4. 1.



4. 2.



4. 3.



4. 4.



4. 7.



4. 9.



4. 10.



4. 11.



4. 12.

---

**5. 1. 2. Камерні портрети (селян, робітників, гуцулів та циган)**

---



4. 13.



4. 14.



4. 15.



4. 17.



4. 19.



4. 20.

---

**5. 1. 3. Погрудні портрети**

---



4. 23.



4. 24.



4. 25.

---

## 5. 2. ЖАНРОВЫЙ ЖИВОПИС

---



4. 29.



4. 30.



4. 31.



4. 32.



4. 39.



4. 40.

---

## 5. 3. НЮ

---



4. 41.



4. 42.



4. 43.



4. 44.



4. 45.



4. 46.

## 5. 4. ПЕЙЗАЖ

### 5. 4. 1. Ліричні пейзажі-елегії



4. 47.



4. 48.



4. 49.



4. 50.



4. 51.



4. 52.

---

### 5. 4. 2. Лірико-епічні пейзажі



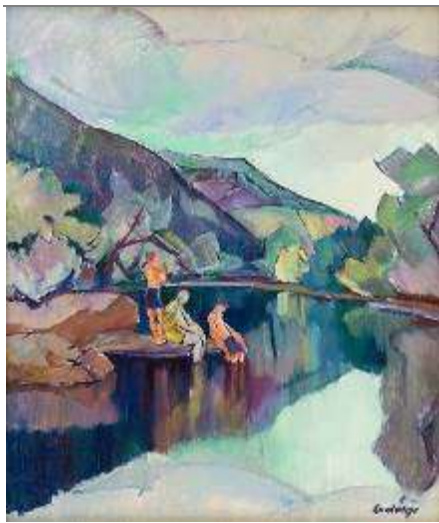
4. 62.



4. 63.



4. 64.



4. 65.



4. 67.



4. 68.

---

### 5. 4. 3. Панорамні пейзажі



4. 69.



4. 70.



4. 72.



4. 74.



4. 76.



4. 78.

#### 5. 4. 4. Архітектурні краєвиди

##### 5. 4. 4. 1. Зображення церков



4. 79.



4. 81.



4. 82.



4. 83.



4. 84.



4. 86.

---

#### 5. 4. 4. 2. Зображення замків



4. 89.



4. 90.



4. 91.

---

#### 5. 4. 5. Міські краєвиди



4. 94.



4. 95.



4. 96.

---

#### 5. 4. 6. Види на Ужгород



4. 97.



4. 98.



4. 99.

---

#### 5. 4. 7. Камерні пейзажі (дворики, затишні будиночки та підворіття)

---



4. 100.



4. 101.



4. 102.

---

#### 5. 5. ПОБУТОВИЙ ЖАНР



4. 104.



4. 105.



4. 107.

---

#### 5. 6. НАТЮРМОРТ

##### 5. 6. 1. Натюрморти в інтер'єрі



4. 111.



4. 112.



4. 114.





4. 116.



4. 117.



4. 124.

### 5. 6. 2. Зображення квітів в природному середовищі



4. 128.

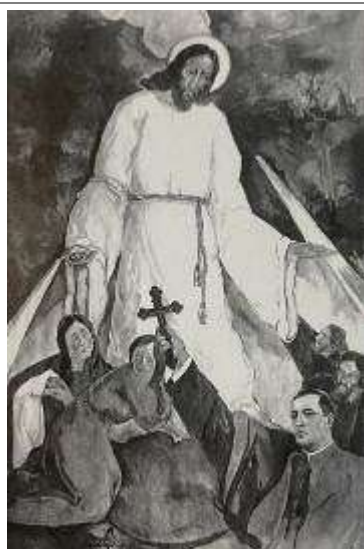


4. 129.



4. 130.

### 5. 7. Сакральна тематика



4. 87.



4. 88.

Таблиця 6. Характерні підписи А. Ерделі в різні періоди творчості

№	Підпис	Джерело
<b>Учбовий період (1911–1916)</b>		
1		Голова барана. 1911. Папір, змішана техніка. Приватна колекція.
2		Жіночий портрет. 1912. Папір, вугілля. 58 x 42. Колекція галереї «НЮ АРТ».
3		Натурниця сидить. 1913. Папір, вугілля. 55,2 x 42,3. Колекція галереї «НЮ АРТ».
4		Оголена натурниця. 1914. Папір, вугілля. 56,5 x 38. Колекція галереї «НЮ АРТ».
5		Оголена натурниця. 1915. Папір, вугілля. 57 x 40. Колекція галереї «НЮ АРТ».
<b>Мукачівський період (1916–1922)</b>		
6		Склянки з водою. 1921. Полотно, олія. 45 x 43. Східно-Словацька галерея (Кошице, Словаччина).
7		Інтер'єр. 1921. Картон, олія. 71,5 x 67,5. Приватна колекція.
<b>Мюнхенський період (1922–1926)</b>		
6		Портрет пана Юрінека. 1924. Місцезнаходження невідоме.
7		В лісі. 1925. Картон, олія. 44,7 x 36,5. Колекція галереї «НЮ АРТ».

8		Доля. 1925. Полотно, олія. 45 x 38. Колекція галереї «НЮ АРТ».
9		В парку. Сер. 1920-х років. Приватна колекція.
10		У лісі. 1925. Картон, олія. 40,5 x 34,5. Колекція галереї «НЮ АРТ».
<b>Післямюнхенський період (1926–1929)</b>		
11		Портрет сестри художника. 1927. Картон, олія. 45,5 x 35,3. Колекція галереї «НЮ АРТ».
12		Осінь. Кін. 1920-х років. Картон, олія. 67,5 x 54,5. Приватна колекція.
13		Натюрморт з сигарою. Кін. 1920-х років. Фанера, олія. 57,6 x 52,2. Колекція галереї «НЮ АРТ».
14		Портрет чоловіка. Кін. 1920-х років. Картон, олія. 69 x 55. Приватна колекція.
15		Циганка. 1928. Картон, олія. 64 x 50,5. Приватна колекція.
16		П'яниця. 1928. Картон, олія. 60 x 45. Приватна колекція.
17		Натюрморт з лимоном. 1929. Полотно, олія. 89,5 x 74,5. Приватна колекція. Фото в інфрачервоному діапазоні випромінювання.

---





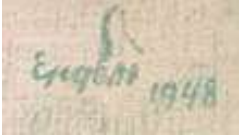



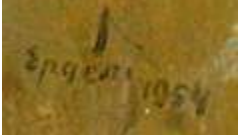

### Французький період (1929–1931)

---



- |    |                                                                                    |                                                                                                            |
|----|------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 18 |   | Вид Парижа. 1929. Полотно, олія. 66 x 81.<br>Колекція галереї Galerie Laurent Goudard<br>(Лімож, Франція). |
| 19 |   | Вид на вікно в ательє.<br>Гаржілес. 1929. Картон, олія. 41 x 33.<br>Приватна колекція.                     |
| 20 |   | Крез з Пон Нуар. 1929. Полотно, олія.<br>40 x 37. Приватна колекція.                                       |
| 21 |   | Портрет Марі Мау. 1929. Полотно, олія.<br>65 x 64. Приватна колекція.                                      |
| 22 |  | Селище Ле Пен на річці Крез. 1930.<br>Картон, олія. 51,5 x 59,7.<br>Колекція галереї «НЮ АРТ».             |

### Зрілий період (1931–1944)

- |    |                                                                                     |                                                                                                 |
|----|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 23 |  | Ужгородський дворик. 1930-ті роки.<br>Полотно, олія. 65 x 52,5.<br>Колекція галереї «НЮ АРТ»    |
| 24 |  | Пейзаж з церквою. 1930-ті роки.<br>Полотно, олія. 69 x 64,5.<br>Колекція галереї «НЮ АРТ».      |
| 25 |  | Річковий краєвид. 1930-ті роки.<br>Полотно, олія; 65,8 x 72,3 см.<br>Колекція галереї «НЮ АРТ». |
| 26 |  | Над водою. 1930-ті роки.<br>Полотно, олія. 74,5 x 95,3.<br>Колекція галереї «НЮ АРТ».           |
| 27 |  | Дерева над водою. 1930-ті роки.<br>Полотно, олія. 82 x 70,5.<br>Приватна колекція.              |
-

28		Майори. 1930-ті роки. Полотно, олія. 75 x 63,5. Колекція галереї «НЮ АРТ».
29		Міський краєвид. 1930-ті роки. Полотно, олія. 90 x 108. Колекція галереї «НЮ АРТ».
30		Початок осені. 1930-ті роки. Полотно, олія. Приватна колекція.
<b>Пізній період (1945–1955)</b>		
31		Натюрморт зі статуеткою. Кін. 1940-х–поч. 1950-х років. Полотно, олія. 62 x 78,5. Колекція галереї «НЮ АРТ».
32		Жіночий портрет. 1948. Полотно, олія. 76 x 64. Колекція НАМУ.
33		Молодиця. 1940-ві роки. Полотно, олія. 67 x 80. Колекція НАМУ.
34		Портрет дружини художника. 1948. Полотно, олія. 81 x 60. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая.
35		Ставна. 1954. Полотно, олія. 111,5 x 137,5. Приватна колекція Е. Димшица.
36		В передгір'ї Карпат. 1954. Полотно, олія. 111 x 137. Колекція галереї «НЮ АРТ».
37		Санаторій «Синяк». 1950-ті роки. Папір, кольоровий олівець. 20,2 x 14. Колекція галереї «НЮ АРТ».






**Таблиця 7. Зфальсификовані підписи А. Ерделі з відкритих джерел  
європейських аукціонних торгів**

1		11	
2		12	
3		13	
4		14	
5		15	
6		16	
7		17	
8		18	
9		19	
10			

**Таблиця 8. Статистика продажів картин А. Ерделі  
на аукціонах за жанрами**

<b>Жанр</b>	<b>Кількість лотів, представлених на аукціонах</b>	<b>Відношення до загальної кількості лотів запропонованих на аукціонах</b>	<b>Проданих лотів</b>	<b>Вдалих продажів по відношенню до заданого жанру</b>
<b>Пейзаж</b>	110 шт	67,90 %	74 шт	67,27 %
<b>Побутовий жанр</b>	21 шт	12,96 %	10 шт	47,62 %
<b>Натюрморт</b>	19 шт	11,73 %	16 шт	84,21 %
<b>Портрет</b>	7 шт	4,32 %	4 шт	57,14 %
<b>Ню</b>	5 шт	3,09 %	3 шт	60 %
<b>Разом</b>	162 шт	100 %	107 шт	-

Таблиця 9. Найдорожчі продажі творів А. Ерделі на аукціонах

№	Жанр	Картина	Опис	Ціна	Аукціон	Дата
1	Ню		Тріо. 1930-ті роки. Полотно, олія. 95 x 75. Приватна колекція.	67 493 €	Goldens, Київ, Україна	15 грудня 2021
2	Пейзаж		Магнолія цвіте. 1930-ті роки. Полотно, олія. 101 x 80,5. Приватна колекція.	41 860 €	BÁV Zrt. MOM Cultural Center, Будапешт, Угорщина	17 травня 2017
3	Побутовий жанр		Відпочинок. 1930-ті роки. Полотно, олія. 114 x 96. Приватна колекція.	40 020 €	Art Consulting Brno–Praha, Прага, Чехія	18 травня 2008
4	Натюрморт		Натюрморт. 1950. Полотно, олія. 75 x 64. Приватна колекція.	40 000 €	DARTE Aukčná spoločnosť s.r.o., Нижній Грушов, Словаччина	15 березня 2015
5	Портрет		Портрет хлопчика. 1951. Полотно, олія. 103,2 x 72,5. Приватна колекція.	11 000 €	DARTE Aukčná spoločnosť s.r.o., Нижній Грушов, Словаччина	11 грудня 2022



**ДОДАТОК Г**  
Архівні джерела



1. Конверт, в якому 29 липня 1929 року зберігач фондів Музея Родена Ж. Грапп відправив лист А. Ерделі. Приватна колекція.

MUSÉE RODIN

HOTEL BIRON  
77, RUE DE VARENNE, 77  
PARIS (VII<sup>e</sup>)

LE CONSERVATEUR

BIRON, 29 Juillet 1929

Monsieur,

Si l'autorisation de peindre dans les jardins du Musée Rodin de 8 heures du matin à 10 heures 1/2, entre le 1er et le 15 Aout peut vous agréer, je me fais un plaisir de vous l'accorder.- Je vous demande simplement de bien vouloir me faire connaître si cette autorisation vous convient afin que je donne des instructions à mon brigadier.

Veuillez-vous trouver ici, Monsieur, Je vous prie,  
l'assurance de mes meilleurs sentiments.

Georges Grape

Monsieur Kráshyi BELA  
5 rue du Général Lanverac  
PARIS - 17<sup>e</sup>

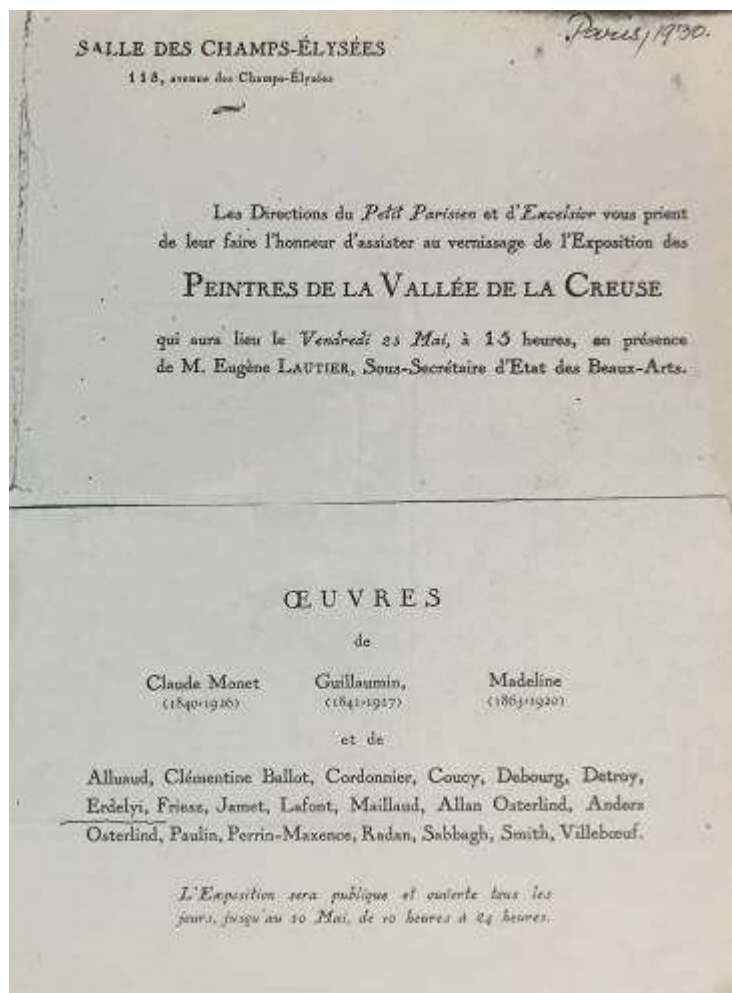
2. Лист від Ж. Граппа до А. Ерделі, написаний 29 липня 1929 року.

Приватна колекція.



3. Візитівка А. Ерделі під час перебування у Франції, 1929–1931 роки.

Приватна колекція.



4. Запрошення на виставку «Peintres de la Vallée de la Creuse», в якій взяв участь А. Ерделі в Парижі 1930 року. Приватна колекція.



5. Листівка зі світлиною Пон Нуар (*фр.* Чорного мосту) над річкою Крез у Гаржілесі. 1929. Приватна колекція.

**ДОДАТОК Д**  
**Інтерв'ю**

**Інтерв'ю з колекціонером та співзасновником  
галереї «НЮ АРТ» Миколою Білоусовим  
15.12.2023, м. Київ**

**А. С.** Скільки картин налічує творчість А. Ерделі?

**М. Б.** На це питання ніхто не скаже точну відповідь. За останні 20 років через мене пройшли сотні полотен і все одно на аукціонах постійно з'являється щось нове. Це говорить про те, що є ще дуже великий обсяг матеріалу, який довгі роки зберігався в приватних колекціях і ми будемо продовжувати в майбутньому для себе розкривати невідомі аспекти творчоті А. Ерделі.

**А. С.** Яких колекцій творів А. Ерделі більше – публічних чи приватних?

**М. Б.** Безумовно приватних. Серед публічних варто відмітити ЗОХМ ім. Й. Бокшая, у них найповніше представлений весь його творчий шлях за періодами.

**А. С.** Коли ви почали колекціонувати твори А. Ерделі та хто займався підтвердженням їх авторства?

**М. Б.** Зацікавився я цим майстром в 1990-х роках, коли про нього в Києві ще ніхто не чув навіть. А на початку 2000-х років я їздив до Магдалини Сливки в Ужгород, щоб познайомитися та підтвердити авторство моїх картин. На той період я вже придбав більшу частину своєї колекції. Маленькі та середні за розміром твори я привіз із собою, а найбільші формати показував на фото. Пані Магдалина все передивилася, підтвердила, розповіла історію кожної картини.

**А. С.** Можете пригадати найцікавішу?

**М. Б.** Так, це стосується «Портрета єврея». Як тільки я його дістав, вона відразу пригадала цього чоловіка. Сказала, що він був власником корчми, до якої А. Ерделі часто навідувався і як знак вдячності написав дві картини. Перша – мій «Портрет єврея» 1930-х років, а друга – парний портрет цього корчмаря та його рудої доньки. На жаль, він мені ніколи не траплявся і його доля мені невідома.

**А. С.** Чи чули ви ще про цікаві твори, доля яких невідома?

**М. Б.** Таких творів багато. Серед останніх, що я знаю, варто згадати історію про невідому скульптуру А. Ерделі, яка не збереглася. Мені відомо, що зараз в одній приватній колекції в Ужгороді є фото цієї скульптури, зроблене дуже давно воно зберігалось в родині майстра. Однак, на жаль, я поки що цієї світлини не бачив.

**А. С.** За допомогою яких джерел ви поповнюєте колекцію картин?

**М. Б.** Перш за все – це іноземні аукціони, по-друге – приватні колекції, що в Україні. Я вже багато років працюю в цій сфері і сформувався коло колекціонерів та дилерів у різних містах, до яких потрапляють картини А. Ерделі. Вони мені їх пропонують, іноді я щось обираю для поповнення колекції. Більша частина прибуває із західних регіонів України, зокрема Закарпаття.

**А. С.** Які твори А. Ерделі у вашому зібранні серед останніх придбаних?

**М. Б.** Це дві роботи невеликого формату раннього періоду творчості – «Край села» та «Косулі в лісі». Їх я прибав 2020 року. Вони прибули в Ужгород зі словацького аукціонного дому «DARTE Aukčná spoločnosť s.r.o.», куди їх виставили на продаж нащадки родичів А. Ерделі. Коли мені запропонували, на них вже були оформлені експертні висновки ЗОХМ ім. Й. Бокшая, тобто авторство було підтвержене. Датовали вони їх серединою 1910-х років. Нагадаю, що до 1916 року А. Ерделі був на навчанні в Будапешті, а потім проживав у Мукачеві. Творів цього періоду майже не збереглося. Є всім нам відома учбова графіка, в музеї зберігається ранній олійний «Портрет матері». В принципі це все, що стосується середини 1910-х років.

Оскільки моя колекція творів А. Ерделі є однією з найбільших приватних зібрань за обсягом і якістю, галереї вистачає компетенції, щоб проводити власні експертні дослідження і робити свої висновки. Продовж всієї роботи «НЮ АРТ» ми створюємо базу матеріалів для порівняльного аналізу картин авторів, з якими працюємо. Ці нові твори А. Ерделі не стали виключеннями. Ми мали поповнити знання про ранній період, тому провели ряд досліджень, куди увійшли: вивчення фарбового шару під мікроскопом, рентгенограма, аналіз



живопису в ультрафіолетовому та інфрачервоному діапазонах випромінювання. Всі отримані дані ми порівнювали із напрацюваннями, що стосувалися інших наших картин майстра, співставляли підписи, структуру живопису, манеру виконання та ін.

Таким чином, ми поповнили ряд картин А. Ерделі і відтепер у нас є твори всіх періодів – від учбового до пізнього.

**А. С.** Який період ви вважаєте особливо гідним уваги?

**М. Б.** На мій погляд це 1930-ті роки, коли майстерність А. Ерделі набула найвищого рівня, до початку війни.

## Інтерв'ю з директоркою галереї «НЮ АРТ» Євгенією Білоусовою

28.09.2023, м. Київ

**А. С.** Скільки творів Адальберта Ерделі зараз налічує колекція галереї?

**Є. Б.** На сьогоднішній день наша колекція налічує 50 творів живопису і графіки. Крім цього, у нас є 3 альбоми з етюдними рисунками та шаржами А. Ерделі. Ми старалися зібрати максимально повну колекцію, твори якої будуть охоплювати кожний період творчості митця, починаючи від студентських років і до кінця життя художника. У нас є унікальні експонати, яких одиниці в Україні – картини, створені А. Ерделі у Німеччині та Франції. Ми зібрали всі жанри, в яких він творив і в кожному з них є свої перлини. Можу впевнено сказати, що подібною колекцією може похизуватися не кожний музей.

**А. С.** Ваша галерея веде активну виставкову діяльність. Розкажіть, будь ласка, в яких проектах, присвячених А. Ерделі, ви брали участь?

**Є. Б.** Наша галерея є єдиною в Києві інституцією, що займається популяризацією творчості Адальберта Ерделі. Починаючи з 2006 року ми регулярно проводимо його персональні виставки. Дебютна проходила в Національному музеї «Київська картинна галерея» 2006 року. На ній ми вперше зібрали твори з приватних збірок київських колекціонерів та публічно презентували в музеї. До цієї виставки був випущений каталог. Наступна виставка до 120-річчя від дня народження майстра проходила вже у нас в галереї і також користувалася успіхом серед поціновувачів мистецтва. Для неї ми також випустили альбом «Скляний палац поміж солом'яних стріх». 2018 року в галереї проходив ряд персональних виставок в рамках проекту «10 видатних українських художників», і одна з них була присвячена А. Ерделі, як співзасновнику закарпатської школи живопису. Нею тоді зацікавилася аташе з питань культури Франції, гості з Китаю та ще ряд іноземних поціновувачів прекрасного. Під час візиту генерального директора Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького Ігоря Володимировича Кожана, ми домовилися, що експозиція відправиться у Львів. Так і сталося 2020 року. А

2021 року ми знову повторили виставку у себе до 130-річчя від дня народження художника. І кожен раз його виставки збирають велику аудиторію, в Києві все більше людей знає та цінує А. Ерделі.

Крім цього ми надавали свої твори для публікації в праці Антона Ковача, коли він збирав матеріали для найбільшого альбому творів А. Ерделі в 2007 році. Також Микола Павлович (співзасновник галереї «НЮ АРТ») давав інтерв'ю для фільму «I.M.E.N. Бог. Мистецтво. Любов. Нескінченість. Адальберт Ерделі» (2010, Авт. Н. Штефуца, О. Мазар). Час від часу ми публікуємо статті у мистецьких журналах («Антиквар», «Образотворче мистецтво»). Ми завжди відкриті для конструктивної співпраці.

**А. С.** Враховуючи, що ви працюєте з великою кількістю художників, список проектів присвячених А. Ерделі вражає. Ви розглядали можливість організувати його виставку за кордоном?

**Є. Б.** Ми постійно отримуємо пропозиції з Угорщини та Словаччини для участі в їхніх виставках. Однак українське законодавство не дозволяє нам відправляти за кордон картини, старші за 50 років. Тому, на жаль, поки що проект за кордоном не реалізували, хоча, я впевнена, він був би успішним, адже в Угорщині і Словаччині є великі приватні колекції творів А. Ерделі. В їх державних музеях також представлені картини закарпатського майстра.

**А. С.** Чи є в Європі попит на живопис А. Ерделі?

**Є. Б.** Безумовно так. Адже не тільки в Україні його вважають своїм художником, але й у Чеській Республіці, Словацькій Республіці, Угорській Республіці. До того ж, певний час він знаходився в Німеччині та Франції, де до сих пір є його картини.

**А. С.** Яка динаміка продажів творів А. Ерделі на аукціонах?

**Є. Б.** Аналізуючи тільки результати аукціонних продажів з відкритих джерел, зокрема мова йде про французьку базу даних цін на твори мистецтва «Artprice», на якому доступні результати торгів, що охоплюють період з 2001 року по сьогоднішній день, по 162 картинах (з яких лише 9 лотів були представлені на українських аукціонах) А. Ерделі на загальну суму 1 224 605 €, можна сказати,

що його твори користуються стабільним запитом в 11 країнах на європейському ринку мистецтва. 75% робіт митця, що пропонувались на торгах, були представлені у трьох країнах: Чехії (29%), Словаччині (26%) та Угорщині (20%).

Щоб коректно інтерпретувати результати аукціонних торгів, варто наголосити, що частина робіт виставлених на аукціонах була фальсифікована, що впливало на результати продажів. Всі ціни, які я зазначаю, – ціна молотка і вона не враховує комісію аукціону, що варіює в діапазоні 15–30%. Для уніфікації всі ціни зазначаються в євро по комерційному курсу продажу до валюти аукціону на день торгів.

Переважає більшість запропонованих робіт, а саме 67,9%, були пейзажами, з них вдало реалізовані понад 67%. Другий по обсягу – жанровий живопис, на нього припало майже 13% запропонованих робіт, з яких майже 48% було продано. Жанр натюрморту, який сягає майже 12% лотів, показав найкращу результативність по продажам – 84,2%. Портрет та ню разом складають трохи більше ніж 7% лотів, але саме в жанрі ню був зафіксований абсолютний рекорд ціни з результатом майже у 67 500 €.

**А. С.** Яка картина А. Ерделі продана найдорожче на аукціоні, які індексуються базою даних Artprice?

**Є. Б.** Якщо поділити творчість майстра на жанри, рекордні ціни було зафіксовано на наступні картини: ню «Тріо» з ціною молотка 67 493 €, пейзаж «Магнолія цвіте» – 41 860 €, побутовий жанр «Відпочинок» – 40 020 €, натюрморт «Натюрморт» – 40 000 €, портрет «Хлопчик» – 11 000 €. Більшість робіт не виставлялися повторно на аукціони, що свідчить про те, що переважно покупцями були колекціонери, а не дилери.

**А. С.** Зараз, під час повномасштабного вторгнення Росії в Україну, ціни на картини А. Ерделі певно впали?

**Є. Б.** Особливість художників полягає в тому, що вони прив'язані до своїх регіонів. Коли економіка регіону зростає, то попит і ціна на картини цього митця зростає. А враховуючи, що А. Ерделі – міжнародний майстер, він не

належить одній економіці, і тому його попит стабільний. Навіть коли на українському ринку йде цінове зниження, на нього ціни фіксовані і залишаються на тому ж місці або продовжують зростати.

**Виставки А. Ерделі, проведені галереєю «НЮ АРТ»:**

- Адальберт Ерделі. Твори із приватних колекцій (Національний музей «Київська картинна галерея», 2006).

- Адальберт Ерделі. 120 років (25.05.2011–25.06.2011, галерея НЮ АРТ).

- Персональна виставка Адальберта Ерделі (20.09.2018–27.10.2018, галерея НЮ АРТ).

- Виставка Адальберта Ерделі (03.03.2020 – 03.05.2020, Національний музей у Львові імені Андрія Шептицького).

- Виставка Адальберта Ерделі до 130-річчя від дня народження (25.05.2021-19.06.2021, галерея НЮ АРТ).

**Видання галереї «НЮ АРТ», присвячені А. Ерделі:**

- Адальберт Ерделі. Твори із приватних збірок: каталог виставки. Київський музей російського мистецтва / упоряд. Білоусов М. П., Вакуленко Ю. Є. – Київ, 2006. 41 с.

- Адальберт Ерделі. Складний палац серед солом'яних стріх / упоряд. Марценюк С. – Київ: ТОВ Галерея НЮ АРТ, 2011. 84 с.

**Інтерв'ю з мистецтвознавцем-експертом  
галереї «НЮ АРТ» Євгенієм Бондарцем  
29.09.2023, м. Київ**

**А. С.** Чи часто вам зустрічаються підробки творів А. Ерделі?

**Є. Б.** З початком повномасштабного вторгнення Росії в Україну, по зрозумілим нам причинам, попит на твори мистецтва суттєво знизився. Разом з цим зменшилася жага фальсифікувати. Але в цей самий час зберігається значна кількість різноякісних підробок минулих років. За понад 10 років роботи мистецтвознавцем-експертом в галереї «НЮ АРТ», яка до речі володіє якісною та численною колекцією творів А. Ерделі, мені довелося зіткнутися з десятками фальшивих картин.

**А. С.** Як саме фальсифікують полотна А. Ерделі?

**Є. Б.** Фальсифікати можна розділити на кілька видів. Найпоширеніший – коли беруть стару картину часів А. Ерделі і додають його підпис. Робота ускладнюється, якщо обране для фальсифікації полотно належить митцю кола А. Ерделі, зі схожою освітою та художніми вподобаннями. Високий рівень «фальшака» вважається той, який включає стилістичні та техніко-технологічні особливості картин художника, якого підробляють. Часто бачу полотна Яноша Ерделі (брат А. Ерделі, який також був митцем), перепідписані під Адальберта. Крім цього трапляються неправильно атрибутовані твори інших художників з таким самим прізвищем. І, звичайно, на ринку присутня велика кількість різнорівненої «новоробної» імітації картин А. Ерделі.

**А. С.** Якими методами ви користуєтеся, коли експертуєте картини А. Ерделі?

**Є. Б.** Це комплексне дослідження, яке включає низку методів. Перш за все я дивлюся на матеріальну частину – стан полотна, підрамника, фарбового шару. А. Ерделі користувався специфічним саморобним ґрунтом, який легко впізнати. Наступним етапом йде мікроскопічний аналіз. Далі – аналіз підпису. Ми його порівнюємо з еталонними автографами митця відповідного періоду, дивимося у мікроскоп, щоб краще зрозуміти спосіб нанесення та особливості

співвідношення з авторським фарбовим шаром. При сильному збільшенні можна побачити найтонші нюанси залягання підпису і встановити, чи виконаний він одночасно з фарбовим шаром або нанесений пізніше по кракелюру, забрудненням, потертостям, реставрації. Навіть підпис не А. Ерделі може бути настільки давнім, що частково отримає спільний кракелюр з його живописом. На цьому етапі я маю визначити, чи присутні об'єктивні маркери природного старіння та сліди побутування, реставраційні втручання.

Наступним етапом я аналізую сам живопис. Дослідження в ультрафіолетовому діапазоні випромінювання допомагає побачити інтегральне світіння лаку, фарбового шару, ґрунту. Це в свою чергу дає можливість отримати інформацію про стан твору (втрати або втручання), виявити згаслі написи та підписи, зроблені залізогаловими чорнилами. Також по кольору світіння ми можемо з'ясувати, який вид білил використав художник (свинцеві, цинкові, титанові) і відповідно до цього датувати фарбу. В УФ-опроміненні добре видно наявність темних ділянок, які свідчать про явну реставрацію, забруднення або про відсутність лакової плівки.

Додатково я роблю фото картин, які експертую, в інфрачервоному діапазоні випромінювання. Таке дослідження проводиться, щоб побачити нижні шари живопису (композиційні зміни або переписи), підготовчий малярний шар, виявити згаслі підписи та написи матеріалами, що містять вуглець. На відміну від УФ-променів для ІЧ-променів лак, забруднення і тонкі шари фарби є прозорими. У теплого спектра добре видно сажу, вугілля, олівець, туш та ін.

Якщо вищеперерахованого недостатньо для встановлення авторства А. Ерделі та підтвердження дати створення картини, ми звертаємося до методу рентгенограми, який дозволяє побачити всю структуру ґрунту та фарбового шару наскрізь: побудову і характер мазків при моделюванні форм, втрати та реставрації, редагування та зміни у композиції.

**А. С.** В яких випадках ви звертаєтеся до хімічного аналізу?

**Є. Б.** Якщо вищенаведені методи дослідження залишають дискусійним час створення картини, ми можемо звернутися до хімічного аналізу. Такий

метод виявляє вік художніх матеріалів за їх складом і полімеризацією з точністю до 25 років, а також вказує на індивідуальні технічні прийоми художника і використані ним матеріали.

Далі ми дивимося на твір вцілому та порівнюємо з оригінальними картинами А. Ерделі потрібного періоду, шукаємо аналоги в літературі, музеях, на сайтах аукціонних домів у Європі.

**А. С.** З якими складнощами ви стикалися під час експертизи творів А. Ерделі?

**Є. Б.** Перш за все, було складно працювати з раннім етапом творчості А. Ерделі. Оскільки наразі відомо досить небагато автентичних картин майстра цих часів, що в свою чергу значно ускладнює порівняльний аналіз. По-друге – відсутність правдивої історії походження творів. По-третє – відсутність бази досліджень матеріальної частини еталонних робіт А. Ерделі. По суті ми єдині, хто в Києві експертує творчість цього художника і створюємо власну найбільшу базу для порівняння, яка допомагає атрибутувати нові картини.

**А. С.** Як ви перевіряєте провенанс картин?

**Є. Б.** Зазвичай твори А. Ерделі, які до нас надходять, мають походження з Ужгорода, де митець прожив більшу частину життя. Там вони осіли в приватних колекціях потомків інтелігенції, які купували картини в майстра, а також його друзів і родичів. Часто на звороті полотна стоять печатки ЗОХМ ім. Й. Бокшая, що говорить про те, що картина пройшла у них через експертизу і має заключення або колись експонувалася. Окрема група картин – з-за кордону, де також знаходилися в сім'ях родичів та приватних колекціях.

**А. С.** Чи часто зустрічаються вам твори А. Ерделі в продажі на іноземних торгах?

**Є. Б.** Так, звісно, доволі багато. Оскільки А. Ерделі був космополітом і за своє яскраве творче життя встиг попрацювати в багатьох країнах, тому наразі багато наших сусідів, серед яких угорці, словаки, чехи, вважають А. Ерделі «своїм» митцем. До того ж не забуваємо історичну долю його рідного краю – Закарпаття, що відносилось в ті чи інші часи до кордонів різних країн. Досить



часто його твори виставляються на аукціонах: DARTE Aukčná spoločnosť s.r.o (Словаччина); Kieselbach Gallery (Угорщина); Art Consulting Brno–Praha (Чехія) та ін.

**А. С.** Як ви перевіряєте автентичність картини, якщо вона продається за кордоном?

**Є. Б.** Ми робимо запит на якісні фото та відео матеріали. По можливості аукціонні дома надсилають фото в ультрафіолеті. Відштовхуючись від естимейту ми враховуємо сумму можливих фінансових втрат. Якщо вона нижче ринкової ціни, то ми можемо взяти ризики на себе, спираючись на власний досвід. Якщо ціна середньоринкова або висока, то розглядаємо аукціонний дім як гаранта автентичності та оговорюємо варіант повернення лоту у випадку, якщо підтвердиться факт фальсифікації.

## **ДОДАТОК Е**

Список публікацій здобувача за темою дисертації

## Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Стрій А. Становлення творчої особистості Адальберта Ерделі в контексті угорського культурно-мистецького процесу першої половини ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. Т. 2, № 32. С. 27–33.  
URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/32.214661> (дата звернення : 21.03.2024).
2. Стрій А. Еволюція живописної манери в портретах Адальберта Ерделі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Т. 34, № 34. С. 180–186.  
URL: <https://sborniki.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/339/305> (дата звернення : 21.03.2024).
3. Стрій А. Історіографія постаті Адальберта Ерделі: стан і проблеми. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. Т. 3, № 40. С. 48–52.  
URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-3-7> (дата звернення : 21.03.2024).
4. Сейтасанова А. Художньо-стильові особливості живопису Адальберта Ерделі в 1922–1926 роках. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. Т. 4, № 4. С. 147–153.  
URL: <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/1380/1286> (дата звернення : 21.03.2024).
5. Сейтасанова А. Французький період у творчості А. Ерделі (1929–1930 рр.): творчі студії та стилістичні особливості. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*. 2023. № 34. С. 168–175.  
URL: <https://naoma-science.kiev.ua/index.php/journal/article/view/196/179> (дата звернення : 21.03.2024).

## Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

6. Стрій А. Мюнхенський період у творчості Адальберта Ерделі (1922-1926). *Сьомі Платонівські читання* : Тези доп. Міжнар. наук. конф., м. Київ, 23 листоп. 2019 р. Київ, 2020. С. 153–154.

URL: [https://www.platonconference.kiev.ua/documents/Platon\\_chit\\_2019\\_all\\_3.pdf](https://www.platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2019_all_3.pdf) (дата звернення : 21.03.2024).

7. Стрій А. Французький період у творчості Адальберта Ерделі. *Теорія і практика актуальних наукових досліджень* : Матеріали II науково-практ. конф., м. Дніпро, 28 лют. 2020 р. Херсон, 2020. С. 186.

8. Стрій А. Роль угорського пленерного живопису в навчальній діяльності А. Ерделі. *Культура та мистецтво: сучасні тенденції та перспективи* : Матеріали конф., м. Одеса, 2 черв. 2020 р. Одеса : Міжнародний гуманітарний університет, 2020. С. 251–253.

9. Стрій А. До питання атрибуції твору «Портрет циганки» А. Ерделі. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : Матеріали IV міжнар. наук. конф. молодих вчен., аспірантів та магістрів, м. Київ, 3 листоп. 2020 р. Київ, 2020. С. 28–29.

URL: [https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/2020\\_Kultura\\_mystetstvo.pdf](https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/2020_Kultura_mystetstvo.pdf) (дата звернення : 21.03.2024).

10. Стрій А. Історіографія як основа для вивчення Творчого та життєвого шляху Адальберта Ерделі. *I International Scientific and Theoretical Conference «Interdisciplinary Research: Scientific Horizons And Perspectives»* : Collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the I International Scientific and Theoretical Conference, м. Vilnius, 12 берез. 2021 р. Vilnius, 2021. С. 127–128.

URL: <https://doi.org/10.36074/scientia-12.03.2021> (дата звернення : 21.03.2024).