

УДК 7.036.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/32.214661>

**Анастасія СТРИЙ,**

*orcid.org/0000-0002-0135-1094*

аспірант кафедри теорії та історії мистецтва

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

(Київ, Україна) *anastasiia.strii@gmail.com*

## СТАНОВЛЕННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ АДАЛЬБЕРТА ЕРДЕЛІ В КОНТЕКСТІ УГОРСЬКОГО КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОЦЕСУ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

*Публікація присвячена дослідженню творчості Адальберта Ерделі – одного із засновників та найяскравіших представників сучасної закарпатської школи живопису. Автором розглянуто найраніший та маловідомий період мистецької діяльності художника – час учнівства. Виявлено, що основою для становлення образно-пластичної концепції творчості художника стала позначена складними пошуками естетичних орієнтирів угорська школа мистецтва. Інтенсивність впливу її досвіду на ранню діяльність митця зумовило навчання в Угорській королівській школі малювання, де його вчителями були Карой Ференці, Імре Ревес, Ференц Олдяї, та пленерна практика в художній колонії в Кечкеметі.*

*В історичний період, про який ідеться у статті, в Австро-Угорщині йшла боротьба між академічним та сучасним мистецтвом, тому немає сумніву, що А. Ерделі мав візуальний досвід у мистецтві європейського модернізму ще до поїздки в Німеччину. Ключовим був взаємозв'язок французького й угорського мистецтва, який вбачається в імпресіоністичному художньому методі, що угорські живописці покоління вчителів А. Ерделі привезли на батьківщину та синтезували з місцевими стилізованими пошуками. Це визначило шлях розвитку самобутньої регіональної школи на перші десятиліття ХХ століття.*

*Аналіз учнівських робіт А. Ерделі довів, що молодий митець отримав якісний академічний вишкіл та засвоїв анатомію, навчився реалістично зображувати натуру. З угорською школою його споріднило використання стриманих кольорів у палітрі та ретельна робота з рисунком. Бурхливий розвиток угорського мистецтва того часу та напрацювання вчителів допомогли розширити світогляд майстра, завдяки чому він дізнався про сучасні європейські тенденції, що стало поштовхом до наступних подорожей.*

*Дослідження проводилося бібліографічним, історико-культурологічним, формальним, художньо-стилістичним та порівняльним методами.*

*Результати дослідження можуть бути використані в рамках вивчення історії українського мистецтва ХХ століття, дослідження закарпатської школи живопису.*

**Ключові слова:** Адальберт Ерделі, закарпатська школа живопису, учнівський період, угорський живопис.

**Anastasiia STRII,**

*orcid.org/0000-0002-0135-1094*

Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Art

National Academy of Fine Art and Architecture

(Kyiv, Ukraine) *anastasiia.strii@gmail.com*

## CURRENCY OF ADALBERT ERDELYI'S CREATIVE PERSONALITY IN THE CONTEXT OF THE HUNGARIAN CULTURAL AND ARTISTIC PROCESS OF THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY

*The article is devoted to the study of the works of Adalbert Erdely – one of the founders and the brightest representatives of the modern Transcarpathian school of painting. The author considers the earliest and least known period of the artist's artistic activity – the time of apprenticeship. It was found that the basis for the formation of the figurative-plastic concept of the artist's work was marked by a complex search for aesthetic landmarks of the Hungarian school of art. The intensity of the influence of her experience on the artist's early work led to her studies at the Hungarian Royal School of Painting, where his teachers were Károly Ferenczi, Imre Révész, Ferenc Olgyay, and open-air practice at the workshop in Kecskemét.*

*During the historical period referred to in the article, there was a struggle in Austria-Hungary between academic and contemporary art, so there is no doubt that A. Erdely had visual experience in the art of European modernism before his trip to Germany. The key was the relationship between French and Hungarian art, as seen in the Impressionist art method that Hungarian painters of A. Erdely's generation brought home and synthesized with local stylistic pursuits. This determined the path of development of the original regional school for the first decades of the twentieth century.*

*The analysis of A. Erdely's student works proved that the young artist received high-quality academic school and mastered anatomy, learned to portray nature realistically. He was related to the Hungarian school by the use of restrained colors in the palette and careful work with the drawing. The rapid development of Hungarian art of that time and the work of teachers helped to expand the master's worldview, thanks to which he learned about modern European trends, which was the impetus for subsequent travels.*

*The study was conducted by bibliographic, historical and cultural, formal, artistic and stylistic and comparative methods.*

*The results of the study can be used in the study of the history of Ukrainian art of the twentieth century, the study of the Transcarpathian school of painting.*

**Key words:** Adalbert Erdely, Transcarpathian school of painting, student period, Hungarian painting.

**Постановка проблеми.** Адальберт Ерделі – один із засновників та найяскравіших представників сучасної закарпатської школи живопису. Це митець із власним баченням і розумінням природи й оригінальним поетичним сприйняттям світу, широким космополітичним світоглядом. Творчий шлях художника розвивався та формувався в тісному взаємозв'язку із життєвим, бо він багато подорожував, а рідне художнику Закарпаття саме в ті часи переходило зі складу однієї країни до іншої. Увесь цей круговорот подій не міг не впливати на умови його професійної діяльності. Становлення творчої особистості Адальберта Ерделі в контексті угорського культурно-мистецького процесу – тема, не освітлена в мистецтвознавчих працях. Зазвичай науковці пишуть про німецький, французький та чехословацький періоди, адже їх супроводжують ціла низка творів, що збереглися, та щоденники художника. У цих матеріалах він розкриває деякі власні погляди на мистецтво. Окрему цінність у цьому доробку мають біографічні подробиці, якими художник супроводжує свою розповідь.

**Аналіз досліджень.** Ім'я А. Ерделі незмінно фігурує в контексті досліджень, присвячених становленню та розвитку сучасної закарпатської школи живопису, вивченню творчості його учнів, і зараз привертає значну наукову увагу в сучасному мистецтвознавстві. Водночас аналіз праць і публікацій вітчизняних науковців по цій темі, зокрема монографій Г. Островського, І. Небесника, низки статей таких науковців, як В. Павлов, Л. Колоповець, І. Луценко, О. Приходько та Г. Риждова, засвідчує наявність недостатньо вивченого та розкритого аспекту життя та творчості митця.

**Метою статті** є виявлення основних чинників, що вплинули на становлення творчої особистості А. Ерделі в контексті культурно-мистецьких процесів Угорщини початку ХХ ст.

**Виклад основного матеріалу.** Народився майбутній майстер 25 травня 1891 р. у присілку Климовиці (угорськ. – Kelemenfalva) села Загаття (угорськ. – Gálfalva) на Іршавщині (угорськ. – Pósvai járás), коли Закарпаття було

у складі Австро-Угорщини. У 1902 р. сім'я Ерделі переїхала в передмістя Мукачеве, Паланок. Там А. Ерделі закінчив народну початкову школу і вступив у перший клас Мукачівської гімназії. У 1907 р. він закінчив 5-й клас гімназії та перейшов на навчання до учительської семінарії в місті Маморош-Сігот (тепер Румунія).

На Закарпатті тих часів, багатьом обдарованими художниками, ще не було умов для виникнення самостійної художньої школи через відсутність місцевих навчальних закладів, мистецьких організацій, музеїв, художньої критики. Тому згодом все це довелося організувати А. Ерделі разом із Й. Бокшаєм. Уже після успішного здобуття середньої освіти й отримання диплома вчителя початкових класів А. Ерделі вирішив одержати професію художника в Будапешті – в Угорській королівській школі малювання (Небесник, 2007: 14).

Про період навчання митця, на жаль, відомо мало. В автобіографічному романі «Дімон», який художник створив, коли перебував у Німеччині, написано: «На приймальні іспити в інститут нас зголосилося дев'яносто осіб. Я усвідомлював, що не маю жодної підготовки, і почувався незручно. <...> Іспит тривав чотири дні. У залі академії багато чоловіків і жінок з великим інтересом чекали на результати приймальних іспитів. Крізь великий натовп я протиснувся до чорної дошки з виписаними результатами, і коли помітив своє прізвище між зарахованими, навіть не дуже зрадів» (Небесник, Сирохман, 2012: 43). Отже, у 1911 р. А. Ерделі вступив в Угорську королівську школу малювання, де навчався до 1915 р. в майстерні художника-реаліста І. Ревеса (1859–1945 рр.) – учня і послідовника М. Мункачі (1844–1900 рр.). Також серед його вчителів згадують Ф. Ольдяї, Т. Земплени, К. Ференці. Законірно вважати, що угорська школа мистецтва, позначена складними пошуками естетичних орієнтирів, стала основою для становлення образно-пластичної концепції творчості Адальберта Ерделі (Небесник, 2007: 16).

Угорське мистецтво кінця ХІХ ст. та першого десятиліття ХХ ст. ознаменувалося надзвичайним

пожвавленням. Видатний художник М. Мункачі (1844–1900 рр.) лишив у спадок новому століттю школу критичного реалізму, повну темних відтінків, драматичної світлотіні, блиску та темряви, пристрасного психологічного аналізу, що відображений у його творах. Але тепер перед живописцями стояло нове завдання – унаслідок бурхливо розквітлого в Європі тих років імпресіонізму належало розробити метод письма не як в ательє, а просто неба. Розпочалася нова епоха в художній теорії і практиці, що орієнтувалася на постійні оновлення, – модернізм. Крім цього, тут ішла боротьба між демократичною та близькою народу частиною художників з офіційним мистецтвом, академічним, далеким від нових потреб (Фехер, 1973: 13).

У 1900-х рр. у художніх кругах Угорщини новітній рух живопису був спрямований у бік Парижа. Розбурхати консервативні смаки допомогла виставка творів Й. Ріпл-Ронаі (1861–1927 рр.) 1900 р., який показав на батьківщині свої твори, створені в Парижі, натхненні новими художніми поглядами, характерними для групи «Набі». Зміна інтересів щодо змісту і форми спостерігалася як в експериментаторів у цій області, так і у творчості художників, які були вірними випускниками школи академізму (Фехер, 1973: 18).

Вагомим внеском в образотворчу культуру Угорщини стала тенденція живописців XIX ст. об'єднуватися в гуртки, школи, товариства, щоб підвищити рівень майстерності, обмінятися досвідом і водночас не бути скованими рамками академізму. Таку практику започаткували представники барбізонської школи, потім – імпресіоністи. Розквіт французької школи пленеру й утворення художніх колоній привели до нового бачення середовища та природи. Кожне об'єднання розробляло власну навчальну програму. Робота у студії давала можливість майстру не дотримуватися загальноприйнятої системи, а працювати за своєю методикою. Керівник учив новим передовим способам сприйняття природи (Вейнмарн, Колпинский, 1966: 720).

В Угорщині перше таке об'єднання зміг організувати відомий художник Ш. Голлоші (1847–1918 рр.), який став одним із найвпливовіших учителів свого часу. У 1896 р. у трансильванському місті Надьбана (зараз Байя-Маре, Румунія) Ш. Голлоші разом із К. Ференці заснували художню колонію, подібну до об'єднань барбізонців та імпресіоністів. Згідно з їхньою навчальною програмою, художник мав передусім працювати просто неба, вивчати середу та світло. Робота із живою природою також виносилася на пленер (Небесник, 2009: 79).

Досвід надьбаньської школи був потужним для подальшого розвитку мистецтва. Серед молодших членів цієї студії були Я. Торма, О. Глатц, І. Реті. І за характером, і за методом роботи ці художники різко відрізнялися один від одного, але їхнє мистецтво вийшло з натуралізму. Спілкування із природою, знайомство із життям маленького містечка, з його живописними околицями стало таким же важливим завданням, як і заняття живописом. У творчості художників сформувався особливий вид пленерного пейзажу, наповненого сонцем, пом'якшеного легкою димкою. З його допомогою надьбаньські художники скинули панівні еkleктику та романтизм, піднесли настрої, що випромінювала картина, до рівня естетичних категорій. Вивчення природи навчило художників самостійно мислити. Натхнення, що було нав'язане природою і настроєм, відтісняло в їхній творчості на дальній план будь-які жорсткі, завчасно придумані композиційні рішення. Уже в перші роки своєї діяльності надьбаньські живописці близько підійшли до імпресіонізму, але, беручи до уваги випадковий чинник у створенні картин, вони виражали інші, ніж французькі майстри, погляди. У Надьбані в художників оновлювався смак, зникли жорсткі академічні закони композиції, темні кольори та брехлива літературщина (Фехер, 1973: 22).

За прикладом Надьбаньської колонії в Угорщині утворилися ще низка подібних мистецьких шкіл. У художників установився тісний зв'язок із маленькими містечками Задунайського краю та низовини Альфельд. У 1900-х рр. у Солноці, Геделле, Сентеші, Дебрецені, Баї сформувалися свої художні колонії. Їхні члени вже відчували тугу за незіпсованими, чистими враженнями. Стосовно цього привертає увагу ґрунтовна дисертація В. Штеця, де він зазначає, що під час практики живопису просто неба митці прагнули відображати красу природи із сучасними, зміненими цивілізацією рівнинними ландшафтами, селами та пасовиськами, відповідною атмосферою та характерним способом життя місцевого населення. Художники були вільними у виборі методу для відтворення дійсності, тут можна було спостерігати приклади і символізму (Я. Торней), і експресіонізму (Д. Кохан), і конструктивізму (І. Нодь) тощо. Художні об'єднання конкурували, розробляли власні програми, ставили перед собою різні художні проблеми (Штець, 2018: 71).

У 1909 р. виникла нова колонія, яка пропрацювала 20 років у серці Алфельда – у місті Кечкемет. Її керівник, вихідець Надьбаньської школи Б. Івані-Грюнвальд сформулював свою програму та свої цілі, про що також згадує В. Штець.

У зверненні до мера Кечкемета Б. Івані-Грюнвальд просив у міста підтримки у вигляді 2–3 будинків із ділянкою землі для розміщення школи з майстернями і житла, а також річної заробітної плати для двох лідерів колонії. Планувалося, що витрати школи й інші потреби учасники покриватимуть разом власним коштом (Iványi-Grünwald, 1909).

Згідно із програмою, сам Б. Івані-Грюнвальд мав піти з художньої майстерні в Надьбані, де доти був учителем, разом із Я. Торма, І. Реті та значною частиною школи. Ще до них мали приєднатися один чи два інші всесвітньо відомі художники, і в такому складі вони відкриють безкоштовний заклад у Кечкеметі, організований відповідно до міжнародної школи в Надьбані.

Згідно з концепцією, у перший рік кожен майстер мав набрати 25–30 учнів, серед яких будуть і молоді, і більш досвідчені, які вже кілька разів виставлялися в Парижі або на кращих виставках Будапешта. Кожного року робота колонії мала закінчуватися звітною виставкою там, потім у Будапешті, а потім і за кордоном. Завдяки цій системі можна було б прославити місто за кордоном без будь-якої державної підтримки.

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 би 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 навчального року, ні академічної системи навчання – кожен, хто бажав, міг приєднатися на будь-якому етапі.

Крім живописної майстерні, Б. Івані-Грюнвальд запланував організувати другий відділ, лідером якого був Е. Фалус, який кілька років прожив за кордоном і тепер хотів свій досвід передати на батьківщині. Цей відділ охоплював три розділи: текстиль, гончарство, графіку. Твори цих видів мистецтва виконували культурну місію та фінансово розвивали індустрію – створили ринок для цих виробів (Iványi-Grünwald, 1909).

Інформація стосовно організації такого об'єднання важлива в рамках дослідження культурного контексту, у якому перебував А. Ерделі, адже в 1913 р., під час навчання на третьому курсі, він прибув практикуватися в кечкеметську колонію, 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 його становленні як митця. Упродовж усієї його подальшої творчості відчуваються прийоми, засвоєні на практиці пленеру. До того ж у щоденнику знаходимо пасажі, присвячені мовчазному сприйманню природи та буття, які його споріднюють з художниками надьбаньської та барбизонської шкіл: *«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, у тому числі й утворення світу. Відчуй систему через мою душу як через чудове творіння мого вітця Господа <...>»* (Небесник, Сирохман, 2012: 44). Окрім цього, вагомим доказом авторитету угорського мистецтва є згадка А. Ерделі періоду перебування в Парижі про те, що найкращим прикладом мистецтва для нього все ще лишається живопис К. Ференці (Небесник, Сирохман, 2012: 322).

Ж. Фехер у своїй публікації підбив підсумок, що для кечкеметської школи характерний був декоративно-романтичний стиль Б. Івані-Грюнвальда. Цікаво, що зрілий живопис А. Ерделі стилістично ближчий за все з угорців саме до зрілого живопису Б. Івані-Грюнвальда. Вивчення культурно-мистецького осередку, у якому формувався А. Ерделі, спонукає до проведення порівняльного аналізу учнівських робіт майстра й угорських художників його часу, але через те, що в дослідницькому обігу занадто мало А. Ерделі періоду навчання, цей аналіз зробити неможливо.

Навіть такий досвідчений учений, як Г. Островський, у монографії 1966 р. звертає увагу на те, що йому відомо мало ранніх творів А. Ерделі. Він згадує такі роботи: *«Натюрморт. Сніданок»*, *«Натюрморт з годинником»*, *«Склянки з водою»* та *«Ранню 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 (Островський, 1966: 12). Варто також звернутися до характеристики В. Павлова щодо найраніших відомих робіт А. Ерделі: *«У 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»* (Павлов, 1966: 5). Г. Рижова й О. Приходько зазначили у статті до альбома, що в ранніх роботах А. Ерделі мала місце дріб'язкова деталізація, поверхнева багатослівна описовість та темні «музейні» кольори (Ковач, 2007: 28).

З огляду на такі коментарі провідних мистецтвознавців можна сформуванати загальне уявлення про те, яким було мистецтво А. Ерделі. І. Луценко зазначає: «*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 <...>*» (Луценко, 2015: 62). Для колориту І. Ревеса було характерне поєднання темних коричнюватих відтінків. Він увійшов в історію як художник – представник суворого правдивого реалістичного живопису.

В Угорській королівській школі малювання А. Ерделі отримав належну професійну підготовку, тверді навички реалістичного рисунку й живопису. Його успіхи підтверджуються тим, що в 1913 р. відбулася перша виставка майстра в Будапешті.

До нашого часу дійшли небагато замальовок, низка графічних портретів та натурних робіт, виконаних під час навчання у Школі. У жіночому портреті вугіллям 1912 р. передусім впадає в очі контраст, завдяки якому зображення виглядає виразним (Рис. 1). Художник його ще підсилив застосуванням нерозтушованих ліній. Обличчя моделі перебуває в кільці контрастів. Навколо його освітленої частини згори – темне волосся, зліва – тло, а знизу – схематично позначений одяг. Отже, увага зосереджена саме на обличчі. На щоці жінки м'яко лежить тінь. У виконанні самого обличчя моделювання виконане контурами та розтушуванням, які створюють об'єм. У портреті виділяються очі, глибокий погляд. Цей портрет показує, що А. Ерделі приділяв багато уваги саме виразу обличчя, не випишував одяг, усе, що навколо, – умовне. У приватних колекціях збереглися ще кілька подібних робіт.

Єдиний приклад живописного твору періоду учнівства – «Портрет матері» 1914 р. (Рис. 2). Твір не показовий для аналізу манери художника, однак це все, що нині введено в дослідницький обіг. Л. Колоповець згадує про «Портрет матері» як про «*характерний для манери парадного портрета епохи романтизму в Австро-Угорщині*» (Колоповець, 2015: 49). Певно, взірцями для А. Ерделі виступали твори його вчителя І. Ревеса. Для портретів останнього характерний глибокий психологічний аналіз моделі, важливу роль тут відіграє світло.

Ефект освітлення в «Портреті матері» апелює до бачення І. Ревеса в «Портреті старого польського селянина» – світло падає з верхнього лівого боку на обличчя (Рис. 3). Синій простір на



Рис. 1. А. Ерделі. «Жіночий портрет», 1912 р. Папір, вугільний олівець; 58×42 см. Колекція галереї «Нью Арт»

тлі показує мати художника в узагальненому приміщенні, він не має перспективного скорочення та кольорового насичення, через це тло не динамічне, модель виглядає застиглою. У портреті чоловіка тло також вирішене у стриманій гамі, однак розтяжка коричневого кольору й потужні мазки широким пензлем надають глибини й рухливості полотну.

В обох портретованих поза спокійна, у ній немає нахилу чи розвороту. Відразу привертає увагу пластика рис обличчя. У творі пензля А. Ерделі відчувається прискіплива робота з ретельним моделюванням очей, носа, губ та підборіддя. Скрупульозно пропрацьований рисунок говорить про те, що художник багато уваги приділяв портретній схожості, а також видає ще молододосвідчену руку, яка тільки засвоює академічну школу. По правому боці обличчя він розтягує тонку тінь, щоб фізично виявити об'єм, однак художник ще дуже боязко, невпевнено працює. У роботі І. Ревеса жвавість додається завдяки гострому погляду селянина, спрямованому на глядача. Пластика форми більш експресивна та вільна, фізично відчутна. Перше, що потрапляє в очі в портреті угорця, – потужна світлотінь, що ліпить виразні об'єми з використанням характерної темної палітри художника. Чорно-білий контраст та червоні плями на одязі замикають погляд на обличчі портретованого, одяг і оточення лише



Рис. 2. А. Ерделі. «Портрет матері», 1914 р. Полотно, олія; 72 x 55 см. Колекція Закарпатського обласного художнього музею ім. Й. Бокшая.



Рис. 3. І. Ревес. «Портрет старого польського селянина». Місце зберігання невідоме



Рис. 4 А. Ерделі. «Натюрморт з годинником», 1915 р. Фото з архіву ЗАМ

намічені широкими енергійними мазками. У портреті матері А. Ерделі, поклавши більш світлі фарби на волосся, намагався показати відблиски та придати об'єм, однак моделювання все ще реалістичне. Стосовно цього також варто звернути увагу на тканини одягу, адже драперії не всюди натуралістично огортають форми фігури. Скупій палітрі не вистачає яскравих акцентів в одязі.

Твором наступного етапу роботи А. Ерделі є «Натюрморт з годинником» 1919 р., але, на жаль, він також існує у вигляді чорно-білої репродукції в альбомі, впорядкованому А. Ковачем (Рис. 4).

Полотно чітко ділиться за діагоналлю драпірувкою з орнаментом по краю на темний та світлий боки – один з улюблених прийомів майстра в майбутньому. Кожна сторона заповнена своєю групою предметів. Симетрично розподіляються посуд та його колір. Ліворуч – заварник та бокали, праворуч – цукорниця, бокали, годинник. Найбільш виділені предмети – білий посуд на тлі темних драпірувань. Яскравість та освітлення об'єктів встановлює порядок читання композиції. Погляд рухається діагонально та приходиться у правий верхній кут, де виділяється годинник. Він освітлений слабше, але має найглибший 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 зв'язування та задають ритм у композиції. Його підтримують вертикальні лінії, які бачимо у драпіровках тканини на тлі та у видовжених формах посуду. Рефлекси на об'єктах утворюють яскраві акценти. У цьому творі ми вперше бачимо такий прийом, який далі стане візитівкою живопису А. Ерделі.

**Висновки.** 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 говорить про те, що він отримав академічний вишкіл, засвоїв анатомію, навчився реалістично зображувати натуру. З угорською школою його споріднює використання стриманих кольорів у палітрі та ретельна робота з рисунком. У колонії Кечкемету він працював пліч-о-пліч із визнаними майстрами –

представниками постімпресіонізму, які повернулися викладати на батьківщині після знайомства з новими засобами та методами відображення природи у приватних мистецьких студіях та колоніях Мюнхена, Барбізона, Парижа. Зріла творчість А. Ерделі дає розуміння, що натурні студії виявилися надзвичайно важливим освітнім чинником. Бурхливий розвиток угорського мистецтва того часу та напрацювання вчителів допомогли

розширити світогляд майстра, завдяки чому він дізнався про сучасні європейські тенденції, що стало поштовхом до наступних подорожей.

Ще одним важливим чинником досвіду роботи в колонії стало те, що після повернення на батьківщину художник розпочав разом із Й. Бокшаєм методично реалізовувати освітній процес у Мукачеві й Ужгороді, а це привело до формування регіональної мистецької школи на Закарпатті.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ковач А. Адальберт Ерделі : альбом. Ужгород : Видавництво Олександри Гуркуші, 2007. 380 с.
2. Павлов В. Адальберт Ерделі : альбом. Київ : Мистецтво, 1972. 57 с.
3. Всеобщая история искусств : в 6-ти т. / ред. Б. Веймарн и др. Москва : Искусство, 1966. Т. 6. 932 с.
4. Ерделі Адальберт. IMEN : літературні твори, щоденники, думки / укл. І. Небесник, М. Сирохман. Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2012. 440 с.
5. Кополовец Л. Образ жінки у творчості А. Ерделі. *Вісник Закарпатського художнього інституту*. 2015. Вип. 6. С. 48–55.
6. Луценко І. Імре Ревес (1859–1945). *Образотворче мистецтво*. 2015. № 2. С. 62–63.
7. Небесник І. Адальберт Ерделі. Львів, 2007. 296 с.
8. Небесник І. Взаємозв'язки національних художніх шкіл на Закарпатті протягом XIX – першої половини XX ст. *Вісник Львівської національної академії мистецтв. Спецвипуск VIII : Ерделівські читання : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, 7–9 травня 2009 р.* Ужгород : Вид-во В. Падяка, 2009. С. 78–87.
9. Островский Г. Адальберт Михайлович Эрдели. Москва : Сов. художник, 1966. 100 с.
10. Фехер Ж. Венгерская живопись XX в. Будапешт : Изд-во им. Кошута, 1973. 21 с.
11. Штець В. Творчість Золтана Шолтеса у контексті розвитку образотворчого мистецтва Закарпаття XX ст. : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.05. Львів, 2018. 369 с.
12. Iványi-Grünwald Béla művésztelepprogramja, 1909. *Kecskeméti Újság*, II. évf., 109. sz., 1909, szeptember 26. URL: <http://mmi.elte.hu> (дата звернення: 26.06.2020).

#### REFERENCES

1. Adalbert Erdelyi. Albom / auth. A. M. Kovach. Uzhgorod: Oleksandra Gurbusha Publishing house, 2007. 380 p. [in Ukrainian].
2. Adalbert Erdelyi. Albom. / auth. Pavlov V. P. Kyiv : Mystetsvo, 1972. 57 p. [in Russian].
3. Vseobshhaia istoriia iskusstv. [General History of Art] / edit by Veimarn B. V., Kolpinskiy U. D. Moskow: Iskusstvo, 1966. 932 p. [in Russian].
4. Erdelyi Adalbert IMEN : literaturni tvory, shhodennyky, dumky. [Erdelyi Adalbert IMEN : literary works, diaries, minds] / edited by I. I. Nebesnyk, M. V. Syrohman. Uzhgorod : Oleksandra Gurbusha Publishing house, 2012. 440 p. [in Ukrainian].
5. Kopolovets L. O. Obraz zhinky u tvorchosti A. Erdelyi [The reflection of a woman in creativity of Adalbert Erdelyi] / Science magazine of Transcarpathian institute in Uzhgorod, 2015. Nr 6, pp. 48–55.
6. Lucenko I. Imre Revezs (1859–1945) / Art. 2015. № 2, pp. 62–63. [in Ukrainian].
7. Nebesnyk I. I. Adalbert Erdelyi. Lviv: Ms, 2007. 296 p. [in Ukrainian].
8. Nebesnyk I. Vzajemozvyazky nacionalnyh hudozhnih shkil na Zakarpatti protjagom XIX – pershoi polovyny XX st. [Relationships of national art schools in Transcarpathia during the XIX – first half of the XX century.] / Science magazine of Lviv National Academy of Art. Uzhgorod : V. Padiaka Publishing house, 2009. pp. 78–87. [in Ukrainian].
9. Ostrovskiy G. Adalbert Myhajlovych Erdelyi. Moskow : Sov. artist, 1966. 100 p. [in Russian].
10. Feher Zh. D. Vengerskaja zhyvopys XX veka [Hungarian painting of XX's century]. Budapesht: Koshut's Publishing house, 1973. 21 P. [in Russian].
11. Shtets V. O. Tvorchist Zoltana Sholtesa u konteksti rozvytku obrazotvorchogo mystectva Zakarpattja XX stolittja. [Creativity of Zoltan Sholtes in the context of the development of fine arts of Transcarpathia of the XX century]. Lviv National Academy of Design and Art. Lviv, 2018. 369 P. [in Ukrainian].
12. Iványi-Grünwald Béla művésztelepprogramja, 1909. *Kecskeméti Újság*, II. évf., 109. sz., 1909, szeptember 26. URL: <http://mmi.elte.hu> [in Hungarian].