

УДК 94(477)

DOI: <https://doi.org/10.17721/1728-2640.2025.161.7>

Олена СЕРДОБОЛЬСЬКА, д-р філософії, асист.

ORCID ID: 0000-0003-3854-6642

e-mail: olena.myroniuk@knu.ua

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

Віктор КРУГЛЯКОВ, канд. іст. наук, доц.

ORCID ID: 0009-0001-4683-6984

e-mail: krugliakov@knu.ua

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ВПЛИВ СЕЗАННА НА ЕСТЕТИЧНЕ БАЧЕННЯ ЖІНОЧОГО ТІЛА У ТВОРЧОСТІ АДАЛЬБЕРТА ЕРДЕЛІ

Вступ. Присвячено аналізу впливу пластичної мови Поля Сезанна на художнє мислення Адальберта Ерделі та формування естетичних засад Закарпатської школи живопису. Розглянуто, як сезаннівські принципи конструктивного осмислення форми, кольору та простору отримали нове звучання в локальному контексті міжвоєнного мистецтва. Дослідження зосереджене на з'ясуванні того, яким чином Ерделі інтерпретував і трансформував сезаннівську модель художнього бачення, поєднуючи її з національними ідентифікаційними мотивами та власним філософським відчуттям природи та людини.

Методи. У дослідженні застосовано історико-порівняльний підхід, що дає змогу простежити еволюцію художнього мислення від сезаннівського конструктивізму до індивідуальної живописної системи Ерделі. Формально-стилістичний аналіз використано для розкриття закономірностей композиційної побудови, колористичних рішень і трактування простору в обох митців. Іконографічний метод допоміг виявити особливості репрезентації жіночого тіла та мотиву купальниць, що став одним із центральних у системі сезаннівських і постсезаннівських пошуків. Семіотичний підхід використано для виявлення глибинних смислових структур у творчості Ерделі, де образ оголеної постаті є не лише предметом формальних експериментів, а й символом духовної гармонії, єдності людини та природи. Герменевтичний аналіз забезпечив можливість інтерпретації художніх творів у контексті культурних і філософських парадигм європейського модернізму, що були трансформовані у специфічному середовищі закарпатського мистецтва.

Результати. У творчості Адальберта Ерделі простежується послідовне переосмислення сезаннівської концепції конструктивного живопису. Такі полотна, як "Оголена на березі", "Купальниці", "Тріо", демонструють прагнення художника до гармонізації об'ємно-просторової структури, монументалізації людського образу та синтезу колірних мас у єдине ритмічне ціле. Його унікальна двостороння робота "Оголена на березі / Купальниці" є зразком внутрішнього діалогу художника з традицією, своєрідним пластичним щоденником, у якому виявляються етапи його формальних пошуків і філософської еволюції. У трактуванні людського тіла Ерделі, як і Сезанн, прагне вийти за межі натуралістичної подібності, перетворюючи форму на вираження духовного стану та структурної єдності світу.

Висновки. Вплив Поля Сезанна на художню систему Адальберта Ерделі виявляється не в прямих цитатах чи наслідуванні, а в глибокій рецепції його методології бачення. Ерделі переосмислює сезаннівську логіку побудови форми, колористичну аналітику та структурну організацію простору відповідно до власних естетичних цілей. Через цю творчу трансформацію постсезаннівські принципи набули у його живописі емоційної насиченості, національного колориту та філософської глибини. Отже, саме діалог із Сезанном став для Ерделі одним із ключових чинників формування модерного мислення в українському мистецтві першої половини ХХ ст. та визначив концептуальні основи Закарпатської школи живопису.

Ключові слова: Закарпатська школа живопису, естетика, Поль Сезанн, Адальберт Ерделі, пластична мова, конструктивність, колористика, купальниці.

Вступ

Живопис Поля Сезанна і постать митця, який невтомно шукав нові форми вираження, посідають ключове місце в історії мистецтва. Його образ суворого новатора, що прагнув до глибинного осмислення пластики, кольору та простору, став відправною точкою для численних поколінь художників (Миронюк, 2025а, с. 49). Як відзначав Ліонелло Вентурі, у своїх пізніх роботах Сезанн зміг поєднати романтичні пориви юності з гармонією та врівноваженістю, що визначали його ще від часів імпресіоністичних пошуків (Venturi, 1988). Постійне експериментування зі світлотінню, об'ємом, просторовими відношеннями й колористичними контрастами дало йому можливість не лише створити цілісні за внутрішньою логікою твори, а й закласти основи для художніх трансформацій ХХ ст. (Віссо, 2014). Сезанн став справжнім каталізатором новаторських практик: його підхід до форми та кольору безпосередньо вплинув на постімпресіонізм, кубізм, фовізм та численні локальні школи живопису, зокрема українську. Його творчість надихала не копіювати, а мислити живописом як системою, будувати композицію на структурі кольору та площини, відкривати нові

способи інтерпретації натури. Саме тому митці різних країн бачили в ньому не так майстра окремих картин, як учителя нової художньої мови (Cianci, Franzini, & Negri, 2001).

Отже, Сезанн постає не лише засновником модерністичного бачення у живописі, а й своєрідним методологом для художників ХХ–ХХІ ст., чия спадщина й досі формує образотворчу свідомість і збагачує мистецькі пошуки в різних культурних контекстах.

У контексті українського мистецького процесу першої половини ХХ ст. значення Поля Сезанна особливо виразно окреслюється у феномені Закарпатської школи живопису. Для її представників рецепція сезаннівської пластичної мови стала не просто виявом захоплення європейським модернізмом, а передусім засобом подолання академічної рутини та відкриття нових принципів формотворення. Творчість Сезанна сприймали як методологічний орієнтир: його підхід до конструктивного структурування простору, геометризації об'ємів та колористичної узгодженості стимулював пошук власної художньої мови, що давала змогу поєднувати модерністське бачення із глибинними регіональними традиціями.

Особливо виразно простежується вплив Поля Сезанна у творчості Адальберта Ерделі, що позначився не лише на формально-пластичних засадах його живопису, а й на естетичному баченні жіночого тіла як художнього образу. Для Ерделі, як і для Сезанна, людська фігура постає не об'єктом еротизації чи натуралістичного відтворення, а носієм гармонії форми, кольору та простору. Звернення до оголеного жіночого тіла в його творчості є радше спробою досягнути конструктивну логіку природи, ніж актом споглядання тілесності.

Сезаннівська концепція пластичності, що ґрунтувалася на взаємозалежності кольорових площин і геометризмов побудові об'ємів, стала для Ерделі основою нового живописного мислення. У його композиціях оголена постать позбавлена анекдотичності чи театральності; вона залучена у загальний ритм простору, підпорядкована колірно-тональній гармонії. Ерделі, подібно до Сезанна, прагнув досягнути відчуття монументальної рівноваги, де тіло людини – це частина універсального природного ладу.

Засвоюючи сезаннівську методологію, художник інтерпретував жіноче тіло як пластичну структуру, що водночас має духовну наповненість. Його жіночі образи позначені внутрішньою зосередженістю, спокоєм, відчуттям гармонії, між матеріальним і метафізичним началами. Такий підхід вирізняє Ерделі серед сучасників: у його живописі тілесність очищується від буденного, набуває узагальненого, майже символічного звучання.

Отже, вплив Сезанна на Адальберта Ерделі виявився не лише у формально-технічних прийомах, а насамперед, у новому естетичному баченні людського тіла. Переосмислюючи сезаннівські принципи конструктивізму форми, колористичної логіки та ритмічної організації простору, Ерделі сформував власну художню систему, у якій жіноча постать стала втіленням ідеї цілісності світу, рівноваги та духовної гармонії.

Метою дослідження є осмислення впливу пластичної мови Поля Сезанна на естетичне бачення та живописні практики Адальберта Ерделі, а також виявлення шляхів трансформації сезаннівських принципів у контексті становлення закарпатської школи живопису. Дослідження спрямоване на з'ясування того, як формальні, колористичні та композиційні новації Сезанна були переосмислені Ерделі у процесі формування його власної художньої системи. Для досягнення поставленої мети визначено такі **завдання**: проаналізувати основні принципи пластичної мови Поля Сезанна й окреслити їхній вплив на європейський живопис початку XX ст.; простежити особливості художнього мислення Адальберта Ерделі у контексті європейських постімпресіоністичних тенденцій; виявити специфіку рецепції сезаннівської моделі сприйняття форми, кольору та простору у творчості Ерделі; дослідити інтерпретацію образу жіночого тіла в обох митців як показник естетичних і світоглядних зрушень у мистецтві модернізму; визначити роль сезаннівського впливу у становленні закарпатської школи живопису та формуванні її індивідуальної візуальної мови.

Методи

Для реалізації поставлених завдань застосовано комплекс методів, що забезпечують міждисциплінарне та цілісне осмислення проблеми. Основу дослідження становить історико-художній метод, який дає змогу розглянути творчість Ерделі у широкому контексті розвитку європейського модернізму та простежити динаміку впливу ідей Сезанна. Порівняльно-стильовий аналіз використано для зіставлення формальних і колористичних прийомів обох митців, виявлення спільних тенденцій у трактуванні

простору, об'єму та пластики людського тіла. Формально-стилістичний метод спрямований на аналіз структурних особливостей живописної мови Ерделі, зокрема його ритміки, пропорційності, гармонізації кольорових площин, що відображають сезаннівські принципи конструктивного бачення.

Також застосовано іконографічний аналіз для виявлення семантичних і тематичних паралелей у зображенні жіночого тіла, мотивів природи й побутових сцен. Завдяки семіотичному підходу розглянуто твори обох митців як знакові системи, в яких пластичні форми набувають символічного виміру. Контекстуальний аналіз сприяє розкриттю взаємодії творчості Ерделі з культурно-естетичними процесами Центральної Європи та українського мистецтва міжвоєнного періоду. Комплексне застосування цих методів забезпечує можливість глибоко осмислити природу впливу Сезанна на Ерделі та визначити місце цього діалогу в історії українського модернізму.

Результати

Тема жіночого тіла у європейському мистецтві кінця XIX – початку XX ст. стала одним із головних маркерів зміни художнього світогляду. Відчуття кризи академічного канону, пошуки нових форм пластичного висловлення та прагнення до гармонії між тілесним і духовним зумовили радикальні перетворення у трактуванні оголеної фігури (Bricco, 2014). Саме в цій площині творчість Поля Сезанна набуває програмного значення: він пропонує нову концепцію тілесності, вільну від ідеалізованих або еротизованих кліше, концепцію, у якій тіло постає як структура, як форма буття природи. Мотив купальниць, який Сезанн розробляв протягом усього життя, стає своєрідним експериментальним полем, де художник формулює принципи власної пластичної системи (Becks-Malorny, 2016). Його "купальниці" не так жанрові сцени, як алегорії живописного мислення, у яких фігура, колір і простір підпорядковуються єдиній конструктивній логіці. Через цей мотив Сезанн здійснює перехід від натуралістичного відтворення до синтетичного узагальнення, відкриваючи шлях до модернізму.

Картина "Чотири купальниці" ([https://collection.barnesfoundation.org/objects/5803/Four-Bathers-\(Quatre-baigneuses\)/visually-similar](https://collection.barnesfoundation.org/objects/5803/Four-Bathers-(Quatre-baigneuses)/visually-similar)) належить до раннього етапу сезаннівського циклу купальниць, який митець розробляв упродовж майже трьох десятиліть (рис. 1). Цей невеликий за розміром твір містить у собі всі зародкові елементи тієї пластичної мови, що згодом стане визначальною для його монументальних композицій початку XX ст.

На відміну від пізніх, структурно врівноважених варіантів, у цьому полотні відчутна імпульсивність малярського жесту та неусталеність композиційного рішення. Проте саме тут простежується перехід Сезанна від натурального спостереження до конструктивного узагальнення, його знамените прагнення створювати класику на основі натури. Композиція складається із чотирьох оголених жіночих постатей, розташованих на тлі умовного пейзажу. Фігури утворюють напівколову побудову, що закриває простір, формуючи цілісну внутрішню арену дії. Така організація простору позбавлена глибини, натомість зосереджена на ритмічних співвідношеннях мас. Тіла купальниць, написані широкими мазками, втрачають анатомічну деталізацію, перетворюючись на об'єми, що взаємодіють за законами колірної та тональної рівноваги. Колористична структура ґрунтується на співвіднесенні охристих і зеленкувато-синіх тонів, що забезпечують єдність фігур і ландшафту. У цьому поєднанні простежується рання реалізація принципу моделювання кольором:

форма постає не з лінії, а із взаємодії тональних площин, які Сезанн послідовно розбудовує на поверхні полотна.

Живописна фактура зберігає відчутну матеріальність, мазок має рельєфний характер, що створює ефект "пульсації" зображення. У цьому відчувається внутрішня енергія побудови, фігури ніби складаються, як кам'яні блоки, що передбачає пізніше конструктивне мислення Сезанна. Попри камерність формату, твір має монументальну інтенцію: художник свідомо прагне вийти за межі жанрової сцени купання, перетворюючи мотив на пластичний архетип гармонії між тілом і природним середовищем. Відсутність конкретних індивідуальних ознак підкреслює позачасовість образу, наближаючи його до античної парадигми, і водночас демонструє рух до узагальненої формули буття, де людське тіло стає рівнозначним елементом природної структури.

У мистецькому контексті картина "Чотири купальниці" посідає проміжне місце між імпресіоністичною фазою Сезанна (період його участі у виставці 1874 р.) й аналітичною фазою 1880-х, коли формується принцип "конструкції через колір". Це полотно є раннім свідченням його переходу до архітектонічного сприйняття композиції, де об'єкти втрачають описовість, а натура трансформується у структуру.

У контексті зібрання Фундації Барнса, де нині зберігається робота, вона має ще й методологічне значення: Альберт Барнс використовував подібні ранні твори Сезанна у своїх лекціях як приклади "інтервалів форми" переходів і співвідношень між об'ємами, які утворюють цілісну пластичну систему. Отже, "Чотири купальниці" постає ключем до розуміння еволюції його формотворчого мислення, що визначило основи європейського модернізму.

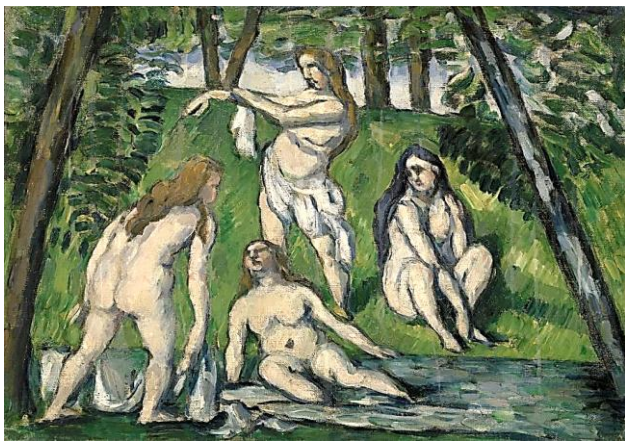


Рис. 1. Сезанн П., "Чотири купальниці" ("Four Bathers" ("Quatre baigneuses")) (1876–1877), полотно, олія, 27,1 × 35 см, Фонд Барнса, (Філадельфія, США)

Картина Поля Сезанна "Купальниці", ([https://collection.barnesfoundation.org/objects/5662/Bathers-\(Baigneurs\)](https://collection.barnesfoundation.org/objects/5662/Bathers-(Baigneurs))) 1902–1904, із Фонду Барнса (рис. 2), належить до пізнього етапу творчості митця, коли його пластична мова досягає максимальної узагальненості та філософської напруги. Цей твір є частиною масштабного циклу "купальниць", що впродовж останніх десятиліть життя художника перетворився для нього на головний лабораторний простір формотворення, де людська постать, природа і колір взаємопроникають у єдину структурну цілість.

Композиція купальниць будується на зіткненні тілості та ландшафту, які Сезанн трактує не як антагоністичні елементи, а як складові однієї органічної архітектоніки буття. Постаті фігур, зведені до призматичних

об'ємів, розташовані у просторі, що позбавлений лінійної перспективи, але насичений внутрішнім ритмом, напругою взаємодії мас і кольорових площин. У пізнього Сезанна лінія остаточно втрачає контурну функцію, натомість форму визначає співвідношення тонів, їхні градації, що творять оптичну й тактильну матеріальність зображення. Кольорова гама купальниць вирізняється холодними зеленувато-блакитними та сіро-коричневими тонами, які водночас формують простір і задають емоційну дистанцію. Це не чуттєве оспівування наготи як у попередніх версіях мотиву, а радше спроба осмислення природи як космічного тіла, у якому людина – лише частина загальної пластичної структури.

У цій картині вже помітна тенденція до абстрагування, що стане ключовою для подальших модерністських пошуків. Об'ємна форма поступово трансформується в ритмічний малюнок кольорових площин – саме цей прийом пізніше стане фундаментом кубістичної концепції простору. Сезанн ніби демонструє, як живопис може мислити, не відтворювати видиме, а конструювати візуальну реальність за законами внутрішньої логіки.

Отже, "Купальниці" із колекції Фонду Барнса постають як підсумок сезаннівського методу – як момент синтезу між натурою й абстракцією, між тілом і пейзажем, між баченням і побудовою. Це не стільки жанрова сцена, скільки філософська метафора єдності світу, у якій художник розкриває універсальні закони гармонії через мову кольору й форми (Shapiro, 2008).

Картина Поля Сезанна "Купальниці (Великі купальниці)" (<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paul-cezanne-bathers-les-grandes-baigneuses>) близько 1894–1905 – одна з вершин його творчості, підсумок тривалих пластичних і концептуальних пошуків митця (рис. 3). Цей монументальний твір, створений у фінальний період життя художника, втілює кульмінацію теми купальниць, до якої Сезанн звертався понад три десятиліття. Він не лише розвиває попередні композиційні схеми, а й підносить мотив людського тіла та природи до рівня філософського узагальнення, майже космічної метафори єдності світу.

Перед нами не пасторальна сцена у звичному сенсі. Сезанн свідомо відмовляється від анекдотичного чи міфологічного підтексту, властивого класичним зображенням німф і богинь. Його "купальниці" не персоніфіковані, позбавлені індивідуальних рис, їхні обличчя – лише натяки на людську присутність. Постаті, узагальнені до стану архетипів, злиті з пейзажем у єдину структурну форму, де межа між тілом і деревом, між шкірою й небом, між матерією й повітрям стає майже невловимою.

Композиція побудована за принципом трикутної архітектоніки, фігури утворюють своєрідну пірамідальну масу, що відпнує силует гори на задньому плані. Така конструкція втілює основну ідею Сезанна: природа і людина підпорядковані спільним законам пластичної рівноваги. Колористична система твору ґрунтується на гармонії холодних блакитних, сірувато-зелених і вохристих тонів, що створюють ефект глибинного, "дихаючого" простору. Світло не моделює тіло, а розчиняє його в загальній атмосфері; воно стає чинником духовного узагальнення, а не оптичної фіксації.

У цій роботі Сезанн досягає унікальної пластичної цілісності: кожен елемент композиції – людська фігура, стовбур дерева, вигин горизонту, взаємопов'язані як частини одного організму. У такий спосіб художник трансформує античну традицію купальниць у модерністський міф про гармонію людини та природи, звільнену від наративу й анекдоту.



Рис. 2. Сезанн П., "Купальниці" ("Baigneurs") (1902–1904), полотно, олія, 24 × 27,5 см, Фонд Барнса (Філадельфія, США)



Рис. 3. Сезанн П., "Купальниці" ("Les Grandes Baigneuses") (бл. 1894–1905), полотно, олія, 127,2 × 196,1 см, Національна галерея, Лондон (Велика Британія)

"Великі купальниці" є не лише завершенням сезаннівського шляху, а й провісником нової мови XX ст. Її вплив на Матісса, Пікассо, Брака, а згодом на цілу генерацію модерністів визначальний: саме тут уперше з такою силою постає ідея живопису як структури, що мислить формою, кольором і простором, а не оповіддю. Ця картина уособлює не лише свято природи, а й акт метафізичного узагальнення, у якому Сезанн наближається до межі між матеріальним і духовним у мистецтві (Gottlieb, 1959).

Тема купальниць у творчості Поля Сезанна стала для європейського модернізму своєрідним "лабораторним полем" для розроблення принципів пластичної узагальненості, ритмічної організації простору та взаємодії фігури з ландшафтом. Упорядкування форм через кольорові площини, концентрація на внутрішній структурі композиції й узагальнення тілесності, усе це створює нову візуальну граматику, що виходить за межі конкретного сюжету й перетворює натуру на конструктивну систему.

Саме така трансформація уявлення про людське тіло, від зображення до структури, від зовнішнього до внутрішнього, стала одним із ключових імпульсів для подальшого розвитку європейського живопису, зокрема для українського модерністичного середовища. Вплив сезаннівської концепції форми та кольору особливо помітний у твор-

чості Адальберта Ерделі, представника Закарпатської школи живопису, який зумів переосмислити ці засади у контексті власного естетичного досвіду. Він переймає не сюжетний мотив купальниць як такий, а метод формотворення, де фігура підпорядкована ритмічним і кольоровим законам площини, а людське тіло й природа сприймаються як взаємопов'язані елементи композиції. Вплив сезаннівських принципів в Ерделі виявляється у його прагненні до узагальнення форм, пластичної організації простору та гармонійного поєднання людського образу з довкіллям, тобто у тих аспектах, де художник шукає універсальну, конструктивну мову живопису.

Отже, сезаннівська тема купальниць слугує для Ерделі не прямим сюжетним джерелом, а методологічною моделлю, через яку він осмислює власні пошуки у площині форми, кольору та просторової інтеграції, створюючи локальний варіант модерністського сприйняття людської постаті у природі.

Адальберт Ерделі (1891–1955) є однією з ключових фігур Закарпатської школи живопису та видатним представником модерністичних тенденцій в українському мистецтві першої половини XX ст. (Стрій, 2021, с. 49). Його творчий шлях формувався під впливом Центрально-європейських авангардних практик, зокрема угорського

і словацького живопису, але найсильніший естетичний резонанс у його роботах можна простежити саме через рецепцію творчості Поля Сезанна (Павельчук, 2021, с. 335). Сезанн, як відомо, прагнув синтезувати сприйняття природи та конструктивні принципи форми, що знайшло своє віддзеркалення у спробах Ерделі поєднати класичну композиційну дисципліну з новаторським трактуванням кольору та об'єму (Павельчук, 2019, с. 82).

Особливо показовим у творчості Ерделі є його звернення до теми оголеного тіла, зокрема в картинах, де фігури жінок інтегровані у природне середовище. Ця тема в його роботах є не лише естетичною, а й концептуальною: купальниці постають як утілення органічної єдності людини та природи (Сейтасанова, 2024, с. 135). Яскравим прикладом цього є картина "Купальниці" (1930-ті) (<https://nuart.com.ua/paintings/kupalshchytsy>), що демонструє високий рівень інтеграції форми, простору та кольору (рис. 4). У композиційному плані Ерделі застосовує принципи ритмічної організації простору, подібно до Сезанна: вигнуті лінії дерев обрамлюють групу фігур, створюючи гармонійне злиття людських і природних мас. Дерев тут не є лише пейзажними елементами, вони виконують функцію візуальних напрямів, підсилюючи динаміку жестів і поз персонажів.

Колористичний лад Ерделі, хоч і зберігає уроки Сезанна, демонструє власну авторську експресію. Художник активно використовує контрастність кольорів та тональні градації для підкреслення монументальності

фігур. Темно-зелене тло не лише формує глибину простору, але й виконує роль емоційного контрапункту, створюючи напружену взаємодію з об'ємними тілесними масами купальниць. Завдяки такому взаємопов'язаному колористичному рішенню композиція набуває символістського звучання: фігури здаються органічно інтегрованими у середовище, а водночас – зберігають власну пластичну автономність (Ерделі, 2012). Не менш важливою є конструктивна організація форм у картинах Ерделі. Кожна пластична маса підкорена ритмічному принципу, що визначає взаємодію тіл і пейзажу, утворюючи своєрідну архітектуру природи. Такий підхід відображає безпосереднє засвоєння сезаннівської концепції взаємозв'язку форм й об'ємного простору, але при цьому Ерделі трансформує її через власне мистецьке бачення, додаючи емоційно-психологічний компонент, характерний для модерністського живопису Закарпаття. Особистість Ерделі не можна розглядати відокремлено від його творчого середовища. Він поєднував авангардні пошуки з глибоким знанням класичної академічної школи, що допомагало йому експериментувати з формою і кольором, не втрачаючи чіткості композиційної побудови. Ця здатність синтезувати різні художні традиції та створювати унікальні, конструктивно завершені картини є однією з основних причин, чому Ерделі залишається ключовою фігурою українського модернізму (Миронюк, 2025b, с. 76).

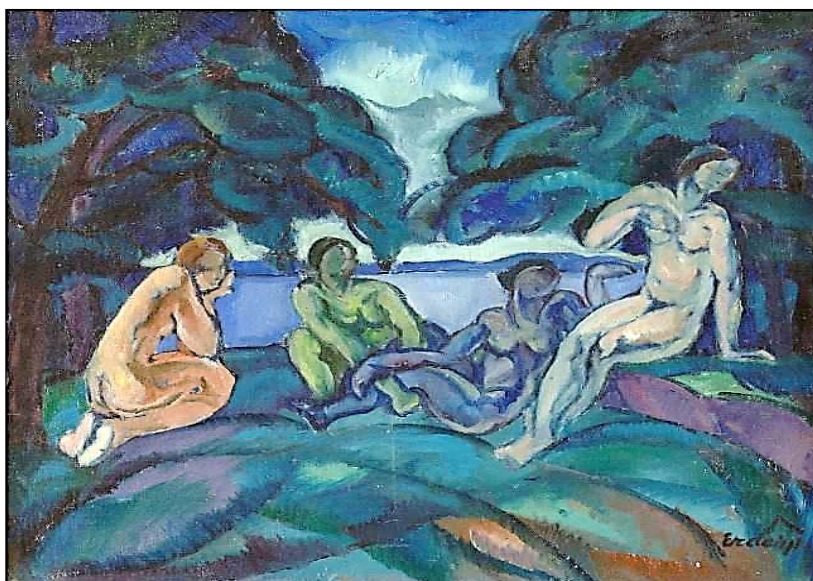


Рис. 4. Ерделі А., "Купальниці" (1930-ті), полотно, олія, 59 x 65 см, Галерея НЮ Арт (Київ, Україна)

Полотно "Тріо" (<https://gs-art.com/auctions/classic-contemporary-art-50/catalog/12293>) є яскравим прикладом раннього періоду творчих пошуків Ерделі у 1930-х рр. (рис. 5). Композиційно художник зосереджується на взаємодії трьох фігур, розташованих у тісному просторі, де кожна стає частиною єдиного ритмічного ансамблю. Ерделі працює не просто з окремими тілесними образами, а із пластичними масами, формуючи їх через узгоджені кольорові площини та світлотіні, що визначає об'єм і вагу кожної фігури.

Фігури на полотні не підпорядковані традиційній академічній перспективі; художник обирає фронтальне й узагальнене розташування форм, де кожна частина ком-

позиції взаємодіє з іншими, створюючи ритм і гармонію. При цьому помітний вплив Сезанна у способі організації об'єму: форми постають як самодостатні конструкції, взаємопов'язані кольором і об'ємом, а не лише реалістично змодельовані тіла. Колір у "Тріо" виконує одночасно пластичну й емоційну функцію. Ерделі використовує локальні площини тонів для виділення фігур і водночас для створення інтеграції їх із тлом. Теплі та холодні акценти підкреслюють взаємодію персонажів, посилюють динаміку рухів і взаємозв'язок мас, роблячи композицію живою та внутрішньо ритмічною.

Отже, "Тріо" демонструє, як Ерделі поєднує конструктивну ясність форм з емоційною виразністю, закладаючи

основи власного стилю в межах Закарпатської школи живопису. Полотно показує його інтерес до пластичності та ритму і водночас відкриває нові можливості для передачі взаємодії людських фігур у просторі та кольорі.

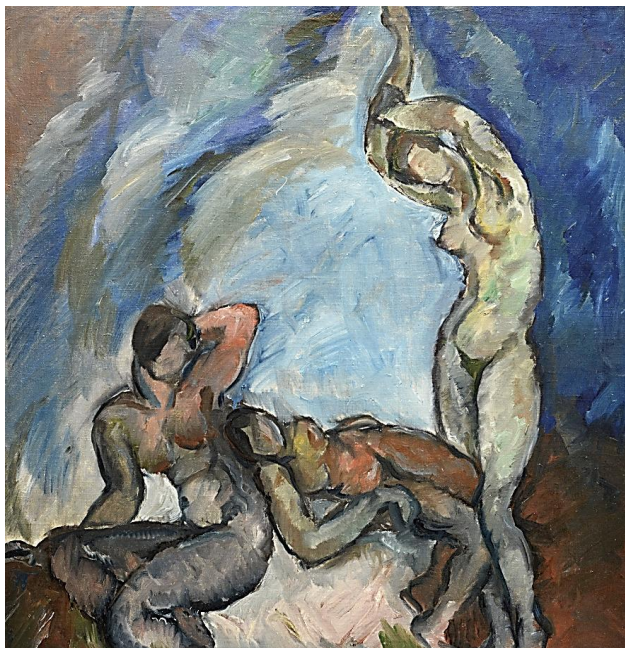


Рис. 5. Ерделі А., "Тріо", 1930-ті, полотно, олія, 95 × 75 см. Приватна колекція

Картини Адальберта Ерделі "Оголена на березі" (<https://suspijne.media/rivne/64149-u-rivnensku-galereu-pridbali-dvostoronnu-kartinu-adalberta-erdeli>) та "Купальниці" (<https://suspijne.media/rivne/64149-u-rivnensku-galereu-pridbali-dvostoronnu-kartinu-adalberta-erdeli>) утворюють унікальний випадок двосторонньої картини, що відображає два ключові етапи творчого розвитку митця та дає змогу простежити, як він трансформував вплив Поля Сезанна у власну мистецьку мову (рис. 6, 7). "Оголена на березі", що належить до періоду його активних пошуків 1930-х рр.,

демонструє експерименти Ерделі із формою, кольором і композиційною структурою, коли він намагався поєднати класичну академічну спадщину з модерністськими принципами. На цьому боці полотна ще помітна певна прив'язаність до реалістичної передачі тіла, проте вже чітко простежується інтерес до конструктивної організації фігури у просторі та ритмізації мас, характерної для Сезанна. Художник трактує оголену фігуру як пластичну масу, де кожна лінія й об'ємна форма підпорядковані внутрішньому ритму композиції. Колористичне рішення "Оголеної на березі" сприяє інтеграції тіла з навколишнім середовищем: помірно контрастна палітра підкреслює гармонію між людиною і природою та створює одночасно пластичний і емоційний ефект.

На звороті цієї унікальної двосторонньої картини бачимо "Купальниці" 1940-х рр., що відображає період зрілості Ерделі, коли його художня мова набула впевненого експресивного характеру. Тут досягається синтез колористичної насиченості та композиційної монументальності. Група купальниць органічно інтегрується в природне середовище, але вже як свідоме художнє твердження філософії митця: взаємозв'язок людини та природи, переживання часу та буття. Композиція цього боку полотна побудована на принципах ритмічної гармонії та конструктивної ясності, з виразнішою колористичною контрастністю і драматичною світлотіньовою моделлю, що підкреслює об'ємність і монументальність фігур у просторі. Ерделі майстерно використовує колір як активний засіб емоційної експресії, створюючи відчуття глибокого занурення персонажів у природне середовище, що стає одночасно і сценою, і співучасником людських рухів та жестів.

Отже, ця двостороння картина є унікальним "діалогом на одному полотні": перший бік є етапом пошуків формальної пластичності та освоєння простору, другий – утілення сформованої художньої концепції, що поєднує сезаннівські принципи з локальними мотивами й експресивною самобутністю Ерделі. Вона демонструє, що художник ніколи не копіював Сезанна, а переосмислював його ідеї через власну філософію мистецтва.



Рис. 6. Ерделі А., "Оголена на березі", 1930-ті, полотно, олія, 72 × 90 см, Галерея європейського живопису Євро-Арт (Рівне, Україна)



Рис. 7. Ерделі А., "Купальниці", 1940-ві, полотно, олія, 72 × 90 см, Галерея європейського живопису Євро-Арт (Рівне, Україна)

Дискусія і висновки

Аналізуючи еволюцію мотиву купальниць у творчості Поля Сезанна, можемо стверджувати, що цей сюжет став для митця не просто тематичним лейтмотивом, а концептуальною лабораторією формотворення, у якій він випробовував засади нової художньої мови – синтетичної, конструктивної, позбавленої анекдотичності. Саме у серії "купальниць" Сезанн утвердив свою фундаментальну ідею – зведення тілесного та природного до спільного пластичного знаменника, що відкривало шлях до модернізму XX ст. Жіноче тіло, позбавлене індивідуальних ознак, перетворюється у нього на архетип гармонії та структурної рівноваги світу. Ця сезаннівська модель бачення людської постаті як елемента універсальної конструкції природи стала визначальною для художньої свідомості Адальберта Ерделі. Його звернення до теми оголеного жіночого тіла відбувається у напрямі певного духовного узагальнення. Ерделі, подібно до Сезанна, сприймає фігуру жінки не як еротичний чи описовий об'єкт, а як носій внутрішнього ритму природи, як пластичну форму, у якій виявляється гармонійна цілісність світу.

Досвід Сезанна став для Ерделі не лише естетичним імпульсом, але й методологічною основою. Засвоюючи принцип "конструкції через колір", він трансформував його у власну систему живописного мислення. У картинах "Купальниці", "Оголена на березі" чи "Тріо" Ерделі розвиває ідею пластичної організації простору через ритмічне зіставлення об'ємів, де людська фігура органічно інтегрується у ландшафт. Така інтеграція несе не лише формальну, але й філософську функцію, вона виражає уявлення митця про єдність людини та природи, про гармонію буття як універсальний художній принцип.

Водночас Ерделі не обмежується наслідуванням сезаннівських принципів. Його підхід має виразну психологічну та національну модифікацію. На відміну від аналітичного спокою Сезанна, у живописі Ерделі бачимо емоційну насиченість, динаміку кольору і світлотіні, що наближають його до експресивної традиції центрально-європейського модернізму. Для художника тілесність – це не лише форма, а вияв духовного стану людини, її внутрішньої гармонії або напруги. У цьому аспекті Ерделі

поєднує сезаннівську об'єктивність з емоційною інтонацією, властивою культурі Закарпатського регіону, формуючи український варіант модерністського бачення людини у природі.

Особливе значення має і двостороннє полотно "Оголена на березі / Купальниці", що фактично втілює діалог двох періодів – формальних пошуків і зрілої гармонії. У цій праці найповніше виявляється спосіб, у який Ерделі трансформує сезаннівські принципи у власну філософію живопису: від побудови тілесної форми як структурної одиниці простору до розуміння природи як духовної цілісності. Отже, його мистецтво постає не як вторинне наслідування, а як творче переосмислення сезаннівської концепції через призму локальної естетики й індивідуальної інтуїції.

Підсумовуючи, можемо стверджувати, що вплив Поля Сезанна на Адальберта Ерделі виявився не лише у сфері пластичної мови, але й у зміні способу мислення про людину в мистецтві. Сезанн відкрив для Ерделі шлях до синтетичного сприйняття тілесності як форми, що водночас є і матеріальною, і духовною. Ерделі, зі свого боку, розвинув цей імпульс у контексті українського модернізму, поєднавши конструктивну ясність із глибокою емоційною виразністю. У його трактуванні жіноче тіло – не предмет зображення, а символ духовного єднання людини та природи, пластична формула гармонії, що поєднує у собі уроки Сезанна та власну філософію краси.

Отже, естетичне бачення жіночого тіла у творчості Ерделі є підсумком глибокої рефлексії сезаннівської спадщини, трансформованої через призму особистісного й національного досвіду. У цьому полягає не лише художній, а й історико-культурний сенс його спадщини: Ерделі став тим митцем, який зумів інтегрувати універсальні принципи європейського модернізму у структуру українського образного мислення, утвердивши новий тип пластичної культури, де людське тіло постає як концентрат духовної форми буття.

Внесок авторів: Олена Сердобольська – концептуалізація дослідження; формування теоретико-методологічних підходів; комплексне джерелознавче й аналітичне опрацювання мате-

ріалу; інтерпретація результатів; валідація висновків; написання основного тексту (оригінальна чернетка); наукове та літературне редагування; Віктор Кругляков – опрацювання та систематизація частини емпіричного й історіографічного матеріалу; участь у формуванні аналітичних висновків; підготовка доповнень до тексту; наукове редагування та уточнення окремих положень статті.

Джерела фінансування. Це дослідження не отримало жодного гранту від фінансової установи в державному, комерційному або некомерційному секторах.

Список використаних джерел

- Ерделі, А. (2012). *IMEN: літературні твори, щоденники, думки*. Видавництво Олександри Гаркуші.
- Миронюк, О. (2025a). Трансформація простору та форми в пейзажах Поля Сезанна: гора Святої Вікторії як концепт модерністської естетики. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Історія*, 159(2), 49–53. <https://history.bulletin.knu.ua/article/view/3069>
- Миронюк, О. (2025b). Рецепція естетичних принципів Поля Сезанна в художньому дискурсі модерності. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Історія*, 160(1), 74–78. <https://history.bulletin.knu.ua/article/view/3810>
- Павельчук, І. (2019). Пошуки сезаннізму в практиці Адальберта Ерделі 1930–1940-х років. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 2, 82–88. http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2019_2_12
- Павельчук, І. А. (2021). *Постімпресіонізм в українському живописі XX – початку XXI ст.: історичні витоки, джерела інспірацій, специфіка розвитку* [Дис. д-ра мистецтвознавства; Львівська національна академія мистецтв]. <https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/doctorate/%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%87%D1%83%D0%BA%20%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D1%96%D1%97%D0%B2%D0%BD%D0%B0.pdf>
- Сейтасанова, А. (2024). *Художньо-стильові особливості живопису Адальберта Ерделі: роль впливів європейських мистецьких шкіл* [Дис. д-ра філософії; Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури]. https://chtyvo.org.ua/authors/Seitasanova_Anastasiia/Khudozhno-stylovi_osoblyvosti_zhyvopysu_Adalberta_Erdeli_rol_vplyviv_ievropeiskykh_mystetskykh_shkil
- Стрий, А. (2021). Історіографія постаті Адальберта Ерделі: стан і проблеми. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 3(40), 48–52. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-3-7>
- Becks-Malorny, U. (2016). *Paul Cézanne, 1839–1906: Pioneer of modernism*. Taschen America LLC.
- Bricco, E. (2014). Paul Cézanne et les écrivains. *Revue italienne d'études françaises*, 4, Varia. <https://doi.org/10.4000/rief.690>
- Cianci, G., Franzini, E., & Negri, A. (Eds.). (2001). *Il Cézanne degli scrittori dei poeti e dei filosofi*. Guerini e Associati.

- Gottlieb, C. (1959). The joy of life: Matisse, Picasso and Cézanne. *College Art Journal*, 18(2), 106–116. <https://doi.org/10.2307/774178>
- Shapiro, M. (2008). *Cézanne and the Transformation of the Nude*. Routledge.
- Venturi, L. (1988). *Paul Cézanne: Son art – Son oeuvre*. Alan Wofsy Fine Arts.

References

- Becks-Malorny, U. (2016). *Paul Cézanne, 1839–1906: Pioneer of modernism*. Taschen America LLC.
- Bricco, E. (2014). Paul Cézanne et les écrivains. *Revue italienne d'études françaises*, 4, Varia. <https://doi.org/10.4000/rief.690>
- Cianci, G., Franzini, E., & Negri, A. (Eds.). (2001). *Il Cézanne degli scrittori dei poeti e dei filosofi*.
- Erdeli, A. (2012). *IMEN: Literary works, diaries, reflections*. Uzhhorod: Oleksandra Harkusha Publishing House [in Ukrainian]
- Gottlieb, C. (1959). The joy of life: Matisse, Picasso and Cézanne. *College Art Journal*, 18(2), 106–116. <https://doi.org/10.2307/774178>
- Myroniuk, O. (2025a). Transformation of space and form in Paul Cézanne's landscapes: Mont Sainte-Victoire as a concept of modernist aesthetics. *Bulletin of Taras Shevchenko National University of Kyiv. History*, 159(2), 49–53. <https://history.bulletin.knu.ua/article/view/3069> [in Ukrainian]
- Myroniuk, O. (2025b). Reception of Paul Cézanne's aesthetic principles in the artistic discourse of modernity. *Bulletin of Taras Shevchenko National University of Kyiv. History*, 160(1), 74–78. <https://doi.org/10.17721/1728-2640.2024.160.10> [in Ukrainian]
- Pavylchuk, I. (2019). Search for Cézannism in Adalbert Erdeli's practice of the 1930s–1940s. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, (2), 82–88. http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2019_2_12 [in Ukrainian]
- Pavylchuk, I. (2021). *Post-Impressionism in Ukrainian painting of the 20th – early 21st centuries: Historical origins, sources of inspiration, specifics of development* [Doctoral Dissertation in Art History; Lviv National Academy of Arts] [in Ukrainian]. <https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/doctorate/%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%87%D1%83%D0%BA%20%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D1%96%D1%97%D0%B2%D0%BD%D0%B0.pdf>
- Seitasanova, A. (2024). *Artistic and stylistic features of Adalbert Erdeli's painting: The role of influences of European art schools* [PhD dissertation; National Academy of Fine Arts and Architecture] [in Ukrainian]. https://chtyvo.org.ua/authors/Seitasanova_Anastasiia/Khudozhno-stylovi_osoblyvosti_zhyvopysu_Adalberta_Erdeli_rol_vplyviv_ievropeiskykh_mystetskykh_shkil
- Shapiro, M. (2008). *Cézanne and the Transformation of the Nude*.
- Strii, A. (2021). *Historiography of Adalbert Erdeli's figure: State and problems*. *Current Issues of the Humanities: Interuniversity Collection of Scientific Papers of Young Scientists of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University*, 3(40), 48–52. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-3-7> [in Ukrainian]
- Venturi, L. (1988). *Paul Cézanne: Son art – Son oeuvre*. Alan Wofsy Fine Arts.

Отримано редакцією журналу / Received: 16.11.25
Прорецензовано / Revised: 12.12.25
Схвалено до друку / Accepted: 15.12.25

Olena SERDOBOLSKA, PhD, Assist.
ORCID ID: 0000-0003-3854-6642
e-mail: olena.myroniuk@knu.ua
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

Viktor KRUGLIAKOV, PhD (History), Assoc. Prof.
ORCID ID: 0009-0001-4683-6984
e-mail: krugliakov@knu.ua
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

THE INFLUENCE OF CÉZANNE ON THE AESTHETIC PERCEPTION OF THE FEMALE BODY IN THE ART OF ADALBERT ERDELI

Background. The article examines the influence of Paul Cézanne's plastic language on the artistic thinking of Adalbert Erdeli and the formation of the aesthetic foundations of the Transcarpathian School of Painting. It explores how Cézanne's principles of constructive comprehension of form, color, and space acquired new resonance within the local context of interwar art. The research focuses on the ways in which Erdeli interpreted and transformed Cézanne's model of artistic vision, combining it with national motifs of identity and his own philosophical perception of nature and the human being.

Methods. The study employs a historical-comparative approach, which makes it possible to trace the evolution of artistic thinking from Cézanne's constructive principles to Erdeli's individual painterly system. Formal and stylistic analysis is used to reveal the compositional structures, chromatic solutions, and spatial treatment in the works of both artists. The iconographic method enables the identification of specific features in the representation of the female body and the motif of the bathers – one of the central themes within Cézanne's and post-Cézannean explorations. A semiotic approach reveals the underlying semantic structures in Erdeli's oeuvre, where the image of the nude figure becomes not merely an object of formal experimentation but also a symbol of spiritual harmony and the unity of humanity and nature. Hermeneutic analysis provides the framework for interpreting artistic works in the broader cultural and philosophical paradigms of European modernism, which were transformed within the specific environment of Transcarpathian art.

Results. Adalbert Erdeli's oeuvre demonstrates a consistent rethinking of Cézanne's concept of constructive painting. Works such as *Nude on the Shore*, *Bathers*, and *Trio* illustrate the artist's aspiration toward the harmonization of volumetric-spatial structures, the monumentalization of the human figure, and the synthesis of color masses into a unified rhythmic whole. His unique double-sided painting *Nude on the Shore / Bathers* serves as an example of the artist's inner dialogue with tradition – a kind of plastic diary reflecting the stages of his formal exploration and

philosophical evolution. In his treatment of the human body, Erdeli, like Cézanne, sought to transcend naturalistic resemblance, transforming form into an expression of spiritual state and structural unity of the world.

Conclusions. Paul Cézanne's influence on Adalbert Erdeli's artistic system is manifested not through direct quotations or imitation but through a profound reception of his methodology of vision. Erdeli reinterpreted Cézanne's logic of form construction, chromatic analysis, and structural organization of space according to his own aesthetic objectives. Through this creative transformation, post-Cézannean principles in Erdeli's painting acquired emotional depth, national coloration, and philosophical intensity. Thus, dialogue with Cézanne became one of the key factors in the formation of modern artistic thinking in Ukrainian art of the first half of the twentieth century and determined the conceptual foundations of the Transcarpathian School of Painting.

Keywords: *Transcarpathian School of Painting, aesthetics, Paul Cézanne, Adalbert Erdélyi, plastic language, constructiveness, colorism, bathers.*

Автори заявляють про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; або в рішенні про публікацію результатів.

The authors declare no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; or in the decision to publish the results.