

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ШТЕЦЬ**  
**Віктор Олексійович**

УДК 75.03+7.07-05(477.87)

**ТВОРЧИСТЬ ЗОЛТАНА ШОЛТЕСА У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ  
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ЗАКАРПАТТЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 17.00.05 – образотворче мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ Штець Віктор Олексійович

Науковий керівник:  
доктор мистецтвознавства, професор  
**БОДНАР Олег Ярославович**

Львів – 2018

## АНОТАЦІЯ

*Штець В. О.* Творчість З. Шолтеса в контексті розвитку образотворчого мистецтва Закарпаття ХХ століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 «Образотворче мистецтво». – Львівська національна академія мистецтв, Львів, 2018.

**Зміст дисертації.** У роботі, на базі комплексного дослідження творчої спадщини З. Шолтеса, здійснено наукову реконструкцію цілісного образу художника, визначено його роль та місце у історії українського образотворчого мистецтва. Розглянуто чинники, що мали вплив на становлення творчої постави митця, віднайдено джерела його творчості у контексті становлення та розвитку Закарпатської школи живопису, виявлено маловідомі факти й окреслено найважливіші факти його творчої біографії. Уточнено жанровий діапазон живописних творів художника та здійснено їх мистецтвознавчий аналіз, а також систематизовано твори за ключовими параметрами структурно-композиційних, колористичних, технічно-пластичних, стилістичних та тематично-сюжетних вирішень. Проведено каталогізацію робіт З. Шолтеса; у науковий обіг введено значну кількість робіт з приватних колекцій, а також визначено роль та місце митця у культурно-мистецьких процесах Закарпаття та України ХХ ст.

Теоретичну основу дисертації окреслено у розділі «Історіографія, джерельна база та методи дослідження». Ім'я З. Шолтеса побіжно згадується у всіх розвідках, присвячених закарпатській школі, водночас, окремих публікацій досить мало. Перші аналітично-оглядові статті про творчість художника з'являються у закарпатській періодиці 1930-х рр. (статті Є. Недзельського, Й. Бокшая). Короткі розвідки про З. Шолтеса супроводжують його персональні покази (передмови в каталогах В. Павлова, Ю. Сташка, А. Шпакова, І. Чуліпи, Л.Філіпа) та в пресі (статті Л. Попової, М. Ряшка). У контексті розвитку мистецтва на Закарпатті, ім'я Шолтеса фігурує в працях Г. Островського, Н. Асєєвої, Л. Шандора, Л. Біксей, І. Небесника, І. Кузьми, І. Луценка. У працях

Я. Затлоукала, О. Изворина, А. Ерделі, Е. Каллаї, І. Сельчанина, Є. Недзельського, А.Коцки, Г.Островського, І. Попа, Л. Біксей, І. Небесника, І. Луценка висвітлено становлення закарпатської школи живопису та загальний культурно-мистецький контекст. Питання творчо-педагогічної діяльності А.Ерделі та Й.Бокшая розглянуто у статтях та монографіях В.Павлова, Г.Островського, В.Курильцевої, Ю.Сташка, В.Цельтнера, Л.Попової, О.Федорука, Л.Шандора, Л. Владича, І. Небесника, О. Мясіщевої; загальну історико-культурну ситуацію на Закарпатті розкрито у працях В.Задорожного, М.Вегеша, М. Токара, П.Магочія, П.Стерчо, М.Мушинки; загальні проблеми образотворчості, питання живопису та пленеру висвітлено у дослідженнях О.Голубця, Л.Соколюк, Р.Шмагала, Н.Асєєвої, Л. Белічко, Р. Яціва, О. Петрової, Ж. Фехера, М. Волкова, Л. Владича, Ф. Ковальова, Дж. Ревалда, Л. Келллена, Г. Беди. Для мистецтвознавчого аналізу залучено фахові публікації Т.Баррета, М.Ростовцева, Й.Іттена, Б.Раушенбаха, М.Манстерберг. У «Методологічній основі роботи» визначено наступні методи дослідження: порівняльний та аналітичний при вивченні джерел та літератури; реконструктивно-аналітичний, синхроністичний та історико-діахронний для дослідження характеру історико-культурних процесів; проблемно-хронологічний при послідовному викладі матеріалу. Для визначення основних етапів життя та творчості художника залучено метод періодизації. Систематизацію ілюстративного матеріалу здійснено за допомогою методу індукції. Для аналізу живописних творів використано методи емпірично-аналітичного, морфологічно-композиційного, колористичного та комплексного аналізу. Джерельну базу склав максимально повний обсяг живописних робіт З.Шолтеса з фондів художніх музеїв України та приватних колекцій; рецензії; архівні документи ЗОО СХУ, а також спогади сина З. Шолтеса записані автором з особистих розмов.

У розділі II «Культурно-мистецький процес на Закарпатті першої половини ХХ століття та становлення творчої особистості Золтана Шолтеса» розглядається історико-культурне підґрунтя художніх процесів Закарпаття першої половини ХХ ст., що вплинуло на розвиток професійного мистецтва регіону та формування творчої платформи окремих персоналій. У підрозділі «Особливості

культурно-мистецького розвитку Закарпаття п. п. ХХ ст.» розглянуто складний історичний період, який став визначальним у процесі самоідентифікації закарпатців та входження їх культурного надбання у контекст загальноукраїнського мистецтва. У підрозділі «Передумови формування Закарпатської школи живопису» розглянуто тенденцію звернення митців до місцевої джерельної бази, прагнення змінити вектор розвитку регіонального мистецтва з угорського та, згодом, чеського контексту, створивши художню школу відповідно до місцевих культурних та естетичних потреб. Питомими факторами формування нової школи стали вплив романтизму та академізму угорського мистецтва кін XIX ст.; фахова освіта митців, здобута в європейських академіях та приватних мистецьких студіях. Іншим фактором впливу був приклад майстрів французького реалістичного пейзажу (барбізонської школи) та угорців, об'єднаних у художні колонії. Такий освітній, методичний та ідейно-творчий гарт інспірував формування регіональної школи, а існування альтернативних офіційній академічній освіті мистецьких осередків у безпосередній близькості до Закарпаття надало відповідний мотиваційний фон. У підрозділі «Мистецько-педагогічна діяльність А. Ерделі та Й. Бокшая та їх вплив на формування творчої особистості З. Шолтеса» виявлено базові педагогічні методи митців та розкрито їх вплив на становлення мистецької концепції З. Шолтеса та його сучасників. Ерделі апелював до актуальних тенденцій світового мистецтва; акцентував на потребі модерного бачення та авторського трактування природи. Бокшай залучав до вивчення спадщини класиків світового мистецтва; наголошував на уважному «ремісничому» ставленні до природи. З'ясовано, що під впливом естетичної та ідейної програми Й. Бокшая сформувалися такі принципи роботи З. Шолтеса, як: жанровий пріоритет – пейзаж; інтерес до місцевої тематики, примат власного розуміння світу; аналітична робота на пленері; цілісний підхід до композиційного, колористичного та світло-тонального вирішення природи; синтез реалістичних та імпресіоністичних засобів трактування природи; вміння вловити та передати настрої і образ природи.

У розділі III «Життєвий та творчий шлях Золтана Шолтеса та загальний контекст розвитку Закарпатської школи живопису» у підрозділі 3.1. «Етапи творчої біографії З. Шолтеса та основні аспекти формування його мистецького світогляду» визначено наступну періодизацію: становлення творчої особистості художника (навчання в Ужгородській реальній гімназії, Ужгородській греко-католицькій духовній семінарії та Публічній школі малювання) до 1933 р.; період активної творчої діяльності у сані священника в селах Закарпаття (1933-1948), громадська та творча активність у зрілий період (1948–1990 рр.). У підрозділі 3.2. «Початок професійної діяльності та творчі контакти З. Шолтеса у 1933-1948 рр.» розглянуто період утвердження Шолтеса як самостійного художника, здобуття авторитету у критиків. Незважаючи на «відірваність» від життя Ужгорода (це час роботи священником у селах Закарпаття), митець активно працює на пленері, експонує твори на спільних (у складі Товариства діячів образотворчих мистецтв Підкарпатської Русі: Ужгород, Кошиці, Прага) та персональних показах. Завершується період 1948 р. – часом розгортання на території краю радянської влади, гонінь греко-католицької церкви та повернення митця до Ужгорода після вимушеної відмови від сану. У підрозділі 3.3 «Концептуальні засади творчості та художні здобутки З. Шолтеса на тлі мистецького середовища Ужгорода 1949-1990 рр.» з'ясовано, що радикальна зміна та переоцінка життєвих пріоритетів на межі 40-50-х рр. не зламала художника, а спонукала до активних дій. Він набуває членства у ЗОО СХУ та отримує роботу у виробничих майстернях Художнього фонду. Згадані структури хоч і давали художникам певні можливості (кар'єрного зросту, державного визнання, заробітку), водночас, були ланкою загальносоюзного ідеологічного контролю над художниками. З'ясовано, що перед З.Шолтесом не постала проблема компромісу чи пристосуванства, жанр пейзажу та реалістичний метод толерувався у мистецькій критиці, відтак, за винятком кількох робіт з відтворенням соціалістичних змін у регіоні (заводів, ГЕС, колгоспів), З. Шолтес не відступив від своєї мистецької концепції. Його місією стало розвивати жанр пейзажу, шукаючи квінтесенцію візуальної форми закарпатського краю, втіленої через образотворчість,

що було продемонстровано на персональних (1961, 1971, 1979, 1989, 2000 (остання посмертно) та групових виставках, засвідчуючи мистецьку самодостатність та світоглядну цілісність художника.

У розділі IV «Художньо-естетичні особливості живописних творів Золтана Шолтеса на тлі пленерного досвіду в українському образотворчому мистецтві ХХ ст.» розглянуто доробок З. Шолтеса у галузі пейзажу на тлі пленерного досвіду в українському образотворчому мистецтві ХХ ст. У підрозділі «Жанровий діапазон живописного доробку З. Шолтеса» проаналізовано та узагальнено спостереження над художніми особливостями творів художника у різних жанрах: психологічний портрет, натюрморт, сакральна тематика, побутовий жанр. Загалом, художник демонструє органічність авторського світогляду, оскільки у всіх жанрах джерелом натхнення залишалась місцева тематика. У підрозділі 4.2. «Витоки пейзажного жанру та традиції пленеру у творчості художників Закарпаття. Європейський та український контекст» висвітлено проблематику пленеру, виявлено основні завдання, які розв'язували художники Закарпаття працюючи на відкритому повітрі. Можливість близького спостереження природи сприяла вдосконаленню колористичних, тональних та технічних параметрів живопису закарпатців, а особливості місцевого ландшафту визначили формування самого поняття закарпатського пейзажу з характерними регіональними ознаками. Пленер став «школою» і для митців-пейзажистів З. Шолтеса, О. Грабовського, Г. Глюка, В. Габди, Ю. Герца, Ш. Петкі, А. Кашшая, А.Мартона і для художників ширшого жанрового спрямування А. Ерделі, Й. Бокшая, А. Коцки, А. Борецького, М. Розенберга, В. Свиди. У межах підрозділу 4.3. «Художньо-стильові, колористичні та композиційні особливості пейзажів З.Шолтеса» здійснено мистецтвознавчий аналіз живописних творів З.Шолтеса, проаналізовано творчий метод художника, розглянуто особливості композиційної будови, колористичних та пластичних вирішень при трактуванні простору, плановості та елементів пейзажу у різні періоди творчості. У п. 4.3.1. «Класифікація пейзажних творів З. Шолтеса» класифіковано пейзажі З. Шолтеса за наступними параметрами: 1. за способом

трактування натури; за художньо-стильовими ознаками; за формою та пластикою мазка; за технікою накладання фарби; за методикою використання кольору; за сюжетно-тематичними ознаками. У п.4.3.2.«Особливості художньої мови пейзажів З. Шолтеса у ранній період творчості (1933-1948 рр.).» виявлено, що пейзажі З. Шолтеса 1930-х рр. живопису демонструють пошук творчого методу, почерку та образотворчої мови. Різні за технікою написання та живописними задачами, ці пейзажі об'єднані інтересом до натури, прагненням відтворення як зовнішнього, так і внутрішнього її змісту. Мистецтвознавчий аналіз ранніх творів засвідчив потенціал Шолтеса як колориста та продемонстрував його вміння абстрагуватись від предметного кольору в натурі, використовуючи палітру, зумовлену освітленням, повітряною перспективою та загальним образом твору. У п. 4.3.3. «Творчий метод З. Шолтеса у зрілий період діяльності (1949–1990 рр.).» подана наступна класифікація пейзажів митця: камерні ліричні пейзажі та епічні пейзажі-картини. Камерні пейзажі мають різне сюжетно-тематичне унапрявлення і об'єднані у наступні групи: ліричний пейзаж (фіксація образу природи); «олюднений» пейзаж (включення людини); сільський пейзаж-картина; пейзаж з архітектурними мотивами. В епічних пейзажах патріархальне умиротворення дає місце епічному розмаху та звеличенню природи, художня мова стає вільнішою, композиції розширюються та демонструють відкриті картинні панорами. Художник оперує не лише моментально отриманим враженням, але й залучає багаторічний досвід спостережень за природою, наділяючи окремо взяті локальні сюжети рисами універсалізму. Роботи 1950-х рр. мають реалістичну основу та тяжіють до деталізації. У роботах 1960-х рр. з'являється більше узагальнень та колористичних експериментів. Динамічні контрастні мазки моделюють форми на передньому плані та «розчиняються» при трактуванні гірських панорам. Художник часто ігнорує повітряну перспективу, використовуючи кольорові доміанти й текстури на задньому плані, в результаті чого елементи простору та форми сприймаються в одній площині. У пейзажах 1970-80-х рр. узагальнюється попередній досвід, а певна програмованість композиційних знахідок

супроводжується динамічною зміною пластичної мови та колористичних вирішень. Основними засобами, якими художник досягав емоційної виразності твору є: колорит, контраст (температурний, тональний, кольоровий, пластичний); ритмізація (в елементах, кольорових плямах, силуетах, однакових за розміром чи напрямом мазках). Рисами індивідуального почерку митця є характерна вібруюча мова письма а-ля-прима; композиційна побудова з високою лінією горизонту та вільним переднім планом; домінування синьо-фіолетових, рожевих та охристо-помаранчевих відтінків; використання візуально активного моделюючого мазка; особливе співвідношення теплих та холодних відтінків (часто 1:3). У підрозділі 4.4. «Значення творчого досвіду З. Шолтеса для українського образотворчого мистецтва ХХ ст.» доведено, що втілюючи високі мистецькі стандарти, закладені А. Ерделі та Й. Бокшаєм, творчість З. Шолтеса є визначним явищем української образотворчості. Йдучи власним шляхом у пошуку «квінтесенції» закарпатського пейзажу, художник створював промовисті образи регіональної природи. Свідоме обмеження жанрового діапазону не стало на заваді розкриттю оригінальної концепції митця, а дозволило найкраще розкрити художнику його власну «картину світу». Таке звернення до регіональної тематики та послідовне її культивування протягом майже цілого ХХ ст. дають змогу трактувати творчість митця як визначне явище українського мистецтва ХХ ст., а авторські знахідки та методи трактування природи, художньо-стильові особливості творів та загалом творчий метод стали школою та предметом для переосмислення сучасними професійними художниками, студентами художніх ВУЗів, що працюють у галузі пейзажу та на пленерних практиках.

**Ключові слова:** З. Шолтес, Закарпатська школа живопису, образотворче мистецтво, живопис, пейзаж, пленер, творчість, творчий метод, колористика, композиція, пластична мова.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ

*Публікації у фахових виданнях України,*

*в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:*

1. Штець В.О. Золтан Шолтес та закарпатська школа живопису / В. Штець // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. [за ред. Даниленка В.Я.]. – Х. : ХДАДМ, 2008. – № 10. – С.136 – 141.
2. Штець В. Золтан Шолтес. Сторінки творчої біографії / В. Штець // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. [за ред. Даниленка В.Я.]. – Х. : ХДАДМ, 2010. – №1. – С. 181-183.
3. Штець В. Пленер як засіб трактування краєвиду закарпатськими пейзажистами / В. Штець // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. [за ред. Даниленка В.Я.]. – Х. : ХДАДМ, 2012. – №5. – С.100-102.
4. Штець В. Образ полонини Руни (Рівної) у творах Золтана Шолтеса / В. Штець // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. [за ред. Даниленка В.Я.]. – Х. : ХДАДМ, 2012. – №12. – С.126-129.
5. Штець В. Мистецько-педагогічна діяльність А. Ерделі та Й. Бокшая та їх вплив на формування творчої особистості З. Шолтеса / В. Штець // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка. Серія: мистецтвознавство [за ред. О.С.Смоляка] . – Тернопіль, Вид.-во ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2015. – №1 (Вип.33). – 252 с. – С. 167-172.
6. Штець В. Становлення творчої особистості Золтана Шолтеса в контексті культурно-мистецького процесу Закарпаття першої половини ХХ століття / В. Штець // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник [Текст] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України [голова редк. В.Д. Сидоренко]. – К. : Фенікс, 2015. – Вип. 11. – С. 302 – 311.
7. Штець В. Жанровий діапазон живописного доробку З. Шолтеса / В. Штець // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: мистецтвознавство / [за ред. О.С.Смоляка] . – Тернопіль, Вид.-во ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2016. – №1 (Вип.34). – С. 169-174 (Index Copernicus).
8. Штець В. Значення творчого досвіду Золтана Шолтеса для історії українського

образотворчого мистецтва / В. Штець // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Львів : ЛНАМ, 2017 – Вип. 31. – С. 248-256

9. Штець В. 2017. Особливості художньої мови пейзажів З. Шолтеса у ранній період творчості (1933–1948 рр.). / В. Штець // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків: ХДАДМ. – 2017. – №4, С.87-91 (РІНЦ SCIENCE INDEX, Index Copernicus).

*Публікації у збірниках, внесених до наукометричних баз:*

10. Штець В. Особливості трактування простору у панорамних пейзажах Золтана Шолтеса / В. Штець // *Парадигма пізнання. Наукові питання : науковий журнал*, Київ : ТК Меганом. – 2016. – Вип. 3 (14). – С. 53 – 61 (РІНЦ SCIENCE INDEX).
11. Штець В. Творчість Золтана Шолтеса. Історіографія дослідження / В. Штець // *Парадигма пізнання. Наукові питання : науковий журнал*, Київ : ТК Меганом. – 2016. – Вип. 5 (16). – С.54-66 (РІНЦ SCIENCE INDEX).

*Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:*

12. Штець В. Пантеїстичність світосприйняття Золтана Шолтеса / В. Штець // *Дизайн-освіта 2009: сучасна концепція дизайн-освіти в Україні. Матеріали Міжнародної науково-методичної конференції* / Харків, ХДАДМ, 27–29 квітня 2009 р., частина 2. – Харків: ХДАДМ. – 2009. – С. 128–129.
13. Штець В. Витоки пейзажного жанру у творчості художників Закарпаття / В.Штець // *Дизайнерська освіта України у світовому контексті. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції* / Харків, ХДАДМ, 12-13 квітня 2011 р., Харків: ХДАДМ. – 2011. – С.200-201.
14. Shtec V. Zoltan Sholtes's art conception. The main aspects of formation / V.Shtec // *Науковий потенціал 2016. Матеріали XII Міжнародної наукової конференції 16-18 березня 2016 р. Збірник наукових праць*. Київ : ТК Меганом. - 2016. – С. 121 – 128 (РІНЦ SCIENCE INDEX).

*Публікації, які додатково відображають*

*наукові результати дисертації:*

15. Штець В. Слово про майстра / В. Штець // *Золтан Шолтес (1909-1990) [Текст] : [Образотворчий матеріал]* / упоряд. В. Штець. – Львів: Ладекс, 2009. – С. 5-38.

## ABSTRACT

*Stets V.O.* Zoltan Sholtes's creativity in a context of the development of the Transcarpathian fine art of the twentieth century. – Qualifying scientific work on the rights of manuscripts.

Dissertation for obtaining the scientific degree of Candidate in the History of Art, Specialty 17.00.05 – Fine Arts. – Lviv National Academy of Arts, Lviv, 2018.

The content of the dissertation. Dissertation work is dedicated to the study of the life and artistic heritage of Z. Sholtes's creative heritage, a scientific reconstruction of the integral image of the artist was carried out, his role and place in the history of Ukrainian fine art were determined. The factors influencing the formation of the creative personality of the artist were considered. The sources of his work in the context of the formation and development of the Transcarpathian school of painting are revealed, little known facts are revealed and the most important facts of his creative biography are outlined. The genre range of paintings of the artist has been specified and their art critic analysis has been made, as well as systematized works on the key parameters of structural-compositional, colorful, technical-plastic, stylistic and thematic-story solutions. The cataloging of works by Z. Sholtes has been carried out; a large number of works on private collections were introduced into the scientific circle, as well as the role and place of the artist in the cultural and artistic processes of Transcarpathia and Ukraine of the 20th century.

The theoretical basis of the dissertation is outlined in the section "Historiography, source base and methods of research". The formation of the Transcarpathian school of painting and the cultural and artistic context of the studied period are covered in the writings of Y. Zatloukal, O. Izvorin, A. Erdeli, J. Bokshai, E. Kallai, I. Selchanin, E. Nezdelsky, A. Kotskf, G. Ostrovskiy, I. Pop, L. Bixei, I. Nebesnik; the questions of the creative and pedagogical activity of A. Erdeli, J. Bokshai and Z. Sholtes's contemporaries are considered in the articles and monographs of V. Pavlov, G. Ostrovskiy, V. Kuriltseva, Y. Stashko, V. Celtner, L. Popova, V. Martynenko, O. Fedoruk, L. Shandor, L. Vladych, I. Nebesnik, O. Myasishcheva; the general historical and cultural situation in Transcarpathia is disclosed in the works of V. Zadorozhnyi,

M. Vegesh, M. Tokar, P. Magochii, I. Nebesnik, P. Stercho; the general problems of pictorial art, as well as general theoretical problems of painting and plein air are covered in the studies of N. Aseyeva, J. Feher, O. Golubets', L. Sokolyuk, O. Petrova, L. Belichko, R. Yatsiv, R. Smagalo, M. Volkov, L. Vladych, F. Kovalev, J. Revald, L. Kellen, G. Beda. The first analytical articles devoted to Z. Sholtes appeared in transcarpathian periodicals of the 1930's (E. Nezdelsky, J. Bokshaj). A short article about Z. Scholtes appears in the catalogs for personal exhibitions (with the introduction of V Pavlov, Y. Stashko, A. Shpakov, I. Chulipa, L. Philipp. In the context of the development of Transcarpathian art the name of Sholtes appears in the writings of G. Ostrovsky, N. Aseyeva, L. Shangor, L. Bixei, I. Nebesnik. In "Methodological basis of work" the following research methods are defined: comparative and analytical methods in the study of sources and literature; reconstructive-analytical, synchronic and historical-diachronic methods for studying the nature of historical and cultural processes; problem-chronological when presenting the material. The periodization method is used to determine the main stages of the artist's life. During the systematization of illustrative material, the method of induction was used. To analyze the paintings the empirical-analytical, morphological-compositional, coloristic and complex analysis are used. The source of the dissertation was the fullest possible volume of paintings; archival documents of the Transcarpathian Regional Union of Artists of Ukraine, as well as the memoirs of the son of Z. Sholtes were recorded by the author from personal conversations.

The I section "Features of the cultural and artistic process in the Transcarpathian region of the first half of the twentieth century and the formation of the creative personality of Zoltan Sholtes" examines the historical and cultural basis of the artistic processes of Transcarpathia in the first half of the twentieth century, which had an influence on the development of the region professional art, and the formation of the individual personalities creative platform. In the section "Features of the cultural and artistic development of the Transcarpathian region of the twentieth century" it is proved that, despite the military tribulations of the twentieth century, the political wanderings and years of the Soviet regime, this time span became decisive not only in

the process of self-identification of Transcarpathians, but also confident of the entry of their cultural heritage into the context of all-Ukrainian art. In the section "Preconditions for the formation of the Transcarpathian school of painting" the main factors of the regional artistic school formation are considered. The signs of the formation of a new artistic school were the influence of romanticism and academicism of Hungarian art of the late nineteenth century; professional education of artists from Budapest, Vienna, Munich as well as private art studios in Munich, Paris, Normandy, Kecskemet with the search for new, opposing academic methods of means and methods of reflection of nature. Another factor of influence and guidance for imitation were examples of masters of the French realistic landscape (the Barbizon school) and Hungarians united in the artistic colony with an active appeal to plenary practices. In the section "Art-pedagogical activity of A. Erdeli and Y. Bokshaj and their influence on the formation of Z. Sholtes's creative personality " the basic pedagogical methods and educational principles of J.Bokshaj and A.Erdeli were revealed as well as their influence on the formation of the artistic concept of Sholtes. Erdeli appealed to the actual trends of world art; emphasized the need for modern vision and author's interpretation of nature. Bokshaj attracted students to study the heritage of classics of world art; emphasized the "craft" attitude to nature, the ability to capture the "impression" and mood. It was found out that under the influence of the aesthetic and ideological program of Bokshaj formed the following qualities and principles of Z. Sholtes work, as: the genre priority - landscape painting; deep interest in local topics, the primacy of his own understanding of the world; analytical work and study of nature in the plein air; holistic approach to composite, colorful and light-tonal solutions of nature; synthesis of realistic and impressionistic means of interpretation of nature; the ability to accurately capture and convey the mood and image of nature.

In the III section "Zoltan Sholtes' life and creative way and the general context of the development of the Transcarpathian school of painting" in subsection 3.1. «The stages of the creative biography of Z. Sholtes and the main aspects of the formation of his artistic outlook» established the following periodization: the formation of the artist's creative personality until 1933; the period of active artistic and plenary activity

in the priest's hut in the villages of Transcarpathia (1933-1948), social and creative activity in the mature period (1948-1990). In section 3.2. "The beginning of professional activity and creative contacts of Z. Sholtes in 1933-1948" considered the early period of creativity. Sholtes is established as an independent artist and gaining credibility from critics. He actively works at the open air, takes part in exhibitions of the Society of Fine Arts of Subcarpathian Rus (Uzhgorod, Košice, Prague). In subsection 3.3 "Conceptual principles of creativity and artistic achievements of Z. Sholtes against the background of the artistic environment of Uzhgorod 1949-1990", it was found that a radical change and reassessment of life priorities at the turn of the 40's and 50's did not break the artist, but prompted to more active actions. He acquires membership in the Transcarpathian branch of the Union of Artists of Ukraine and receives work in the production workshops of the Art Fund. At the same time, the mentioned structures provided certain opportunities for artists (career growth, state recognition, earnings), at the same time, they were a part of the all-union ideological control over artists. It was clarified that there was no problem of compromise or adaptability before Z. Scholtes, the genre of landscape and the realistic method was tolerated in artistic criticism, therefore, with the exception of several works on the restoration of socialist changes in the region (plants, hydroelectric power stations, collective farms), Z. Sholtes not stepped away from his artistic concept. His mission was to develop a genre of landscape, looking for the quintessence of the visual form of the Transcarpathian region, embodied through the artistic work. Current paintings are repeatedly shown on personal (1961, 1971, 1979, 1989, 2000) and group exhibitions, testifying to the artistic self-sufficiency and world-view integrity of the artist.

In the IV section "Art and aesthetic features of Zoltan Sholtes' paintings" the works of artist in the field of landscape were considered. The author has analyzed and generalized the observation of the artistic features of the paintings of the artist in other genres in the first subdivision "Genre range of the picturesque work of Z. Sholtes". The creative heritage of Sholtes covers works on sacred themes, ethnic psychological portrait, still life, everyday genre. In section 4.2. "Origins of the landscape genre and traditions of plein air in the works of artists of Transcarpathia" highlighted the

problems of the plein air in European and Ukrainian painting in the historical section, as well as the main tasks solved by artists of the Transcarpathians in the twentieth century, working outdoors. The plein air became a "school" for landscape painters Z. Sholtes, O. Grabovsky, G. Gluck, V. Gabda, Y. Hertz, S. Petki and for artists of a broader genre orientation A. Erdeli, J. Bokshaj, A. Kotska, A. Boretsky, V. Svida. Within the structured subdivision 4.3. "Artistic-style, coloristic and compositional peculiarities of landscapes of Z. Sholtes» performed an art-study analysis of Z. Sholtes paintings, analyzed the artist's creative method, considered the features of compositional structure and coloristic and plastic solutions in the interpretation of space, planning, and elements of the landscape in different periods of creativity. In paragraph 4.3.1. "Classification of landscape works by Z. Sholtes" the landscapes of Z. Sholtes are classified according to the following parameters: 1. by way of interpretation of nature; for artistic and stylistic features; in the form and plastic smear; by the technique of overlaying the paint; according to the method of color use; on plot-thematic features. In point 4.3.2. "The creative method and peculiarities of the artistic language of the landscapes of Z. Sholtes in the early period of creation (1933-1948)". It was discovered that landscapes of Z. Sholtes of 1930's show the search for their own creative method, handwriting and fine language. Being different in the technique of writing, compositional and colorful solutions, these landscapes are combined with interest in nature, the desire to reproduce both external and internal content. In point 4.3.3. "Features of the creative method of Z. Sholtes in the mature period of activity (1949-1990 gg.)." the following classification of landscapes of the artist is given: chamber lyrical landscapes and epic landscapes-paintings. The chamber landscapes of Sholtesa have a different subject-themed direction and are grouped into the following groups: lyrical landscape (fixation of the image of nature); "Humanized" landscape (inclusion of a person); rural landscape-painting; landscape with architectural motives. In epic landscapes, patriarchal pacification gives place to the epic dimension and the spiritual magnificence of nature, the artistic language becomes freer, compositions expand and show open picture panoramas. The works of the 1950's have a strong, realistic foundation and tend to detail and carefully elaborate all elements. In the works

of the 1960's more generalizations and color experiments appear. Dynamic contrast smears simulate shapes in the foreground and "dissolve" when interpreting mountain panoramas. In the landscapes of the 1970s and 1980s, previous experience is generalized, and a certain programmability of compositional finds is accompanied by a dynamic change in plastic language and colouristic solutions. The main means by which the artist reached the emotional expressiveness of the work are: color, contrast (temperature, tonal, color, plastic); rhythmization (in elements, colored spots, silhouettes, smears of the same size or direction). The features of the individual handwriting of the artist are characteristic of the vibrating language of the letter a-la-prima; compositional construction with a high horizon line and an empty forward plan; colorization with the domination of blue-violet, pink and ocher-orange shades; the use of a visually active simulation smear, along with transparent generalized planes; a special ratio of warm and cold shades (often 1: 3). In section 4.4. "The value of the creative experience of Z. Sholtes for the history of Ukrainian fine art of the twentieth century". It is proved that, while embodying high artistic standards laid down by A.Erdely and J.Bokshay, the work of Z. Sholtes is an outstanding phenomenon of Ukrainian artistic creation. Following his own path in search of the "quintessence" of the Transcarpathian landscape, the artist created expressive mental images of regional nature. For any composition, painting task or plastic interpretation, the intrinsic Transcarpathian content remains in common in the work of Z. Sholtes. The deliberate restriction of the genre range did not prevent the disclosure of the author's original concept of the artist, but allowed the artist to reveal his own "picture of the world" best. Such an appeal to the regional theme and its consistent cultivation for almost the whole of the twentieth century. Give an opportunity to interpret the work of the artist as an outstanding phenomenon of Ukrainian art of the twentieth century, and author's findings and methods of interpreting the nature, artistic and stylistic peculiarities of works and, in general, the creative method became a school and subject for rethinking contemporary professional artists, students of artistic universities working in the field of landscape and on placement practices.

**Key words:** Z. Sholtes, Transcarpathian school of painting, fine arts, painting, landscape, plein air, creativity, creative method, color, composition, plastic language.

### LIST OF PUBLICATIONS OF THE APPLICANT

*Publications in which the main scientific results of the dissertation are published:*

1. Shtets V. Zoltan Sholtes and Transcarpathian School of Painting / V.Shtets // Bulletin of the Kharkov State Academy of Design and Arts. Kharkiv: KDADM. – 2008. – №10. – p.136-141.
2. Shtets V. Zoltan Sholtes. Pages of creative biography / V.Shtets // Bulletin of the Kharkov State Academy of Design and Arts. Kharkiv: KDADM. – 2010. – № 1. – p.181-183.
3. Shtets V. Plener as a means of interpreting the landscape by Transcarpathian landscapeists / V.Shtets // Bulletin of the Kharkov State Academy of Design and Arts. Kharkiv: KDADM. – 2012. – №5. – p. 100-102.
4. Shtets V. The image of the valley of Roona (Rivna) in the works of Zoltan Sholtesh / V.Shtets // Bulletin of the Kharkov State Academy of Design and Arts. Kharkiv: KDADM. – 2012. – № 12. – p.126-129.
5. Shtets V. Art-pedagogical activity of A. Erdeli and J. Bokshay and their influence on the formation of the creative personality of Z. Sholtes / V.Shtets // Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after V. Hnatyuk. Series: art studies. Ternopil: TNPU named after V. Gnatyuk. – 2015. – №1 (33). – p.167-172.
6. Shtets V. Formation of the creative personality of Zoltan Sholtes in the context of the cultural and artistic process of Transcarpathia in the first half of the twentieth century / V.Shtets // Artistic culture. Topical Issues: Scientific Bulletin. Kyiv: Phoenix. – 2015. – №11. – p.302-311.
7. Shtets V. Genre range of Z. Sholtes' works / V.Shtets // Scientific notes of the Ternopil National Pedagogical University named after. V. Hnatyuk. Series: art studies. Ternopil: TNPU named after V. Gnatyuk. – 2016. – №1 (34). – p.169-174.

8. Shtets V. The value of the creative experience of Zoltan Sholtes for the history of Ukrainian fine arts / V.Shtets // Visnyk of Lviv National Academy of Arts. Lviv: LNAM. – 2017. – №31. – p.248-256.
9. Stets V. The features of the artistic language of Z. Sholtes' landscapes in the early period of creativity (1933-1948) / V.Shtets // Visnyk of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv: KDADM. – 2017. – №4. – p.87-91.
10. Shtets V. Specifications of the space interpretation in panoramic landscapes of Zoltan Sholtes / V.Shtets // Paradigm of knowlege. Scientific issues. Scientific Journal. Kyiv: TK Meganom. – 2016. – №3 (14). – p.53-61.
11. Shtets V. The creativity of Zoltan Sholtes. Historiography of the study / V.Shtets // Paradigm of knowlege. Scientific issues. Scientific Journal. Kyiv: TK Meganom. – 2016. – №5 (16). – p.54-66.

*Publications certifying testing of the dissertation materials:*

12. Shtets V. Pantheistic world view of Zoltan Sholtes / V.Shtets // V. Danilenko, ed. Design-education 2009: The modern design concept in Ukraine. Materials of the International Scientific and Methodical Conference. Kharkiv, KhDADM, April 27-29, part 2. – p. 128-129.
13. Shtets V. Origins of the landscape genre in the works of artists of Transcarpathia / V.Shtets // V. Danilenko, ed. Designing Education in Ukraine in a Global Context. Materials of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference. Kharkiv, KDADM, April 12-13, – p.200-201.
14. Shtec V. Zoltan Sholtes's art conception. The main aspects of formation / V.Shtets // V. Orekhovsky, ed. Scientific potential 2016. Materials of the XII International Scientific Conference. Kyiv, March 16-18, – p.121-128

*Publications that additionally reflect the scientific results of the dissertation:*

15. Shtets V. The word about the master / V.Shtets // Zoltan Sholtes (1909-1990) ed. V. Shtets. – Lviv: Ladex. – 2009. – p.5-38.

## ЗМІСТ

<b>АНОТАЦІЯ</b> .....	2
<b>ABSTRACT</b> .....	11
<b>ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ</b> .....	21
<b>ВСТУП</b> .....	22
<b>РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b> .....	27
1.1. Стан наукової розробленості теми.....	27
1.2. Методологічна основа роботи.....	41
1.3. Джерельна база дисертації.....	43
Висновки до розділу.....	45
<b>РОЗДІЛ 2. КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЦЕС НА ЗАКАРПАТТІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ ТА СТАНОВЛЕННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ЗОЛТАНА ШОЛТЕСА</b> .....	46
2.1. Особливості культурно-мистецького розвитку Закарпаття п. п. ХХ ст.....	46
2.2. Передумови формування Закарпатської школи живопису.....	55
2.3. Мистецько-педагогічна діяльність А. Ерделі та Й. Бокшая та їх вплив на формування З. Шолтеса як художника.....	76
Висновки до розділу.....	85
<b>РОЗДІЛ 3. ЖИТТЄВИЙ ТА ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ЗОЛТАНА ШОЛТЕСА ТА ЗАГАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ РОЗВИТКУ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ШКОЛИ ЖИВОПИСУ</b> .....	88
3.1. Етапи творчої біографії З. Шолтеса та основні аспекти формування його мистецького світогляду.....	88
3.2. Початок професійної діяльності та творчі контакти З. Шолтеса у 1933 – 1948 роках.....	97
3.3. Концептуальні засади творчості та художні здобутки З. Шолтеса на тлі мистецького середовища Ужгорода 1949–1990 рр. ....	116
Висновки до розділу.....	129

<b>РОЗДІЛ 4. ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЖИВОПИСНИХ ТВОРІВ ЗОЛТАНА ШОЛТЕСА НА ТЛІ ПЛЕНЕРНОГО ДОСВІДУ В УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТ.....</b>	<b>132</b>
4.1. Жанровий діапазон живописного доробку З. Шолтеса.....	132
4.2. Витоки пейзажного жанру та традиції пленеру у творчості художників Закарпаття. Європейський та український контекст.....	144
4.3. Художньо-стильові, колористичні та композиційні особливості пейзажів З. Шолтеса.....	154
4.3.1. Класифікація пейзажних творів З. Шолтеса.....	154
4.3.2. Особливості художньої мови пейзажів З. Шолтеса у ранній період творчості (1933–1948 рр.).....	158
4.3.3. Творчий метод З. Шолтеса у зрілий період діяльності (1949–1990 рр.).....	163
4.4. Значення творчого досвіду З. Шолтеса для українського образотворчого мистецтва ХХ ст. ....	183
Висновки до розділу.....	189
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>192</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....</b>	<b>196</b>
<b>СПИСОК ТАБЛИЦЬ ТА ІЛЮСТРАЦІЙ.....</b>	<b>220</b>
<b>ДОДАТКИ (ОКРЕМИМ ТОМОМ)</b>	
Додатки А. Таблиці до розділів	
Додатки Б. Каталог творів З. Шолтеса	
Додатки В. Фотоматеріали	
Додатки Г. Список публікацій та інформація про апробацію	

**ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ:**

- ВОХМ – Вінницький обласний художній музей
- ГХМ – Горлівський художній музей
- ДАЗО – Державний архів Закарпатської області
- ДХМ – Дніпропетровський художній музей
- ДХВУ – Дирекція художніх виставок України
- ЗКМ – Закарпатський краєзнавчий музей
- ЗОХМ ім. Й. Бокшая – Закарпатський обласний художній музей імені Й. Бокшая
- ЗО СРХУ – Закарпатська організація Спілки радянських художників України
- ЗОО СХУ – Закарпатська обласна організація Спілки художників України
- КОХМ – Кіровоградський обласний художній музей
- НМЛ ім. А. Шептицького – Національний музей у Львові ім. А. Шептицького
- НХМУ – Національний художній музей України
- ПА ЗО НСХУ – Поточний архів Закарпатської організації Національної спілки художників України
- ПЗ – приватна збірка
- СХМ ім. М. Крошицького – Севастопольський художній музей ім. М. Крошицького
- ХХМ – Харківський художній музей
- ХХМ ім. О. Шовкуненка – Херсонський художній музей ім. О. Шовкуненка
- ХФ УРСР – художній фонд УРСР
- ЧОХМ ім. Г. Галагана – Чернігівський обласний музей ім. Г. Галагана

## ВСТУП

Актуальною проблемою сучасного мистецтвознавства є об'єктивне вивчення творчих досвідів провідних митців та ліквідація пов'язаних із цим лакун в історії українського образотворчого мистецтва. Закарпатська школа живопису – це повновартісне мистецьке явище на тлі української образотворчості, увиразненню якого сприяла діяльність кількох поколінь талановитих художників, серед яких Золтан Шолтес (1909–1990). Його творчість можна по праву вважати визначним явищем в історії українського образотворчого мистецтва. Заявивши про себе у перші десятиліття ХХ ст. у числі перших учнів А. Ерделі та Й. Бокшая, він послідовно протягом творчої діяльності дотримувався принципових методичних постулатів засновників закарпатської школи живопису. Глибокий інтерес до місцевої тематики як духовної та культурної матриці став не лише основою натхнення для художника, але й довів «пріоритет» використання такої джерельної бази у розвитку цілого напрямку в українському образотворчому мистецтві ХХ ст. Моделлю стабільності мистецьких пріоритетів художника може слугувати свідоме обмеження ним жанрового діапазону сферою пейзажу (окрім поодиноких, але вартих уваги звернень до сакрального живопису, портрету, побутової картини та натюрморту) та реалістично-імпресіоністичним методом трактування природи. Подібна захищеність від необґрунтованих експериментів та апеляція виключно до пейзажу мала глибоко вмотивований внутрішній зміст, дозволяючи художнику максимально розкрити його власну «картину світу». Йдучи власним шляхом у пошуку «квінтесенції» закарпатського пейзажу, художник створював промовисті образи регіональної природи. За будь-якої композиції, живописної задачі чи пластичного трактування, спільним у творчості З. Шолтеса залишається їх внутрішній закарпатський зміст. Таке звернення до регіональної тематики та послідовне її культивування протягом майже цілого ХХ ст. дають змогу трактувати творчість митця як визначне явище українського мистецтва ХХ ст.

**Актуальність теми.** Ім'я З. Шолтеса незмінно фігурує в наукових працях, присвячених дослідженню Закарпатської школи живопису, проте, наявні матеріали містять, радше, короткі коментарі з приводу діяльності митця, без заглиблення у проблему витоків його творчості, естетичних параметрів живописних робіт та творчого методу. Відсутність комплексного мистецтвознавчого дослідження творчості Золтана Шолтеса та об'єктивного аналізу його мистецької концепції, а також потреба конкретизації внеску митця у розвиток закарпатського та, загалом, українського образотворчого мистецтва ХХ ст. зумовлюють актуальність дослідження.

Пропонована дисертація є першою спробою комплексного відтворення цілісності творчого досвіду художника, визначення його ролі і місця у мистецькому житті Закарпаття і України ХХ ст.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Тему дисертації затверджено Вченою радою Інституту архітектури Національного університету «Львівська політехніка» (протокол №2 від 16.10.2003) та уточнено (протокол №6 від 27.03.2017). Робота узгоджена з тематикою наукових досліджень кафедри дизайну та основ архітектури Національного університету «Львівська політехніка»: «Методологія наукових досліджень в архітектурі і дизайні: сучасні підходи і альтернативи» (номер державної реєстрації 0115U006720).

**Метою роботи** є вияв творчого феномену З. Шолтеса, розкриття образотворчих, стилістичних та світоглядних засад його мистецької діяльності у контексті культурного розвитку Закарпаття ХХ ст., а також визначення місця художника та його творчої спадщини в історії українського образотворчого мистецтва. Відповідно до поставленої мети окреслено наступні **завдання:**

- зібрати й систематизувати фактологічний матеріал, проаналізувати історіографію та джерельну базу дослідження;
- висвітлити особливості культурно-мистецького розвитку Закарпаття першої половини ХХ ст.; визначити основні принципи творчо-педагогічної системи

А. Ерделі та Й. Бокшая та виявити суть спадкоємності художньо-стильової концепції останнього у творчому досвіді З. Шолтеса;

- на основі зібраного фактологічного матеріалу виявити найважливіші етапи та маловідомі факти творчої біографії З.Шолтеса;
- систематизувати творчий доробок З.Шолтеса, ввести у науковий обіг твори, які досі не згадувались у мистецтвознавчих працях;
- здійснити мистецтвознавчий аналіз живописних робіт художника у різних жанрах, виявити основні особливості їх художньо-стильових, композиційних, колористичних та структурно-образних вирішень;
- визначити місце творчості З.Шолтеса у контексті розвитку образотворчого мистецтва Закарпаття та українського образотворчого мистецтва ХХ ст.

**Об'єктом дослідження** визначено весь творчий доробок З. Шолтеса, який складає насамперед пейзажний живопис.

**Предметом дослідження** є особливості формування художника та принципи його творчої діяльності на тлі культурно-мистецького життя Закарпаття ХХ ст., а також художньо-стильові та образно-змістові особливості живописних творів З. Шолтеса.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період з 1920-х по 1980-ті роки – час активної творчої діяльності З. Шолтеса у сфері живопису.

**Методологічна основа дослідження** визначена з огляду на завдання, поставлені на кожному з етапів роботи. При вивченні джерел та літератури застосовано аналітичний метод. Для дослідження характеру історико-культурних процесів використано реконструктивно-аналітичний, історико-діахронний та синхроністичний методи; проблемно-хронологічний при послідовному викладі матеріалу. Для визначення основних етапів життя та творчості митця залучено метод періодизації. Під час систематизації ілюстративного матеріалу застосовано метод індукції. Для аналізу живописних творів З. Шолтеса використано емпірично-аналітичний метод, мистецтвознавчі категорії, а також практичний досвід візуального, морфологічно-композиційного, колористичного, геометричного та комплексного аналізу.

**Джерела дослідження** – уся живописна спадщина З. Шолтеса та його сучасників – представників закарпатської школи живопису; рецензії, розміщені у каталогах та періодиці; архівні матеріали, публікації у наукових виданнях.

**Наукову новизну дослідження** характеризують наступні положення:

*вперше:*

- у максимально повному обсязі розкрито художньо-естетичну природу творчості З. Шолтеса у контексті складних історико-культурних процесів Закарпаття у 20 – 80-х рр. ХХ ст.; виявлено суть спадкоємності базових мистецьких принципів Й. Бокшая у творчості З. Шолтеса;
- розкрито особливості колористичних та композиційних вирішень живописних творів З. Шолтеса та надано комплексну наукову оцінку його мистецькій спадщині у різні періоди діяльності;
- проведено максимально вичерпну каталогізацію живописних робіт З. Шолтеса; у науковий обіг введено значну кількість робіт з приватних колекцій, які досі перебували поза межами досліджень спеціалістів;

*удосконалено:*

- розуміння суті культурно-мистецького розвитку Закарпаття п.п. ХХ ст. та формування регіональної школи живопису;
- уявлення про пленерне малярство як засіб трактування краєвиду закарпатськими пейзажистами та визначено роль пленеру у творчості З. Шолтеса;
- уточнено жанровий діапазон живописних творів художника та здійснено їх мистецтвознавчий аналіз;

*набуло розвитку:*

- розуміння ролі та місця З. Шолтеса у культурно-мистецьких процесах Закарпаття та України ХХ ст.

**Теоретичне та практичне значення роботи.** Дисертація є цілісним, науково обґрунтованим дослідженням творчості З. Шолтеса у контексті розвитку образотворчого мистецтва Закарпаття. Практичне значення полягає у розширенні уявлення про Закарпатську школу живопису шляхом максимально

повного комплексного дослідження творчості одного з її представників – З. Шолтеса. Результати та висновки даної дисертації можуть бути використані для наукової реконструкції цілісної картини художнього процесу Закарпаття та загалом України ХХ ст. Матеріали дослідження, фактологічні дані, значна частина ілюстративної добірки можуть знайти широке застосування у навчальних посібниках, спеціальних курсах з історії та теорії мистецтва, практичній музейній діяльності. Методика роботи на пленері, розроблена за принципами творчого методу З. Шолтеса може бути використана у навчальному та творчому процесі на пленерних практиках (довідка про впровадження наукових розробок №12 – 08/12/17 )

**Апробація основних положень.** Основні положення работ були представлені на наступних наукових конференціях: Дизайн-освіта 2009: сучасна концепція дизайн-освіти в Україні (Харків, ХДАДМ, 27–29 квітня 2009 р.); Дизайнерська освіта України у світовому контексті (Харків, ХДАДМ, 12-13 квітня 2011 р.); Науковий потенціал 2016. XII Міжнародна наукова конференція (Київ, 16-18 березня 2016 р.).

**Публікації.** Основні результати дисертації викладені у 15 публікаціях, одинадцять з яких вміщені у фахових виданнях України та введених у наукометричну базу.

**Структура дисертації.** Робота містить вступ, чотири розділи, висновки, список використаних джерел (270 позицій). Додатки оформлені окремою книгою: додаток А – 21 таблиця; додаток Б – каталог творів (207 позицій); додаток В – фотоматеріали (48 позицій); додаток Г – список публікацій та відомості про апробацію. Повний обсяг дисертації – 369 сторінок, з них – 175 сторінок основного тексту.

## РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1. Стан наукової розробленості теми та джерельна база дисертації

Згідно до поставлених у дослідженні завдань, окрім наукової реконструкції творчої спадщини митця, в дисертації окреслюється коло питань, що включає проблеми становлення Закарпатської школи живопису та регіонального професійного мистецтва на тлі історико-культурного розвитку Закарпаття, а також дослідження ключових технічно-образних характеристик пленерного малярства. Відтак, наукові матеріали, що склали теоретичну основу дисертації були об'єднані у наступні групи: дослідження, що розглядають становлення та розвиток закарпатської школи живопису та загальний історико-культурний контекст; статті та монографії, що висвітлюють питання творчої та педагогічної діяльності засновників Закарпатської регіональної мистецької школи – А. Ерделі та Й. Бокшая, а також художників – сучасників З. Шолтеса (Г. Глюка, А. Кашшая, Е. Грабовського, Е. Контратовича та ін.); наукові праці культурологічного та філософсько-естетичного спрямування, що досліджують загальні проблеми образотворчості, у тому числі теоретичні та історіографічні розвідки у галузі пленерного живопису; публікації що висвітлюють проблеми творчості, творчого методу а також праці з художньої критики необхідні для проведення мистецтвознавчого аналізу творів художника; публікації науковців довоєнного та радянського періодів, а також часів незалежної України, присвячені творчій особистості З. Шолтеса (Табл.А.1.1). Вже від початку ХХ ст. образотворче мистецтво Закарпаття стає предметом зацікавлення багатьох дослідників. Перші спроби аналізу професійного мистецтва регіону з'являються на сторінках періодичних видань 1920–1940-х рр. Публікації у пресі засвідчують бажання виокремити мистецькі процеси Закарпаття із загального контексту угорського та чехословацького мистецтва п.п. ХХ ст. Критичний огляд мистецьких подій, висвітлення виставкової діяльності закарпатців, аналіз основних засад Закарпатської художньої школи дозволяє увиразнити як процеси

становлення цієї школи, так і вектори її розвитку на загальному тлі історико-соціальних та культурних подій регіону.

Цілий корпус публікацій А. Ерделі [54; 55; 230], Й. Бокшая [226], Я. Затлоукала [240], О. Изворина (Є. Недзельського) [124; 125; 126; 72; 73], Е. Каллаї [80], І. Сельчанина [170], А. Коцки [88; 89] у часописах «Podkarpacká Rus», «Руська правда», «Закарпатська правда», «Огоньки», «Зоря – Najnal» містить як описову інформацію щодо тогочасного мистецтва та виставкової діяльності краю, так і мистецтвознавчі розвідки з аналізом конкретних творів та імен, пошуком методологічних та світоглядних засад творчості цілої генерації закарпатських художників. Суттєвим чинником зацікавлення критиків та мистецтвознавців були художні виставки, організовані Товариством діячів образотворчого мистецтва Підкарпатської Русі (утвореного 12. 06. 1931 р.). Ерделі, який був на чолі Товариства, також викладав власні думки з приводу художнього процесу краю та щорічних мистецьких публічних показів. Щодо першої виставки Товариства у 1932 р. Ерделі висловив думку, що вона була гімном красі рідної Підкарпатської Верховини (1932). У статті «Карпаторусская живопись» А. Ерделі дає мистецтвознавчу оцінку творам окремих художників, протиставляє нове у закарпатському живописі консерватизму та традиційності академічного напрямку [54, с. 48, 53]. Оцінюючи вплив на молоду генерацію митців керівництва Товариства діячів образотворчого мистецтва А. Ерделі та Й. Бокшая, він бачить продовження «натуралізму та імпресіонізму» Й. Бокшая у мистецьких пошуках З. Шолтеса та Е. Контратовича; водночас, «експресіонізм» самого А. Ерделі «...потяг за собою цілу гвардію», зокрема Борецького, Добоша, Дван-Шарпотокі, Коцку [54, с. 48]. На експресіоністичній манері письма А. Ерделі, наголошує керівник Товариства приятелів Підкарпатської Русі (Братислава) Я. Затлоукал у статті, присвяченій художникам Закарпаття [240, с. 234]. Цінними є думки про розвиток образотворчого мистецтва краю ще одного митця, збирача карпатського фольклору Ф. Манайла. У публікації 1936 р. він виділяє три джерела образотворчого мистецтва «Підкарпатської Русі», зокрема народна творчість, що охоплює предмети вжитку, костюм та житло; народно-

церковне мистецтво та індивідуальне мистецтво [104, с.144]. Також автор дає розлогу картину розвитку розвитку народної творчості, килимарства, гончарства, різьби із оглядом традиційної орнаментики, церковного мистецтва. Серед індивідуальних художників автор згадує І. Змія-Миклосія (Микловшика), М. Мункачі та І. Рошковича, що увійшли в історію «мадярського» мистецтва; дореволюційних Ю. Вірага, А. Новака, Ю.Іяса та молоде покоління – Й. Бокшая, А. Ерделі, А. Коцку, В. Шарпотокі, Ф. Манайла, В. Добоша та І. Борецького. Й. Бокшая він зарахував до імпресіоністів «... по школі і духу, що дав ряд полотен істинно карпаторуських», а в творах А. Ерделі побачив трактування «карпаторуської теми через зовнішню форму філософської, частково сезанівської і частково дереновської школи» [104, с.144]. Така аналітика доводить рівень мистецтвознавчої думки на Закарпатті та увиразнює стрімкий шлях розвитку професійної школи.

Важливий критичний матеріал залишили дослідники О. Ізворин та Е. Каллай. Останній, оцінюючи мистецьку індивідуальність закарпатців, відзначив у їхніх творах «незаперечливі слов'янські прикмети», «надлишок почуттів», «захоплення дуже звивистими, ритмічно рухливими формами і живими барвами». Серед спільних, з угорськими художниками рисами, автор виділяє здатність «дати більше барв, ніж рисунку, бути більш чутливо-романтичним, ніж логічно-конструктивним» [80, с. 37]. Вагомими у даному контексті є розвідки «Сучасні руські художники» провідного художнього критика Підкарпатської Русі О. Ізворина, опубліковані в науковому часописі товариства «Подкарпатского общества наук» (1941-1943). Вже в цих дослідженнях автор апелює до реалістичних характеристик малярства закарпатців та проводить паралелі з барбізонцями, увівши в науковий обіг поняття «Підкарпатського Барбізону» [72, с. 397]. О. Ізворин розглядає характерні риси творчості А. Ерделі, як «майстра своєї географічної широти»; увиразнює реалістичні засади живопису Й. Бокшая, акцентуючи на первісності пейзажу у його творчості; звертає увагу на експресивність та романтизм знавця фольклору Ф. Манайла, підкреслює масштабність бачення та трактування природи та

людини у творах А. Коцки [72; 73]. Каталоги, що супроводжували мистецькі виставки закарпатців 1930-1960-х рр., а також низка критичних публікацій у періодиці висвітлюють наочну картину художнього процесу краю, дають змогу простежити за діяльністю художньої спілки Закарпаття та розглянути розвиток творчих методів окремих художників. Це, зокрема, публікації С.Чеховича (1954) [202], І. Катрушенка (1954, 1958) [82; 83], В. Касіяна (1959), О. Шеремет (1962), Л. Шандора (1950, 1961) [160; 203], В. Курильцевої (1962) [93], І. Ільченка (1963) [77]. Як голова правління Закарпатського відділення Спілки художників України, своє бачення мистецького процесу на Закарпатті висловлював А. Кашшай. У публікації «Художники Закарпаття» (1962) автор висловлює кілька дещо упереджених поглядів (зумовлених об'єктивними причинами тодішнього мистецтвознавства) щодо реалістичного методу закарпатців як основного: «Не дивлячись на сильну формалістичну течію розповсюджується та міцніє сильний струмінь реалізму, про що свідчить перша обласна художня виставка 1945 р.» [242, арк. 5]. Продовжують дослідження розвитку Закарпатської школи живопису та розкриття імен закарпатських художників у 1970-1980-х рр. розвідки В. Павлова (1970,1972) [140; 142], Л. Балли (1975) [225], Л. Габди (1975), Г. Ерделі (1975,1975) [228; 229], Г. Бикової (1973) [17], І. Долгоша (1974, 1975) [52; 53], В. Мартиненко (1973) [106], О. Чернега-Балли (1973, 1975) [200; 201], Л. Попової (1980) [156; 157], Л. Владича (1983) [39], В.Цельтнера (1986) [199] а також пізніші розвідки І. Попа (1992, 1994) [153; 154], І. Небесника (2000, 2005) [121; 122]. У згаданих працях піднімаються як загальні питання розвитку Закарпатської художньої школи, так і уточнюються окремі явища, тенденції, переосмислюються творчі досвіди митців. Ця група досліджень розкриває окремі явища культурно-мистецького процесу у хронологічних межах дослідження, виявляє певні тенденції та допомагає провести аналогії між творчими програмами закарпатських митців, простежити важливі події у виставковій діяльності закарпатців, уточнити загальний контекст творчого спілкування та взаємодії між художниками, у тому числі з-поза меж

Закарпаття. Важливими є огляд таких досліджень і з позиції аналізу методології та конкретних підходів у вивченні творчості того чи іншого художника.

У академічному мистецтвознавстві загальноукраїнського рівня інтерес до творчості закарпатців та перші спроби аналітики та осмислення стартували після успіху республіканської та всесоюзної виставки 1956 р. У ґрунтовному мистецтвознавчому дослідженні 1960-х рр. «Історія українського мистецтва» викладеному у шести томах, цілий розділ присвячений мистецтву Закарпатської України [78]. Попри оглядовий характер дослідження, автори Г. Островський та С. Кілессо відкривають загальне поле даного мистецького явища, дають ємний матеріал, називають основні імена та художні твори, та не можуть уникнути ідеологічно умотивованих критеріїв аналізу творів [134, с. 418-432].

Наступні фахові праці, що дозволяють краще зрозуміти мистецькі процеси на Закарпатті наведеного періоду належать досліднику Г. Островському. Ряд публікацій виданих протягом 1960-1980-х рр. увиразнює досягнення закарпатського живопису, окреслює його локальні особливості, розкриває імена та творчі програми провідних митців [131; 132; 133; 137]. У монографії «Образотворче мистецтво Закарпаття» (1974) автор комплексно висвітлює мистецькі процеси краю кінця ХІХ ст., розглядає персоналії, поверхнево аналізує їх творчий доробок [135]. Відтак, суттєву увагу приділяє процесу становлення та розвитку закарпатського образотворчого мистецтва у ХХ ст., вводить у мистецтвознавчий обіг таке поняття, як «закарпатська школа живопису», підкреслює провідну роль художників «нового покоління» Й. Бокшая, А. Ерделі, Е. Грабовського. Він же акцентує на «патріотизмі» та «свідомому прагненню до національної та локальної характерності» у творчості згаданих митців [135, с. 98].

Водночас, нові шляхи теоретичного осмислення мистецької спадщини України у ХХІ ст. дозволяють переглянути усталені шаблони та розкрити нові грані багатьох явищ. У фундаментальних працях загальноукраїнського масштабу кінця ХХ – поч. ХХІ ст. переосмислюються явища, процеси персоналії. Коротко розглянуто малярство Закарпаття у динаміці розвитку в ХХ ст. у сучасному тритомнику «Українське мистецтво» (2005) [90]. За підсумками перших мистецьких

виставок автори відзначають «строкатість» характеру живопису – від впливу формалістичних течій (експресіонізму, сюрреалізму, символізму) до утвердження реалізму та становлення у 1930-х роках Закарпатської школи реалістичного малярства. Крім того, автори акцентують на особливостях пленерного малярства закарпатців із динамічним, своєрідним та безпосереднім сприйняттям світу [90, с. 238]. Дослідники побіжно згадують пленерну творчість З. Шолтеса поряд з А. Кашшаєм, В. Габдою, І. Шутєвим, Ю. Герцом, М. Сапатюком, Ш. Петкі, А. Мартоном та ін. Спроба розширити уявлення про художній процес в Україні та дослідити проблематику його розвитку протягом ХХ ст. була зроблена авторами двотомника «Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.» (2006). У статті Н. Асєвої «Ремінісценції імпресіонізму в українському живописі ХХ ст.», у контексті загальноукраїнського мистецького процесу розглянуто творчість закарпатців [8]. Авторка слушно зауважує, що завдяки європейській освіті лідерів школи «... закарпатські живописці сміливо відкинули штампи академізму і залучили до своїх творів увесь арсенал пленерних, колористичних засобів імпресіоністичного та постімпресіоністичного мистецтва» [8, с. 157]. Дослідниця акцентує на ряді спільних рис у творах закарпатців, у тому числі З. Шолтеса – живій, неповторній та розкутій творчій манері, яскравій декоративності, кольоровій виразності, унікальній кольоровій палітрі. Спробу заповнити лакуни в історії образотворчого мистецтва ХХ ст. здійснюють відомі дослідники Л. Соколюк, Ю.Белічко, О. Петрова, О. Лагутенко, Т. Кара-Васильєва у фундаментальному п'ятитомному виданні з історії українського мистецтва (2007). Тут, у контексті розгляду пейзажного жанру 1950-х рр. згадано творчість Й. Бокшая та З. Шолтеса, а їх роботи, у порівнянні з митцями Наддніпрянської України визнано «...безпосереднішими, правдивішими, позбавленими ідеологічної регламентації та яскраво живописними» [14, с. 299].

Продовжують ряд праць про корифеїв закарпатського малярства дослідження та монографії, що вийшли протягом останніх десятиліть. Найчастіше, це публікації у спеціалізованих виданнях, передмови та вступні статті до альбомів, авторами яких виступають працівники Закарпатського обласного художнього

музею ім. Й. Бокшая. Публікації Л. Біксей, Г. Рижової, О. Приходько супроводжують усі важливі події, пов'язані з образотворчим мистецтвом та творчістю художників краю та містять цінний фактологічний та аналітичний матеріал. У 2007 р. вийшов цілий випуск журналу «Образотворче мистецтво», присвячений іменам Закарпатської школи живопису. Паралельно виходять друком альбоми, присвячені творчості А. Ерделі (2007) [1], Г. Глюка (2007) [47], Е. Конратовича (2007) [87], Ф. Манайла (2010) [187], А. Кашшая (2011) [4], А. Коцки (2011) [3] з цілим корпусом образотворчого матеріалу та вступними статтями таких дослідників, як О. Федорук, Л. Біксей, М. Приймич, О. Приходько, Г. Рижова, В. Фолтін, В. Манайло-Приходько, Ф. Ерфан, О. Мясіщева, І. Павельчук, П. Ходанич, О. Зайцева та ін. Незважаючи на часто незначний обсяг згаданих досліджень, автори намагаються дати вичерпну характеристику творчості митців, окрім біографічних фактів простежують шляхи становлення, питання стильових впливів, творчого методу, дають мистецтвознавчу оцінку творам. Варто відмітити фундаментальну монографію І. Небесника «Адальберт Ерделі» (2007) [118]. Оперуючи великою кількістю фактичного матеріалу, автор, окрім біографічного дослідження, максимально розкриває світоглядно-мистецькі орієнтири художника, основи його творчості, педагогічні установки та творчу діяльність на тлі мистецьких процесів регіону та Європи. Суттєвим здобутком даних праць є позбавлений ідеологічних коректив незаангажований погляд на життя та творчість художників краю, нове розуміння та трактування мистецьких здобутків школи в загальноукраїнському та європейському контекстах.

Суттєво доповнюють історіографію та узагальнюють наявний аналітичний та фактичний матеріал дисертаційні роботи та низка мистецтвознавчих публікацій дослідників закарпатського мистецтва І. Луценка (2014) [98], О. Гаврош (2016) [44], у яких зроблено спробу поетапно розглянути розвиток регіонального мистецтва, дослідити види та жанри образотворчого мистецтва Закарпаття, виявити художньо-стилістичні особливості живописних творів.

Для ширшого розуміння та висвітлення загальної історико-культурної ситуації на Закарпатті у досліджуваний період, перелік історіографічних джерел поповнюється літературою, що розкриває характер суспільно-політичного, соціально-культурного та художнього життя регіону, зокрема працями В. Задорожного, М. Вегеш, Р. Офіцинського [31; 64; 138], П. Магочія (1994) [102], П. Стерчо (1965) [182], Ю. Гаджеги (1936) [45], І. Попа (2006) [152], Д. Попа (2005) [151]. Цінним у процесі дослідження виявився аналіз мистецтвознавчої літератури, де розкривається загальний український та європейський культурно-мистецький контекст. Картину українського образотворчого мистецтва досліджуваного періоду розкриває чимала кількість наукових праць останніх років, зокрема, Р. Шмагала (2005) [205], О. Голубця (2012) [48], Р. Яціва (2006) [224], М. Криволапова (2004) [91], Б. Певного (2005) [146], С. Гапака (1975) [46]; європейські тенденції простежують Н. Асєєва (1989) [9], Ж. Фехер (1973) [193], Д. Ревалд (1994) [162], Н. Яворська (1962) [223] та ін. Важливий аналітичний матеріал, пов'язаний із проблематикою образотворчого мистецтва подано у систематизованій антології, виданій під загальною редакцією Р. Яціва «Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва : Українська теоретична думка ХХ століття». Зібрані у антології публікації дозволяють виявити алгоритм аналізу досвідів українського мистецтва знаними теоретиками та провести певні аналогії у даному дослідженні (2012) [71]. Окремі імена українських митців ХХ ст. стають об'єктом дослідження таких науковців, як П. Білецький (1985), В. Павловський (1974), О. Федорук (2002), В. Рубан-Кравченко (2004), Л. Соколюк (2014), О. Лагутенко (2010) [143; 165; 178; 94; 95; 190] та ін. Ці розвідки, хоч і не стосуються безпосередньо теми нашого дослідження, проте визначають загальні тенденції, окреслюють підходи і методи аналізу специфіки творчості конкретної мистецької персоналії. Крім того такі праці дозволяють простежити розвиток творчості художника у зв'язку із загальними суспільно-культурними подіями та доповнити загальну картину розвитку українського образотворчого мистецтва у хронологічних межах дослідження. Комплексний підхід в дослідженні та характер поставлених

завдань зумовлює використання літературних джерел, що містять методику композиційно-колеристичного аналізу творів живопису. Відтак, окремим корпусом видань є праці, що висвітлюють загальнотеоретичні питання живопису та пленеру та є невід'ємною частиною мистецтвознавчого інтересу протягом останніх десятиліть. У ХХ ст. такі розвідки набули системного характеру та суттєво поглибили коло наукових питань, пов'язаних з історією українського живопису як виду образотворчого мистецтва. З українських дослідників подібні питання зустрічаємо у Ю. Белічка (1989), О. Денисенка (2000), Д. Горбачова (2008, 2012), О. Тарасенко (2006), З. Лильо-Откович (2007) [195; 51; 183; 96]. Періодично самі художники шукали теоретичних обґрунтувань власній творчості, намагались простежити проблеми кольору, форми, трактувань, стилю тощо. Сучасники Шолтеса, та й сам художник звертались до викладу власних думок у публікаціях в періодиці та мистецтвознавчих виданнях [232; 236; 225; 231]. Бокшай, наприклад, підкреслює важливість пленерної практики, що давала змогу через суб'єктивне сприйняття навколишнього світу знайти власну художню мову [73, с. 3]. Загалом, питання теорії живопису піднімали В. Бранський (1999), М. Волков (1977), Л.Жегін (1970), Ф. Ковальов (1990), К. Кларк (2004) [29; 40; 59; 86; 85]. Питання теорії кольору, живопису на пленері та пейзажу вивчали дослідники С. Алексєєв (1974), М.Волков (1977), Г. Беда (1977), К. Богемська (1992), В. Стасевич (1984), Й.Іттен (2000) [2; 41; 13; 23; 180].

Наступну групу наукових праць, складають матеріали, що стосуються безпосередньо творчості З. Шолтеса. Оскільки ґрунтовних мистецтвознавчих розвідок на дану тематику досі не було, основний масив інформації ми можемо отримати з джерельної бази – публікацій у періодичних виданнях, а також з передмов до каталогів, що супроводжували відкриття персональних виставок. Відкривають цю групу праць матеріали закарпатських видань 1930-1940-х рр., що є першоосною вивчення мистецької діяльності митця. Незважаючи на оглядовий характер, вони є важливою базою для дослідження ранньої творчості художника, також, ці статті допомагають розкрити атмосферу тогочасного

мистецького та культурного середовища. Перші публікації, у яких побіжно згадується поточна та виставкова діяльність художника у складі Товариства діячів образотворчого мистецтва на Підкарпатській Русі з'являються у періодичних виданнях Ужгорода 1930-х рр., зокрема, у газетах «Ужгород», «Свобода». Особлива увага мистецьких оглядачів була приділена другій за рахунком персональній виставці З. Шолтеса, відкритій 27 грудня 1936 р. у залах тодішнього жупанату. Однією з перших реплік на виставку була аналітично-оглядова стаття відомого та дослідника закарпатського регіонального живопису Євгена Недзельського. Критик наголошує на приналежності З. Шолтеса до школи Бокшая та близькості манери письма в окремих творах. Водночас, він зауважує, що для більшості робіт притаманний «відхід від вчителя до самого себе, частково в інтерпретації теми і більш явно в манері письма та кольоровій гамі» [124]. Виставку супроводжували оглядові статті в часописах «Українське слово», «Душпастир», «Русский народный голос» [35; 36]. Не вдаючись до мистецтвознавчого аналізу автори публікацій уточнюють деталі процесу відкриття виставки (на ній були присутні губернатор Підкарпатської Русі К. Грабар з дружиною та єпископ О. Стойка); дають побіжний опис експонованих творів та передбачають великий творчий потенціал богослова та художника на живописній ниві [35; 36]. У тижневику «Неделя» вийшла стаття Й. Бокшая, який влучно характеризує художні аспекти експонованих робіт, окремо виділяє мистецьку вартість пастелей, уточнює назви найбільш вдалих творів [24]. Варто відмітити, що Й. Бокшай особливо акцентує на художніх якостях роботи «Студія верховинської дівчини», вважаючи її початком «... дороги, що веде до фігурального живопису та до правдивого церковного малярства» [24].

Подальша робота З. Шолтеса спорадично висвітлювалась у публікаціях в місцевій пресі, проте, в основному, у контексті поточної виставкової чи пленерної діяльності художників Закарпатського відділення Спілки художників України (публ. Г. Бикової (1973); О. Чернега-Балли (1973, 1975) І. Долгош (1974, 1975) [17; 200; 201; 52; 53]. У публікації В. Береца (1961), присвяченій виставці творів З. Шолтеса, автор намагається прослідкувати становлення творчої

особистості митця, коротко розглядає ранній період творчості – час вирішення в художником академічних проблем, вивчення людини та середовища і, в цілому, визначення подальшого жанрового спрямування творів [16]. Водночас, автор намагається висвітлити «оспівування великих соціалістичних перетворень» у творах З. Шолтеса, та радить йому «сказати вагоме мистецьке слово» в атеїстичній тематиці [16, с. 4]. На жаль, такий підхід у оцінці творчості художника, як і багатьох інших закарпатців того часу, був зумовлений загальною ситуацією та ідеологією тогочасного суспільства. У публікації І. Долгоша «Велика проблема малої палітри», присвяченій щорічній обласній виставці, автор намагається віднайти в осерді Закарпатської школи живопису тісний зв'язок з ритмом соціалістичного життя, а серед творчих планів З.Шолтеса, називає «ряд робіт про старе нове Закарпаття» [52, с. 4]. Загалом, таких публікацій у закарпатській пресі було чимало. У кожній з них завжди згадувалась творча постава З. Шолтеса з доволі скупими мистецтвознавчими коментарями. «Монументальність» пейзажів З. Шолтеса відмічає у своїй публікації Г. Бикова [17, с. 4].

Дещо ширші коментарі щодо творчості та життєвого шляху художника містяться в каталогах, що супроводжували персональні покази художника з передмовами О. Чернеги (1961) [149], Ю. Сташка (1971) [221], В. Павлова (1973) [141], О. Чернеги-Балли (1979) [67], І. Чуліпи (1989) [148], Л. Філіпа (2003) [197]. Потрібно відмітити, що усі персональні ювілейні виставки художника проходились із запізненням у рік чи два, у зв'язку із складністю видати супровідний каталог до виставки. За кожен з них, за спогадами сина художника С. Шолтеса «треба було боротися». Дуже часто у таких супровідних статтях інформація повторюється, а увага частіше зосереджена на біографічних даних митця та декларуванні З. Шолтеса як представника закарпатської школи живопису. Відтак, такі важливі питання, як художня освіта, спадковість традицій та формування власного творчого методу залишаються нерозкритими [220, с. 54-66].

У статті О. Чернеги наводиться цитата самого З. Шолтеса щодо змісту власних творів: «Потрібних тем багато, необхідно тільки вміти бачити і

відчувати, і тоді в малому можна розкрити великий зміст» [149, с. 3]. Автор також приписує З. Шолтесу «колористичну школу Бокшая», у композиціях та «художньому ладі» творів художника відзначає наявність продуманості та зібраності, а у тематиці – «життєвість» та важливість змісту.

На глибоке розуміння природи рідних Карпат, різноманітність настрою, освітлення та колорит у творах З. Шолтеса звертає увагу Ю. Сташко. У способах трактування карпатських краєвидів, дослідник вирізняє «задушевний ліризм» та «сувору романтику» [221, с. 5].

У вступному слові до каталогу 1979 р. його автор О. Чернега-Балла диференціює певні риси у ранніх та пізніших творах З. Шолтеса. Зокрема, якщо пейзажі 1930-х рр. характеризуються ліризмом та щирістю, то у пізніших творах до цих ознак долучається «епічний розмах, широчінь охоплення в синтетичному образі ... природи краю» [67 с. 4]. Попри мінімальну кількість репродукцій, каталог містить вичерпний перелік творів, представлених на виставці 1979 р.

Дещо в ширшій творчо-біографічній конфігурації ім'я З. Шолтеса представлено у передмові І. Чуліпи (1989) [148]. Автор наводить історичні факти формування закарпатської школи живопису, вбачаючи у особі З. Шолтеса «органічну частку» ядра Закарпатського Барбізону та його «живою традицією» [148, с. 6]. Прослідковуючи етапи творчості художника та зміни в манері письма, І. Чуліпа виділяє патріархальну ідилічність настроїв та пастозність соковитого колориту у творах 1940-х рр; гладкість фактури та деталізацію у роботах 1950-х рр.; узагальненість трактування та акварельність живопису у 1980-х. Загалом, у каталозі подано основні біографічні дати художника; перелік виставок, у яких приймав участь З. Шолтес, перелік експонованих на виставці творів (починаючи з 1933 р.) з їх атрибуцією [148].

Доповнюють історіографію дослідження публікації-спогади сучасників З. Шолтеса – Петра Панча, Ернеста Контратовича, Іллі Ільницького. Вони дозволяють уточнити та доповнити, зокрема, біографічні факти; розширюють уявлення про З. Шолтеса як людину, виказують суб'єктивне бачення авторів на творчу особистість художника. У спогадах Е. Контратовича, записаних з

розмови з Л. Поповою (1999), особливо акцентується увага на діяльності З. Шолтеса як священника та на тих трагічних історичних обставинах, що змусили піти греко-католицьку церкву Закарпаття у підпілля [155]. Цікаво, як Е. Кондратович дає оцінку творчим роботам З. Шолтеса. Він підкреслює, що на багатьох пейзажах з нейтральними назвами, наприклад «Верховинська весна» (1973), З. Шолтес зображав у першу чергу сакральні споруди – шедеври дерев'яного зодчества Закарпаття [155, с.12]. Також художник згадує дуже близькі особливі відносини між З. Шолтесом та Й. Бокшаєм. Спогади П. Панча показують життя художника-священника «зсередини», коли він разом з ужгородськими друзями мандрував Карпатами та відвідав хату З. Шолтеса у с. Туриці на Перечинщині [145, с. 14-16]. Публіцист І. Ільницький розкриває коло творчих контактів З. Шолтеса у період душпастирської діяльності. Згадує серед відвідувачів майстерні З. Шолтеса київських письменників П. Панча, Ю. Смолича, М. Рильського, О. Ільченка, художників М. Глуценка, Т. Яблонську, С. Шишка [75, с. 34]. Згадує про З. Шолтеса письменник О. Ільченко у творі «Марія йде боса»: «Його полотна висять поряд з гідними подиву творами його маститого вчителя Йосифа Бокшая, і трудно сказати, хто з них кращий – маестро чи учень» [76, с. 615]. Таку оцінку дає автор експонованим на груповій виставці 1973 р. виставці творам З. Шолтеса. Звичайно, подібні праці не містять наукового аналізу та не дають мистецтвознавчої оцінки творчості З. Шолтеса, проте допомагають розкрити факти життєвого та творчого шляху художника.

Ще одним друкованим джерелом є стаття Л. Філіпа, написана до відкриття меморіальної кімнати З. Шолтеса в Закарпатському краєзнавчому музеї [197]. Тут містяться біографічні дані художника та спогади його сучасників, зокрема, П. Панча, В. Касіяна. Сама ж кімната – меморіальна художня майстерня фрагментарно відтворює становлення З. Шолтеса як священника і митця, яке бере початок з Ужгородського замку – колишньої греко-католицької семінарії – кузні визначних діячів науки, культури та мистецтва Закарпаття [197]. У 1999, 2001 рр. виходить ряд публікацій у місцевій періодиці присвячених 100-літтю

від дня народження художника та відкриттю персональної виставки у мукачівському замку «Паланок» [84; 30].

У 2009 р. до ювілейної виставки З. Шолтеса (Закарпатський обласний художній музей ім. Й. Бокшая) був виданий альбом «Золтан Шолтес» (упорядник В. Штець) з вступними статтями Л. Біксей та В. Штеця [68]. У альбомі зібрано максимально повний каталог творів художника, що зберігаються як у музейних так і у приватних колекціях, подано деякі біографічні дані та мистецтвознавчі характеристики творів митця.

Як було наголошено, в радянській Україні дослідники мистецтва не виявили окремого інтересу до діяльності З. Шолтеса. Ім'я художника часто згадується у мистецтвознавчих виданнях, проте ці згадки швидше доповнюють загальну картину розвитку мистецтва Закарпаття, ніж розкривають суть творчості самого художника. Практично усі згадки у енциклопедичних виданнях подають типовий інформаційний блок із зазначенням основних дат та назв робіт, як от «Словник художників України» (1973) [176]. Водночас, вже за часів незалежної України ситуація майже не змінюється і в таких енциклопедичних довідниках, як «Митці України» (1992) [110, с. 655] або «Художники України: енциклопедичний довідник» (2006) [198, с. 613] подана майже ідентична інформація, з посиланням на публікацію В. Сташка (1961). Всі вони констатують, що З. Шолтес «працює в галузі пейзажного жанру», а також «вчився в Бокшая і Ерделі». Що дивує, у виданні 1992 р. для творчої постави З. Шолтеса не виділено окремої статті, відтак, творчо-біографічна довідка про художника подається з інформацією про життя та творчість його сина Степана Шолтеса у одній статті «Шолтеси» [110, с. 655]. Загалом, аналіз наявних публікацій не дає повної картини творчості художника. Величезна кількість нерозкритих питань, пов'язаних з біографічними фактами, проблемами ранньої творчості, особливо періоду навчання та становлення мистецької особистості художника; діяльністю З.Шолтеса у період відмови від сану; нерозкритими до кінця залишаються питання творчого методу художника.

Історіографічний аналіз за темою засвідчує, що творчість З. Шолтеса, практично, не підлягала спеціальному вивченню та досі не отримала належної фахової мистецтвознавчої оцінки. Короткі оглядові та критичні репліки на сторінках періодичних та спеціалізованих видань, хоча й демонструють увагу дослідників, однак не дають вичерпної оцінки мистецькій концепції художника.

## **1.2. Методологічна основа роботи**

Комплексне дослідження творчості художника у даній дисертації передбачає залучення не лише мистецьких, але й історико-культурних явищ. Це зумовлює вибір відповідних методів дослідження з огляду на завдання, поставлені на кожному етапі роботи. Загалом, базовими у даній дисертаційній роботі стали наступні методи дослідження: системно-порівняльний та аналітичний методи; комплексний, синхроністичний та історико-діахронний методи; проблемно-хронологічний та метод періодизації; зіставно-типологічний метод, а також методи індукції, композиційного, стилістичного та мистецтвознавчого аналізу (Табл. А.1.2.). Системно-порівняльний та аналітичний методи були застосовані при дослідженні та обробці літературних джерел, наукових праць та мистецьких колекцій, а також при обґрунтуванні теоретичних висновків. Для реконструкції ідеологічних, естетичних, світоглядних поглядів З. Шолтеса, для розкриття взаємозв'язку його творчої особистості та суспільства, дієвим виявився комплексний метод дослідження. Для виявлення характеру історико-культурних процесів на Закарпатті поч. ХХ ст., що зумовили, зокрема, становлення регіональної мистецької школи та розвиток професійного мистецтва, а також мали вплив на формування самобутніх рис мистецького середовища, в якому творив З. Шолтес, застосовано реконструктивно-аналітичний, історико-фактологічний та синхроністичний методи. Використання порівняльного методу сприяло об'єктивному аналізу спільних та відмінних рис між конкретними мистецькими явищами та подіями, зокрема, при порівнянні тенденцій у образотворчому мистецтві окресленого періоду різних регіонів, художніх концепцій окремих художників тощо. Проблемно-хронологічний метод було

використано при викладі конкретного матеріалу в хронологічній послідовності. Метод періодизації застосовано для виокремлення ключових етапів творчого та життєвого шляху художника.

Під час систематизації великої кількості ілюстративного матеріалу застосовано метод індукції. Для аналізу оригінальних живописних творів З. Шолтеса використано мистецтвознавчі категорії а також практичний досвід візуального, морфологічно-композиційного, колористичного, геометричного та комплексного аналізу. Останні дають можливість простежити особливості формування творчого методу художника, допомагають виявити характерні риси колористичних та композиційних структур у його творах. При дослідженні впливу на творчість З. Шолтеса його вчителів, а також проводячи аналогії з творами його сучасників у роботі було застосовано зіставно-типологічний метод. Використання даних методів дослідження у дисертаційній роботі дозволить у максимальному обсязі розв'язати поставлені завдання дослідження.

Для проведення мистецтвознавчого аналізу творів, розуміння творчого методу художника, розгляду жанрового діапазону, дослідження колористичних, композиційних, формотворчих, пластичних, просторових, стилістичних та сюжетно-образних характеристик живописних творів З. Шолтеса, методологічною базою стали фахові публікації О. Архипенка (2012) [7], Р. Арнхейма (1974) [5], Є. Басіна (1988) [12], М. Волкова (1977) [40], В. Бранського (1999) [29], Ф. Ковальова (1990) [86], М. Ростовцева (1981) [164], Б. Раушенбаха (2001) [161] та ін. Проблематика візуального сприйняття а також методичні принципи аналізу живописних творів виведені Р. Арнхеймом у монографії «Мистецтво та візуальне сприйняття» (1974). У розділах «Рівновага», «Обриси», «Форма», «Розвиток», «Простір», «Світло», «Колір», «Рух», «Напруга», «Виразність» автор виявляє закономірності впливу на організацію композиції зовнішньої та внутрішньої структури базових геометричних фігур, аналізує візуальні особливості геометричних фігур, психологію кольору, розглядає основні фактори групування складових елементів у структурі композиції, композиційну організацію творів образотворчого мистецтва [5].

Мета використання подібного роду досліджень полягає у формуванні розуміння механізмів сприйняття як вже існуючого твору мистецтва так і процесу його створення. Важливими для дослідження є теоретичні основи композиції. Дослідження Ф. Ковальова «Золотий перетин в живописі» дозволяє на прикладі аналізу творів образотворчого мистецтва розкрити суть «золотого перетину» як засобу гармонізації та організації структури картини, а також до пропорційного аналізу колористичних та світлотіньових відношень [86]. У дослідженнях Л.Жегіна (1970), М. Волкова (1977) розкривається методика композиційного аналізу твору [59; 40]. Проблематика геометрії картини, зокрема, методики передачі просторовості піднята у праці Б. Раушенбаха (2001) [160]. Питання психологічної та емоційної виразності кольору та творення гармонійної композиції живописного твору піднімаються у дослідженнях М. Волкова (1984), Й. Іттена (2000) [41; 79]. Останній, зокрема, приділяє увагу способам акцентування у межах простору картини для передачі конкретного змісту.

Критичне переосмислення сучасних теоретичних напрацювань у галузях психології сприйняття, композиційно-морфологічного та колористичного аналізу та їх адаптація до конкретної проблематики даного дослідження дозволять у максимально повному обсязі розв'язати поставлені у дисертації завдання.

### **1.3. Джерельна база дисертації**

Для дослідження залучено максимально повний обсяг живописних робіт З. Шолтеса; репродукційний матеріал та рецензії, що містяться у періодичних юсучасників, а також сина З. Шолтеса – художника та архітектора Степана Шолтеса. Всі ці матеріали склали джерельну базу дисертаційного дослідження.

Зважаючи на брак публікацій, присвячених творчій діяльності З. Шолтеса, ми розширили пошук, звернувшись до наявних архівних документів, пов'язаних, зокрема з діяльністю Закарпатського відділення Спілки художників України (УРСР). Окремі справи, що знаходяться в Державному архіві Закарпатської області (м. Ужгород) дають змогу уточнити деякі відомості щодо діяльності

З. Шолтеса протягом 1959 – 1983 рр. (документи 1945-1959 рр. у архіві відсутні). Так, в переписках з художнім фондом УРСР, з художниками Чехословацької РСР, Угорської НР можна простежити участь З. Шолтеса у всесоюзних, обласних, міжобласних, обмінних, персональних та інших виставках [242-251]. Згадуючи про поточну роботу закарпатських художників, голова Закарпатської обласної організації Спілки художників України А. Кашшай так пише про творчу діяльність З. Шолтеса: «Ряд интересных новых пейзажем отображающих сказочные Карпаты с теми новыми изменениями, которые довершились за годы советской власти готовит к выставке З. Шолтес» [242, арк. 4]. Звіти про виставкову діяльність Закарпатського відділення Спілки художників України (УРСР) (зокрема, за 1973-1976 рр.) допомагають уточнити долю деяких пейзажів З.Шолтеса. Так, є інформація про покупки картин З. Шолтеса Спілкою художників СРСР, зокрема, його «Зимовий ранок» (куплений за 400 крб. поряд з картинами Коцки, Манайла, Глюка та Кашшая) (1964) [246].

Як бачимо, архівні документи мають доволі фрагментарний характер і не дозволяють широко дослідити творчу особистість З. Шолтеса. Чималий інтерес викликає особистий архів сина художника Степана Шолтеса, в якому збережені особисті документи З. Шолтеса та невідомі широкому загалу ескізні живописні твори митця. Іншим важливим джерелом для вивчення діяльності З. Шолтеса, особливостей його творчого методу та розкриття маловідомих фактів біографії служать спогади сина, записані під час зустрічей з ним в Ужгороді. Також залучено відгуки сучасників про митця, озвучені в документальному фільмі Олександра Герешко «Отець Золтан Шолтес» (Master TV, 2003), де, у тому числі, акцентується діяльність художника як священнослужителя у складні міжвоєнні роки та період радянської влади [266].

Вагомим мистецтвознавчим джерелом для дослідження виступ максимально повний масив живописних праць художника – твори, що зберігаються у музеях України, зокрема, у ЗОХМ ім. Й. Бокшая, НМЛ ім. А.Шептицького, НХМУ, КОХМ, СХМ ім.М.Крошицького, ХХМ ім. О. Шовкуненка, ВОХМ, ДХМ, ХХМ;

приватної колекції сина З. Шолтеса, а також з приватних збірок українських та європейських колекціонерів.

### **Висновки до розділу**

Історіографія дослідження засвідчила наявність значного за обсягом та рівнем фахової інтерпретації наукового доробку критиків, мистецтвознавців та самих художників у сфері досліджень Закарпатської школи живопису. Разом з тим, можна констатувати недостатнє висвітлення окремих явищ образотворчого мистецтва Закарпаття ХХ ст., у тому числі й творчих досвідів провідних мистецьких персоналій. Аналіз наукових джерел довів відсутність повноцінної наукової інтерпретації творчості З. Шолтеса у фундаментальних виданнях як радянського, так і сучасного українського мистецтвознавства. Огляд цілого корпусу публікацій по темі засвідчує наявність лакун у розкритті естетично-змістової програми творів художника та певну одновекторність бачення його творчої постави загалом. Серед чималої кількості досліджень ім'я З. Шолтеса найчастіше фігурує у певному контексті: як репрезентант школи; учень Бокшая та Ерделі; один з плеяди пейзажистів тощо. Дещо ширшу творчо-біографічну конфігурацію містять дослідження Л. Біксей, І. Небесника. Проте, ці дослідження можна вважати лише фактологічною базою для подальшого ретельного дослідницького пошуку. Про недостатню вивченість теми свідчить відсутність окремих праць, що системно досліджують художньо-стилістичні особливості творів художника, об'єктивно виявляють особливі риси його творчого методу.

Вищесказане доводить необхідність провадження комплексного дослідження творчості З. Шолтеса, як органічного і, водночас, непересічного явища в контексті образотворчого мистецтва Закарпаття ХХ ст. Обрані для роботи методи дослідження, зокрема системно-порівняльний, аналітичний, комплексний, синхроністичний та історико-діахронний методи; проблемно-хронологічний та метод періодизації; зіставно-типологічний метод, а також методи індукції, композиційного, стилістичного та мистецтвознавчого аналізу дозволить у максимальному обсязі розв'язати поставлені у дисертації завдання.

## РОЗДІЛ 2. КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЦЕС НА ЗАКАРПАТТІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ ТА СТАНОВЛЕННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ЗОЛТАНА ШОЛТЕСА

### 2.1. Особливості культурно-мистецького розвитку Закарпаття п. п. ХХ ст.

Враховуючи конкретні завдання дисертації, важливим моментом є дослідження історико-культурних коренів тих процесів, що відбувалися на Закарпатті на початку ХХ ст. та мали вплив не лише на розвиток професійного образотворчого мистецтва в зазначений період, але й визначили ключовий шлях розвитку самобутньої регіональної художньої школи на тривалу перспективу. Феномен останньої варто дослідити в контексті актуальних проблем образотворчої культури, а також з'ясувати їх вплив на становлення творчої особистості З. Шолтеса та формування його індивідуальної мистецької концепції.

Життєвий шлях З. Шолтеса невідривно пов'язаний із роботою майже виключно на Закарпатті, тому усі соціально-політичні та культурні події та зрушення мали безпосередній вплив на його особисте та творче життя. Митець формувався в контексті становлення школи та культури Закарпаття в цілому. І, можливо, саме ця захищеність від впливу інших мистецьких середовищ та географічних локацій була визначальною у формуванні творчого методу митця.

Закарпатська художня школа – це унікальне повновартісне явище на загальному тлі української національної образотворчості. Її мистецькі засади, закладені кількома поколіннями талановитих художників, визначаються тяжінням до джерел народного мистецтва, самобутньої етнокультури Карпат й, однаково, відкритістю до інноваційних пошуків та осягів європейського живопису. Процес формування даної школи мав певні історичні особливості зумовлені, зокрема, й географічним положенням, суспільно-політичним становищем та економічним укладом краю протягом багатьох віків. Закарпатська земля історично та духовно була часткою східного слов'янства. Водночас, перебування краю протягом трьох століть (IX-XI) у сфері впливу Київської Русі було перерване входженням, спочатку, до складу Угорського

королівства (XIII ст.), а з XVIII ст. почергово до Австрійської Габсбурзької монархії, Австро-Угорської імперії, Чехословацької республіки, Гортистської Угорщини. Попри політику денаціоналізації та асиміляції, місцеве населення зберігало за собою етноніми «русь», «русини» та не втрачало своєї слов'янської сутності. Складним і водночас важливим виявилось для історії Закарпаття XX століття, з якого розпочався реальний і ефективний розвиток краю. Переживши ряд політичних, економічних та культурно-освітніх змін які проявилися в процесі різнобічних елементів державотворення, становлення та занепаду різноманітних політичних режимів тощо, Закарпаття почергово отримувало низку офіційних назв, в яких, власне, певною мірою відображалась специфіка політичного розвитку краю (Руська Країна, Гуцульська Республіка, Підкарпатська Русь, Карпатська Україна, Підкарпатська територія, Закарпатська Україна, Закарпатська область) та перебувала у складі семи різноманітних за суттю державних або напівдержавних утворень, зокрема Австро-Угорщина, Чехословацька Республіка, Карпатська Україна, Угорщина, Закарпатська Україна, Українська Радянська Соціалістична Республіка, Україна [64, с.16]. У складній ситуації першої половини XX ст. найбільш сприятливим та плідним з точки зору культурного процесу виявилось для Закарпаття двадцятиріччя у складі Чехословацької республіки, куди воно відійшло як «Підкарпатська Русь» після розгрому Австро-Угорщини у роки першої світової війни (1914-1918), згідно міжнародних договорів (Сенжерменського мирного договору (1919), Тріанонського договору (1920)). До розпаду Австро-Угорщини Закарпаття існувало в умовах економічного та культурного застою з народним мистецтвом та фольклором, збереженими «...в законсервованому вигляді в умовах натурального господарства і патріархального укладу життя на селі» [122, с. 14]. Входження краю до Чехословацької Республіки з її демократичними установами створювало значно кращі умови для розвитку культури, ніж у період австро-угорського панування. Згідно конституції, всі народи республіки вважались рівноправними у політичному, соціальному та культурному житті. Водночас, стартові умови для закарпатців і, скажімо, для чехів були різними. Високий

рівень освіти та культури останніх, потужний прошарок інтелігенції, розвинена інфраструктура міст дозволяли легко та продуктивно розвивати освіту, мистецтво, культуру, науку. Ситуація на Закарпатті із низьким рівнем економічного розвитку, браком потрібної кількості освічених фахівців та інтелігенції, недорозвиненістю міст та сіл хоч і послаблювала, але не стримувала стрімкість розвитку культури. Доволі комфортні умови для національних меншин, зокрема закарпатських українців, сприяли культурному відродженню краю. Суттєвим чинником був вплив зовнішніх факторів, адже сприятливі умови демократичної Чехословаччини 20-х рр. ХХ ст. зробили її прихистком для великої кількості українських емігрантів – визначних вчених, митців, політичних діячів. З ініціативи президента республіки, професора Т. Масарика, на урядовому рівні був розроблений цілий план розвитку у національних рамках та розбудови еміграції з колишньої Російської імперії. «Російська допоміжна акція» стала унікальним явищем світової дипломатії та гарантувала розвиток культурної та освітньої традиції емігрантів за рахунок повноцінного духовного та творчого життя, спонукала до мобілізації інтелектуальних сил наших земляків та прояву кращих досягнень в галузі культури та науки. У Празі творили українські літератори й поети Є. Маланюк, О. Олесь, У. Самчук, О. Ольжич, М. Чирський, вчені Д. Антонович, І. Горбачевський, Д. Дорошенко, І. Пулюй, С. Русова, С. Смаль-Стоцький, С. Сірополко, митці В. Січинський, Р. Лісовський, К. Стаховський, О. Лятуринська, Г. Мазепа, С. Тимошенко, В. Цимбал, та багато інших видатних особистостей [117; 146]. Результатом їхньої праці було створення найрізноманітніших інституцій та організацій та загалом, забезпечення культурно-освітнього розвитку. Культурно-мистецький статус Закарпаття також був узалежнений від подій, що відбувались паралельно на відповідних політичних територіях. Із входженням Закарпаття до складу Чехословаччини, в краї починають розвиватись різні сфери суспільного життя, закарпатці роблять кроки по створенню політичних партій та громадських організацій, в подальшому – гарантів громадських та культурних прав та свобод закарпатців. Серед найвідоміших громадських організацій того часу –

Товариство «Просвіта» (1920–1939), мета діяльності якого полягала в «культурному і економічному піднесенні підкарпатсько-руського народу, виховання його в моральному і патріотичному дусі [63, с. 127]. Упродовж 20–30-х років Товариство впроваджує мережу культурних інститутів, куруючи музейно-бібліотечну, театральну, музичну та видавничу сфери діяльності. Справжнім національно-культурним центром закарпатців став Народний дім «Просвіта» в Ужгороді, діяльність якого, а також його осередків сприяла суттєвому зрушенню у суспільній та національній свідомості краян. Відбуваються позитивні зміни у розвитку середньої освіти, репрезентованої гімназіями, учительськими семінаріями та технічними училищами, що функціонували в Ужгороді, Мукачеві, Хусті, Берегові. Паралельно у цих навчальних закладах формувались основи для образотворчого виховання учнів, що в подальшому мали суттєвий вплив на формування школи професійного образотворчого мистецтва Закарпаття. З 1920-х починають функціонувати ремісничі школи, найвідомішою з яких була школа по художній роботі з деревом у с. Ясіня [122, с.13]. Загалом, у цих художньо-промислових школах технологічна освіта поєднувалась з основами мистецької грамоти, закладаючи фундамент професійній мистецькій освіті Закарпаття. Водночас, питання вищої освіти, залишалось невирішеним. Уряд Чехословаччини доводив, що на теренах Підкарпатської Русі відсутні умови для розвитку вищої школи, проте саме Прагою було перейнято від Києва та Львова естафету української мистецької освіти і, на думку С. Виднянського, поряд з цими містами, Прага стала одним з центрів українського культурного і наукового життя [32, с. 24]. У 1922 р. тут постає Український гурток пластичного мистецтва, і, згодом, створена за зразком фахових академій, Українська Студія пластичного мистецтва, що з різними періодами інтенсивності працювала майже 30 років та користувалась значною популярністю, про що свідчить контингент студентів, де, крім українців, були чехи, росіяни, вірмени, німці та ін. Закарпатські художники на шляху до професійного мистецтва частіше користувались іншими освітніми можливостями, навчаючись у Будапештській Вищій школі образотворчого

мистецтва, Празькій вищій художньо-промисловій школі, у Відні, Мюнхені, Парижі, Берліні, однак діяльність студії, на думку І. Небесника, дозволяє вважати тогочасні умови для розвитку українського професійного мистецтва сприятливими [122, с. 14].

На території Закарпаття єдиним навчальним закладом вищої освіти була Ужгородська духовна семінарія, яку щороку закінчувало близько 50 священників (у тому числі і З. Шолтес) – у подальшому активних учасників духовного, культурного та громадського життя Закарпаття. Треба додати, що церковний клір – це, фактично єдина в краї інтелігенція, а церква, головним чином греко-католицька, суттєво впливаючи на різні сфери життя, була «інтегруючим фактором національної та етнічної ідентичності» [63, с. 128]. З релігійними інституціями пов'язані і початки професійного музикування – церква та монастирі були ключовим комунікатором населення з європейською культурою, а основи хорової музичної традиції краю тісно пов'язані з діяльністю хору «Гармонія» Ужгородського греко-католицького кафедрального храму, який функціонував понад століття до 1933 р. На початку 20-х рр. організовуються музичні інституції та мережі хорових колективів при семінаріях, церквах, гімназіях та школах. Кількість останніх за роки чехословацької влади подвоїлась та за рахунок шкільної реформи, проведеної наприкінці 20-х рр. активно розвивалась. Загалом, розвиток освіти і середньої школи призвів до зростання кількості та якості інтелігенції – педагогів, митців, вчених, письменників, громадських діячів, а також до розвитку головно гуманітарних напрямів науки – історії, мовознавства, етнографії, археології, філології, педагогіки, мистецтва. У краї активізуються театральні гуртки та драматичні колективи, а з 1921 р. починає функціонувати професійний постійно діючий «Руський театр» товариства «Просвіта», директором та режисером якого працював протягом трьох років М. Садовський. Розвитку літератури сприяють об'єднання творчих сил Закарпаття навколо редакцій газет, журналів, часописів та друкарень. А поетична творчість В. Гренджі-Донського (1897–1974) та його збірка «Квіти з терном» (1923) відкриває шлях україномовному письменству. З'являється ціла

плеяда поетів та прозаїків – Ю. Боршош-Кум'ятський, О. Маркуш, Зореслав, М. Божук, М. Рішко, Ю.Гойда, Марійка Підгірянка, І. Ірлявський. До шеренги красного письменства Закарпаття належав і Августин Волошин. Він був автором віршів, оповідань, повістей, п'єс тощо.

Загалом, тенденція створення історичних товариств та шкіл стає популярною в Європі, відбиваючись на світоглядних принципах та у сфері розвитку суспільно-політичної думки [100, с. 211]. Історики Закарпаття починають дискусію щодо історичного розвитку краю. Русофіли, об'єднані «Обществом им. А. В. Духновича» та його часопису «Карпатській свет» відстоювали тезу, щодо приналежності закарпатських русинів до російського народу. Іншу концепцію представляли народовці, українці, згуртовані навколо вищезгаданого товариства «Просвіта». Їх діяльність та дослідна наукова робота, що висвітлювалась на сторінках часописів «Науковий збірник» та «Подкарпатська Русь» була суттєвим чинником формування української національної свідомості у краян. У цьому напрямку працювали науковці В. Гаджега, І.Кондратович, Ф. Габріель, А.Шаш, О.Маркуш, М.Лелекач, Ф.Потушняк [63, с. 128]. А також українські дослідники з Галичини та Праги – І.Панькевич (видавав краєзнавчий журнал «Підкарпатська Русь»), В.Січинський (досліджував народну архітектуру). Аналіз історичних, етнографічних та мовознавчих джерел дозволяв їм науково доводити приналежність закарпатських русинів до східних слов'ян та етнічну спорідненість з українським народом. Паралельно, глибше досліджувати історико-культурні корені Підкарпатської Русі починають і чеські вчені – історики та етнографи Я.Затлоукал, Я.Крал, А.Кажмінова, Ф.Заплетал, Ю.Яворський, Є.Недзельський, Я.Гусек, Ф.Тихий, для яких патріархальна культура закарпатського регіону була унікальним явищем у межах індустріалізованої Європи. Професор Ян Гусек, досліджуючи мову, побут та звичаї населення видав монографію «Етнографічна границя між словаками та карпаторосами», доводив приналежність русинів Закарпаття до українського народу. Історик літератури Ю. Яворський досліджував давні рукописи, а також пісенну спадщину та усну творчість закарпатців. Літературу,

фольклористику, культуру та мистецтво регіону вивчав Є. Недзельський; історик Ф.Заплетал (радник губернатора Г.Жатковича) опублікував більше 150 розвідок про історію, культуру, мистецтво українських русинів. Дерев'яне зодчество стало предметом інтересу чеських дослідників А.Саранського, Ю.Зікмунда, Й.Видри. Народну культуру Закарпаття досліджував Відділ дослідження Словаччини та Підкарпатської Русі, що діяв при слов'янському інституті у Празі. Результати досліджень публікувались у збірнику «Carpatica», у природознавчій та «духовнознавчій» серіях [115, с.500].

Результатом роботи дослідників була поява наукових альманахів, монографій, статей практично з усіх галузей життя краю. Ця тенденція органічно вписувалась у програмні засади модерну та загальноєвропейський контекст відродження інтересу до культурно-естетичного надбання попередніх епох, прикладних ремесел та народної творчості. Твори народних майстрів потрапляють у коло зацікавлень дослідників та практиків-художників. Для останніх ці твори з об'єкту поверхневого етнографічного вивчення стають джерелом натхнення та визначають національну своєрідність стилю у всіх галузях мистецтва. Здобутки традиційного мистецтва, його образні та художні ознаки, внутрішній зміст та загалом філософія народного мислення стають одним з критеріїв творчого методу митців, які, звертаючись до надбань народної культури формували і власний світогляд. Сутність цього явища яскраво характеризує вислів О.Ольжича: «Новітнє українство, віднаходячи і усвідомлюючи собі свою національну істоту, звертається до джерел традиції, глибше, повніше та істотніше схоплюючи її зміст і форму, те стале, що в ній творить невід'ємну питоменну характеристику нації» [130, с.180]. Як зазначав згодом Ф.Манайло, аналізуючи роль місцевої традиції та її значення для усього процесу культурного розвитку Закарпаття ХХ ст.: «побоювання денаціоналізації, примусило народну масу замкнутися в собі, визнати своїм лише те, що мало глибоку традицію, що було освячено пам'яттю дідів та прадідів» [104, с.144]. Дослідник підкреслює, що в дореволюційний період закарпатський народ жив «за китайською стіною» власних традицій, до певної міри чинячи супротив новаціям та розвитку [104, с.144].

Водночас, починаючи з 1920-х рр. побут закарпатців та традиційні ремесла з явища кустарного виробництва для власного споживання стає предметом зацікавлення істориків, етнографів, художників та промисловців, поступово інтегруючись у промислове виробництво. Цей новий контакт промисловості, професійного мистецтва та народної творчості сприяє також активному розвитку останнього. Зусиллями уряду організовувались етнографічні експедиції, акції та виставки. На унікальну орнаментику закарпатської вишивки та килимарства звертають увагу чехословацькі торгово-промислові кола, впроваджуючи виробництво килимів в Ужгороді, Рахові, Виноградіві. На виставці «Життя і мистецтво Подкарпатської Русі» (Прага, 1924), експоновані твори майстрів народного декоративно-ужиткового виробництва (килимарство, гончарство, різьба по дереву, вишивка) із 16 округів краю мали великий успіх серед інтелігенції та місцевих художників, засвідчивши суттєвий творчо-виробничий потенціал та продемонструвавши глибокі традиції народного мистецтва [104, с.144]. У подальшому зібрана колекція потрапила в експозиції етнографічних музеїв Праги, Брно, Ужгорода. З 1920 р. починають функціонувати «ремісничі школи», при яких традиційні ремесла отримують промислову основу. Серед таких – кошикарство, презентоване майстернями Іршавщини, Хустщини та Свалявщини на міжнародних виставках Чехословаччини, Бельгії, Голландії, Великобританії [63, с. 137]. Високу оцінку здобуло дерев'яне зодчество Закарпаття. Мистецтвознавці, художники, фотографи, історики здійснюють фотофіксацію (Б. Вавроушек «Церковні пам'ятки Підкарпатської Русі»), пишуть дослідницькі та наукові праці (Ф.Заплетал, В.Січинський), створюють мистецькі твори (Й.Ржержіха) [122, с.15]. У роки чехословацької влади кілька занедбаних дерев'яних храмів було перевезено в музеї Чехословаччини як взірці закарпатського зодчества. Отже, все, що належало до предметів селянського побуту, в період 20-30-х рр. стало об'єктом наукового та етнографічного інтересу.

Про феномен «Підкарпатської Русі» в чеській культурі міжвоєнного періоду згадує дослідник І.Поп. Зокрема, доводить значний інтерес до регіональних традицій чеських письменників, художників, фотографів, кінематографів,

мистецтвознавців та етнографів, називаючи романи І.Ольбрахта, фотосети та документальні фільми К.Пліцки, фотоальбоми русинських дерев'яних церков Б.Вавровшика, твори Ф.Фолтина, графічні аркуші К. Віка, В. Фіали, Й. Ржеріхи, Й. Лготи, Я. Рейхарта [151, с. 178]. Закарпаття стає улюбленим туристичним напрямком. У пресі часто згадували «примітивний народ», що зберіг первісну, не порушену цивілізацією красу, а Закарпаття згадувалось як «Нове Ельдорадо», «Царство Сплячої красуні», «Первісний світ», що втримався в осередку Європи [72, с. 400].

Прогрес був і у політичному плані. Відносна лояльність уряду Чехословаччини сприяла виникненню на території краю нового державного утворення – Карпатської України, уряд якої на чолі з президентом Августином Волошиним спрямовував свої зусилля на те, щоб перетворити Карпатську Україну на самостійну державу (про що було проголошено в Хусті 15.03.1939 р.). Проголошення повної незалежності Карпатської України, попри відсутність міжнародного визнання, стало важливим державно-політичним актом і найвищим проявом волі населення, згідно з правом на самовизначення, яке належить українському народові так, як і панівним державотворчим народам [64, с. 125]. Воєнно-політичні дії фашистської Німеччини в Європі спричинили до розчленування Чехословаччини у 1939 р., внаслідок чого, спершу всі південні райони, а далі вся територія Закарпаття були віддані Угорщині. Карпатська Україна припинила своє існування, проте, історичний епізод утворення цього політичного об'єднання допоміг жителям Закарпаття остаточно усвідомити себе невід'ємною частиною української нації. Цей час дослідники називають епохою так званого «національного відродження краю» – Закарпатський український культурний ренесанс. Політичні події та зміни спровокували зміни та трансформацію у суспільній та національній свідомості. Змінилася структура національної самоідентифікації закарпатських русинів-українців від чітко не окресленого русина до українця [63, с. 137]. Приходить усвідомлення і власних можливостей в культурно-мистецькому просторі, на цей же час припадає і започаткування закарпатської школи живопису.

Подальші події в період другої світової війни зумовили проголошення у 1944р. самостійної держави – Закарпатської України, а у 1945 р. на підставі «волевиявлення населення» остання була воз'єднана з УРСР. Незважаючи на політичні поневіряння, війни, роки радянського режиму, саме цей часовий відтинок для Закарпаття став визначальним у процесі самоідентифікації закарпатців та упевненого входження їх культурного надбання у контекст загальноукраїнського та європейського мистецтва. Творчі потуги митців ХХ ст. дозволяють вести мову про закарпатське образотворче мистецтво як про сформовану «мистецьку школу», з усталеною системою засобів художньої виразності, базованій на тривких, випробуваних століттями місцевих художніх традиціях.

## **2.2. Передумови становлення Закарпатської школи живопису**

Образотворче мистецтво Закарпаття, в силу складених політичних та історико-культурних обставин, формувалося в умовах співіснування багатьох національностей та взаємопроникнення чисельних автентичних культурних традицій. Вирішальними факторами на шляху утвердження цієї регіональної школи на мапі України став живий інтерес митців до багатовікових місцевих традицій, емоційне захоплення етнокультурним надбанням краю з одного боку, та цілком реальна європейська художня академічна освіта з іншого боку.

Підґрунтям, базою образотворчого мистецтва Закарпаття ХХ ст. найчастіше дослідники називають примітивне народне малярство та іконопис [99, с. 45]. Живопис XVII – XIX ст. найчастіше був пов'язаний з народним побутом, водночас набув відчутного розвитку та сформувався як явище у контексті церковних потреб. Релігійне малярство Закарпаття XVII –XVIII ст., на думку Д. Степовика було невіддільним від розвитку іконопису інших регіонів України [181, с.76]. Автор відмічає унітарність процесу стильоутворення, незважаючи на цілком відмінні умови розділених між чужими державами українських земель. Водночас, особливістю закарпатської ікони дослідник вважає сильніший вплив місцевих традицій. До прикладу, у XVIII ст., в іконописі горян – бойків, гуцулів,

лемків, русинів стилістика ікон часто сильно зорієнтована на візантійські стильові та пластичні прийоми. Варто відмітити, що працюючи на замовників, майстри мандрували, відтак, окрім місцевих майстрів над творами на сакральну тематику працювали іконописці риботицького осередку та з Галичини, де, в цей час актуалізувалась тенденція до більшого професіоналізму та росту майстерності малярства. Крім Львова, розвиваються потужні осередки малярства в м. Жовква та Судова Вишня. Іконопис в цей час втрачає одну з усталених рис попередніх віків – анонімність: окрім підпису на іконі, про майстра говорить індивідуальна манера виконання – власна, або школи, до якої він належав. Особливого впливу на сакральне мистецтво Закарпаття справили майстри м. Судова Вишня, які «обслуговували села на шляху від Самбора до Турки» [181, с.76]. Цей вплив суттєво посилюється після переїзду найвідомішого вишенського майстра Іллі Бродлаковича (друга пол. XVII ст. ) до Мукачева для роботи на замовлення греко-католицької єпархії (с. Руське, с. Шелестово). Його манера має сильне тяжіння до площинного трактування форми, локальності кольору, лінійності. Ці формальності в творах сприймаються як данина традиції та співпрацюють з образними категоріями барокко – динамізм, монументальність, масштабність.

Незважаючи на те, що професійний вишкіл малярів відбувався поза межами Закарпаття, їх творча еміграція розвивала традицію школи та сприяла формуванню регіонального живопису. Інший галичанин – Яцько з Вишні (сер. XVII ст.) також залишив помітний слід у формуванні живописної традиції Закарпаття. Він працював над сакральними творами та портретами для закарпатських сіл, зокрема, над п'ятирусним іконостасом в с. Дністрик-Головецький (1653 р.), де втілює пластично-образні характеристики іконостаса ц. Параскеви П'ятниці (Львів). Йому ж належить один з найвідоміших портретів другої половини XVII ст. (коли поширюються епітафіальні, ктикторські та вотивні портрети) Феді Стефанікової (1668 р.). Над образами іконостасу в с. Сухий працювали майстри Вишенської школи – Іван Маляр з Вишні (друга пол. XVII ст.) та Стефан з Вишні (кін. XVII ст.-поч. XVIII ст.). Їхня творчість

доводить своєрідну інтерпретацію характерних барокових засобів у майстрів найвіддаленіших регіонів та вплив на народні «фольклорні» течії іконопису. Працювали над іконами регіону і майстри перемиського осередку, згуртованих навколо монастиря в с. Риботичі (Польща) [194, с.17]. Серед них – Іван Щирецький з Перемишля (XVII ст.). З відомих творів – чотири іконостасні образи церкви с. Сухий [61, с.40]. У творах риботицьких майстрів простежується схрещення традицій візантійської та західної іконографії. Однією з рис робіт перемиських майстрів є тяжіння до посилення декоративних елементів – введення лінійно-орнаментальних візерунків – вишивок на елементах одягу («Різдво Богородиці» с. Нова Весь, Лемківщина). Часто релігійні сюжети трактувались в контексті жанрових побутових сцен. Інша риса – поява реалістично трактованого пейзажу з наміченим першим та другим планом. Кінцем XVIII ст. датуються настінні розписи у ц. Св. Параскеви в с. Олександрівка (1779 р.), виконані в техніці клейового живопису місцевим майстром з Хуста Стефаном Теробельським (сер. XVIII – поч. XIX ст.). Ці розписи мають доволі еkleктичний характер, поєднавши елементи бароко, рококо та класицизму [135, с. 15]. Загалом, дослідники народного живопису Закарпаття (В. Залозецький, П. Жолтовський, А. Изворин) увиразнюють наступні спільні стильові риси – обмеженість колориту, спрощеність іконографічного канону, експресивне трактування образів, площинність та активна робота лінії. Жолтовський пов'язує декоративність народного іконопису з регіональною ментальністю та особливостями формотворення, притаманними творам народного мистецтва [60, с. 50]. Варто уточнити поняття «народне мистецтво» та «народна творчість», щоб конкретизувати суть та шляхи її впливу на розвиток регіонального малярства. Народна творчість є основою культури кожного народу, глибинним потенціалом, що формує та живить професійне мистецтво. У народному мистецтві знаходять відгук світогляд, творчий темперамент та «геній» народу, традиції попередніх поколінь, здатність пам'ятати та творчо опанувати нове. Водночас, це не просто традиційне мистецтво села з його декоративно-орнаментальним способом художнього мислення, це водночас потреба творчого

самовираження окремих творчих індивідуальностей, що згодом призвели до формування професійного образотворення [194, с. 8-9]. На Закарпатті народні малярі не наслідували прямо іконографічні зразки, а органічно інтерпретували їх у річищі народної стилістики, подаючи канонічні образи через сюжетні сцени. Навіть у копіях візантійських чи барокових взірців з'являється місцевий колорит та новий художній зміст, а канонічний сюжет трактується як картина. В композиціях ікон з'являються побутові сцени з сільського життя. Це, зокрема, стосується сюжету «страшного суду», де, попри канонічність, є прямий зв'язок з фольклором, щоденним сільським життям. Ці тенденції в релігійному малярстві призвели до увиразнення побутової картини як жанру в регіоні.

У XIX ст. на Закарпатті, як і на території Буковини, Прикарпаття, Покуття та Галичини поширюється та швидко набуває статусу «традиційного» мистецтва малярство на склі. Матеріали та технічні параметри малювання на склі були запозичені з країн Центральної Європи, водночас розважально-побутова тематика чеської, баварської, словацької чи польської картинки на склі набула в Україні релігійно-виховного значення і стала важливим жанром народного іконопису. Такі ікони призначались не для храмів, а для інтер'єрів сільських хат чи капличок, а образотворча мова їх зумовлювалась не традиційним каноном, а народно-естетичними уподобаннями та побутом горян. Живопис на склі характеризується яскравим колоритом, площинністю, декоративністю, зображальні засоби – найпростіші – лінія (визначальний основний засіб), обмежена палітра; характерне доповнення – рослинні мотиви. Пластична мова ікони на склі наділена певними умовностями та деформаціями форми, від чого є подібною до наївного мистецтва. Водночас, декоративні якості та вираженість пропорцій наділяє їх унікальною художньо-образною манерою та засвідчує фаховість виконання. Дослідник І. Свенціцький вважав, що між суттю творчості народного майстра та суттю творчості великого світового мистецтва немає різниці «...в якості або кількості виявленого почування ... – вони оба є близько споріднені. В образах народного митця краски дійсно грають, сяють ..., проте ніколи не разять своєю сирістю і не мучать одноманітною площинністю» [33, с.3].

Зацікавлення народною творчістю, побутом стало актуальним в Європі в епоху романтизму ще з кінця XVIII ст. Виступаючи проти обмежень та канонів класицизму, романтики апелювали до культу свободи творчості, останній, у свою чергу, став ключовим мотивом стилетворення XIX – XX ст. Романтики виявляють інтерес до історичної минувшини, а в постулатах романтизму артикульовано поняття колективного соціуму – окремого народу чи нації. Народ з власним духовним багатством та національним колоритом, виявленим у формі культурних надбань стає об'єктом реального інтересу істориків, філософів, літераторів, митців. На мистецьких виставках поряд з творами професійних майстрів експонуються твори самодіяльних митців, примітивістів, відкриваючи шлях до розуміння глибинних коренів мистецтва професійного. Ці твори несуть особливе бачення та відтворення навколишнього світу – спрощене і реалістичне, площинне і просторове, уважне до навколишнього світу та водночас інтуїтивне, узагальнене, декоративне. Нероздільність станкового та монументального народного малярства протягом століть визначила річище розвитку та та подальше формування на Закарпатті професійного образотворчого мистецтва. Дослідник П. Жолтовський особливо підкреслював народну основу закарпатського малярства [60, с.279].

Політико-географічні реалії XIX ст., а саме перебування Закарпаття у складі Австро-Угорської монархії, зумовлюють синтез місцевої художньої традиції з мистецтвом австрійської метрополії [175, с. 218]. З XIX ст. народне традиційне малярство посилюється роботою художників, що здобули фахову мистецьку освіту у Відні. Європейська освіта закарпатських художників поступово пожвавлює мистецький процес в регіоні, окреслюючи майбутні риси професійної художньої школи. Одним з перших таких митців є Йосип Змій-Микловшик (1792-1841). Він був першим єпархіальним художником Пряшівської єпархії та створив цілий ряд малярських робіт на сакральну тематику. Водночас, письмові згадки про портретні, пейзажні та жанрові твори художника дозволяють цілому ряду дослідників (М. Бескид, Г. Островський, М. Приймич та ін.) вважати його засновником світського мистецтва Закарпаття.

Крім Й. Змія-Микловшика, у Відні здобув мистецький фах інший художник (цієї ж єпархії) М.Манкович (1785-1853), якому належить цілий ряд монументальних розписів та образів у церквах с. Чабалівці, Біловежі, Філянці, Нягові, Вишніх Чебинах, Волиці [65, с.84]. А також в селах Тячівщини – Діброва, Нересниця [144, с.199]. Ще одним випускником Віденської академії мистецтв був художник Мукачівської єпархії Ф. Видра (1815-1879). Європейська освіта художника, мистецько-освітня практика у Римі сприяли появі у розписах закарпатських храмів стильових прийомів пізнього італійського бароко. Ці традиції монументального живопису Італії XVIII ст. простежуються у творчості закарпатських монументалістів і на початку XX ст. – в розписах Г. Рошковича, Д. Вірага, Й. Бокшая. Академічну освіту у Відні здобув угорець Ф. Гевердле (1841-1910), що в подальшому мав вплив на формування таких митців як Г. Рошкович, Ю. Віраг, А. Новак. Цікаву думку з цього приводу висловив дослідник І. Небесник: «Чи не вперше ми простежуємо лінію, коли педагог у закарпатському навчальному закладі професійно зорієнтовує учня української національності на шлях професійного живописця» [122, с. 11]. Треба відмітити, що друга половина XIX ст. – це період розвитку угорського образотворчого мистецтва та усамостійнення його як цілісного явища з другої третини XIX ст. з появою власного вищого навчального закладу – Державної школи взірцевого рисунка (1871). Відсутність подібного закладу на Закарпатті зумовлювала європейський освітній досвід місцевих митців та художників-викладачів з фаху. Останній факт засвідчують роки професійного становлення Г. Рошковича, Д. Іяса, К. Ізаї, С. Берегі, Й. Бокшая, А. Ерделі, О. Грабовського у Будапештській Академії мистецтв; Д.Вірага у Мюнхенській академії мистецтв, А. Ерделі в Мюнхені в майстерні Франке та Академії Жюльєна в Парижі, Ф. Манайла у Вищій художньо-промисловій школі у Празі тощо [256; 135, с. 20]. Важливим фактором виходу закарпатського мистецтва за межі провінційності є творчість угорських живописців, які урухомлюють нові художньо-мистецькі явища на противагу існуючим академічним нормам, а це, зокрема творчість та педагогічна діяльність Ф. Гевердле, Я. Загораї, Б. Івані-Грюнвальда, І. Ревеса, Ю. Вірага,

К. Ференці, Ш. Голлоші, що не лише оновлює якість національного угорського мистецтва, але й безпосередньо впливає на мистецькі та освітні процеси закарпатського краю. В умовах інертної загально-культурної ситуації на Закарпатті, поряд із здобуттям професійної підготовки в мистецьких закладах Європи, чимало місцевих художників зреалізовували власну творчу програму поза межами Закарпаття. М. Мункачі (1844-1900), Г. Рошкович (1854-1915), Ю. Віраг (1880-1949), І. Грабар (1871-1960), Д. Ійяс-Яцик (1874-1942) та ін. працювали на Закарпатті як представники угорського мистецько-педагогічного кола.

У живописі XIX ст. відбувається розширення діапазону жанрів. Поступово позбувається статусу прикладного та увиразнюється як самостійне явище пейзаж (Й. Змій-Микловшик, Стефан Терребельський, Т. Маргітай, Ф. Гевердле, Г. Рошкович). Розвивається портретний жанр, що спорадично виникав ще з XVII ст. у іконописних творах народних майстрів за рахунок відтворення емоційно-образного стану чи індивідуальних портретних рис. Художники Ф. Гевердле, Ф. Видра, Я. Загораї, Г. Рошкович, Ю. Віраг спорадично звертаються до портрету. Місцева традиція побутового жанру, зачатки якого з'являються ще у сакральних творах у сюжетах страшного суду, посилюється наприкінці XIX ст. впливом угорського мистецтва (побутові сюжети Г. Рошковича, Т. Маргітая; соціальна проблематика Д. Іяс-Яцика; тема світського життя в творах С. Берегі; національно-романтичні героїзовані твори М. Мункачі, І. Ревеса). Творам М. Мункачі, І. Ревеса, Ш. Голлоші та ін. угорським художникам були притаманні базові принципи європейського романтизму. Останній виявив себе починаючи з кінця XVIII ст. у всіх видах європейського мистецтва, а також у філософії та гуманітарних науках, пропагує романтичний ідеал – культ свободи творчої особистості, культ минувшини, культ народу з його національною культурою, духовною спадщиною, фольклором, національним колоритом. Національний романтизм в угорському мистецтві суттєво вплинув на подальшу адаптацію неоромантичних ідей закарпатськими художниками вже у XX ст. Можна підсумувати, що розвиток мистецтва Закарпаття XIX ст. у контексті традиції народної творчості та

угорського академічного мистецтва утримувало його у межах провінціалізму та академізму аж до межі ХХ ст., коли європейські мистецько-освітні та філософські принципи пропонують альтернативу цим статичним консервативним тенденціям в мистецькому житті краю.

Динамічна зміна провідних художніх напрямів ХІХ ст. – від художньої системи реалізму до філософсько-мистецької концепції модерну, з усіма їх новаціями та методами надали обертів мистецтву закарпатців лише в перші десятиліття ХХ ст. Творчі постулати художників барбізонської школи, практика імпресіоністів та постімпресіоністів лягли в основу творчого методу цілого покоління художників Закарпаття, а їх спільна мистецька праця навіть отримала назву «Підкарпатський Барбізон» у зв'язку з активними пленерними практиками [72, с.395]. Досвід художників, що працювали на повітрі в місцевості Барбізон був революційним для ХІХ ст. Він змусив публіку сприймати живі враження від природи та змінив стереотип про другорядність та неважливість пейзажу як жанру образотворчого мистецтва. У розвитку французького пленерного живопису ХІХ ст. пошук правди кольору призвів до «революції у способі бачення» та усвідомлення потреби нової кольорової концепції [41, с.315]. Остання проявилась у творчості наступного покоління художників – імпресіоністів, що відкрили пріоритет суб'єктивного бачення через враження від природи. Постімпресіоністи ж шукали методи передачі не індивідуального зорового враження, а матеріальності світу та тривалих станів середовища. Вони подолали емпіризм художнього мислення заради втілення духовних станів: лінії, форми, кольору, що є виражниками особистості художника, його почуттів і думок. Програмні засади цих стилів забезпечили базові принципи творчості закарпатських художників перших десятиліть ХХ ст. На межі століть глобальне оновлення в художній культурі приносить всеохоплюючий мистецький рух модерн, що також визначав «множинність» різних напрямків актуального на той час мистецтва. На Закарпатті модерн оновив сприйняття та дозволив виявити унікальні національні ознаки в мистецтві українців та угорців [196, с. 46]. Крім того, глибинні засади та концептуальні прояви руху модерн дозволили

безпосередньо відновити «культурну» пам'ять народу через народну творчість, ставши питомими ознаками формування нової мистецької школи на Закарпатті. Іншим вагомим фактором на цьому шляху стає загальноєвропейська тенденція XIX ст. до акумулювання творчих зусиль у мистецьких об'єднаннях. Гуртки, громади, школи, товариства, колонії працювали на засадах спільних мистецьких концепцій, поглядів на мистецтво та творчого процесу. Таке «гуртування» творчих сил стане ключовим в процесі становлення Закарпатської школи живопису.

Поняття «мистецька школа» з'явилося в мистецтвознавстві для визначення закономірностей художнього формування образів, збереження та передачі конкретного мистецького досвіду, виробленого певним історичним часом, національними та регіональними культурами [113, с. 560]. У сфері мистецтв термін «школа» є досить ємним поняттям та підкреслює певну спільність, унікальність та самобутність, увиразнену національними, хронологічними, регіональними, стильовими, концептуальними, тематичними, технічними та іншими факторами. Мистецька школа узагальнює особливості пластично-образної мови країни, регіону, осередку, навчального закладу чи окремого майстра. Водночас, термін «художня школа» окреслює мистецький напрям, побудований на засадах організаційно-творчих принципів, традицій, поглядів, прийомів та засобів практичного творення й характеризується особливостями естетичного ставлення до матеріалу, вибірковості трактування натури, відчуття пластичної та колористичної гармонії, джерел натхнення тощо. Також, художня школа визначає механізм збереження та передачі досвіду, набутого певним історичним часом, культурним регіоном, етносом. Найбільш загальне поняття мистецької школи – національна художня школа, що без прив'язки до мистецьких інституцій охоплює художній доробок усіх творчих сил нації як духовного цілого [50, с.18]. Дослідник О. Бенеш формулює поняття художньої школи як «тривалу художню єдність, спадкоємність традицій, принципів, методів» [15, с.170]. Ця сукупність ознак дає можливість прямого впливу на художній процес конкретного історичного періоду.

Досвід спільного творення виразного естетичного образу в мистецтві (одному чи кількох видах), стає джерелом самоідентифікації етносу, народу, культурного регіону, певної історичної епохи. Першими мистецькими об'єднаннями, де відбувалось становлення професійного мистецтва були ремісничі цехи (тяглість традиції цехів простежується ще зі Стародавнього Єгипту). У цехах розвивались та передавались з досвідом наступним поколінням художні ремесла. З XVI ст., поряд з ремісничими цеховими школами виникають школи пов'язані з образотворчим мистецтвом. Також, в мистецтві школа утворюється з послідовників та учнів, які гуртуються навколо вчителя – видатного майстра, допомагаючи йому працювати над замовленнями, отримують фахову освіту та стають (або ні) самостійними художниками. З XVII-XVIII ст. утворюються академії, де, паралельно з навичками опанування певного ремесла вивчаються загальноосвітні предмети, історія мистецтва, принципи художнього зображення тощо. Утвердження художньої школи як явища в мистецтві забезпечує безперервність художнього розвитку регіону, етносу, народу та сприяє росту фахової майстерності окремого художника. Школа дає знання та навички, забезпечуючи належний рівень образотворення у різних видах мистецтва. «Геній може дати лише багатий матеріал для творів високого мистецтва; образи його і форма вимагають вихованого школою таланту», – ці слова підтримують тезу важливості школи при вияві та розвитку таланту у індивідуума [81, с. 117]. Водночас, можна привести і протилежну думку Е. Делакруа, пов'язану з індивідуалізмом бачення та осмислення природи у епоху романтизму: «Слово школа нічого не означає. В мистецтві існує своя істина для кожного, хто пише, малює, творить ... не можна навчити почувати красу й істину; вислів: належить до школи – безглуздий» [107, с. 300]. Однак, досвід XX ст. та мистецтво постмодерну доводить, що ігнорування ідейно-естетичних та технічних принципів, закладених певною школою призводить до втрати художньої традиції та нівелювання національної художньої школи з властивою їй самобутністю та неповторністю. Приналежність до певної художньої школи означає не лише професійний зріст, але й утвердження та поширення певної

культурної традиції. Важливою функцією художньої школи є формулювання єдиних естетичних принципів та спільність ставлення митців до відбору образів, сюжетів та явищ відповідно до завдань актуального мистецтва, а також спорідненість ціннісного бачення сутності краси та засобів її художнього відображення. Крім того, школа є фундаментальною основою для подальшого розвитку митця, свободи творчості, розширення меж власного творчого досвіду. Мистецтвознавець Р. Шмагало визначає поняття «мистецька школа» як: «...механізм реалізації зображальної грамоти за допомогою формальних і неформальних правил, принципів, норм та організації, покликаний збагатити людину знаннями видів мистецтва та галузей художньої діяльності, озброїти її вміннями та навичками, необхідними для духовного, професійного та творчого саморозвитку у створенні, розповсюдженні та вивченні художніх цінностей» [206, с.10]. Однак, якщо відійти від суто освітніх аспектів, можна розглядати поняття національної художньої школи, як масштабного явища, що об'єднує мистецький доробок усіх творчих сил нації чи народу як певного духовного цілого. Іншими словами, це конкретне локальне відображення певного художнього явища і може бути використане для оцінки мистецтва конкретної країни, регіону, міста за умови, що воно характеризується самобутністю ідейно-творчої платформи, спільністю стильових рис в конкретних хронологічних межах. Також, цей термін може об'єднувати творчість колективу художників, що мають виразні споріднені художні принципи, живописно-образну мову, тематично-жанровий діапазон. Творчість послідовників та учнів видатного митця також може бути об'єднана терміном школа (наприклад, школа Нарбути). Кожна школа це синтез явищ художнього життя спільноти, що стає частиною світового мистецтва як здобуток конкретної національної культури. Моделі культур різних епох та етносів містять художньо-образну картину світу. Відтак, школа увиразнює стилетворчий процес нації, фіксує його як духовну цілісність, окреслюючи загальний образ етносу у властивій йому візуальній формі.

Потреба утвердження національної художньої традиції є незмінно актуальною для різних етносів. В японському живописі, наприклад, існувала

проблема сильної близькості з китайськими зразками. Художник Сукенобу (1671–1751) вбачав у цьому проблему неуміння зобразити національне життя японців: «навіть зображаючи японця, картина «відганяє» Китаєм, дух не вловлено» [107, с. 127]. Розвиток мистецтва України, незалежно від наявності чіткої системи художньої освіти, дозволяє вести мову про самобутні етнічні прояви творчості, що поступово формують національний стиль та національну художню школу починаючи з часів Київської Русі. Малярські цехові організації, іконописні школи при лаврах та монастирях закладають основу самоідентифікації та колективного обміну знаннями та досвідом. Ці процеси посилюються створенням у XVII–XIX ст. Київського та Харківського колегіумів-академій, з програмами художньої освіти, а у другій половині XIX ст. отримують розвиток зі становленням регіональних художніх шкіл в Києві, Одесі, Харкові [166, с.26]. Ці школи створювалися освітньо-навчальними та організаційними діями – з'являються як спеціалізовані навчальні заклади, так і мистецькі об'єднання. У Києві організовано «Київське товариство художніх виставок» (1887 р.), в Одесі – «Товариство південноросійських художників» (1890 р.), у Львові – «Товариство для розвою руської штуки» (1898 р.). Особливо важливим фактором та каталізатором художнього життя була поява фахових навчальних закладів, у тому числі приватного типу, яким була притаманна гнучкість впроваджуваних образотворчих методик, авторське сприйняття картини світу, зорієнтованість на сучасні європейські ідейні рухи, взаємодія з паралельно функціонуючими мистецькими об'єднаннями. Це сприяло формуванню окремих відмінних між собою стратегічних річищ розвитку мистецтва кожного регіону та становленню регіональних художніх шкіл. Художньо-рисувальні школи в Одесі (ініціатор – «Товариство шанувальників красних мистецтв») та Харкові (з ініціативи М. Раєвської-Іванової) були відкриті у 60-х рр. XIX ст. У Києві з 1850-х рр. утворюється приватна «Публічна методична школа живопису», зорієнтована на західноєвропейську методику викладання, а згодом – рисувальна школа Миколи Мурашка (з 1875 р.), яка стає центром мистецького життя в Києві та своєрідним рубіконом, що відкрив шлях

до подальшого становлення та формування мистецьких шкіл (серед відомих учнів – М. Пимоненко, С. Костенко, І. Їжакевич, а також В. Серов та М. Врубель). На базі школи було утворене Київське художнє училище (1901). Ці школи об'єднали та виховали цілу низку художників, тим самим розширивши межі з функції навчального закладу до масштабного художнього явища регіонального та загальноукраїнського масштабу. Водночас, варто відмітити, що функціонуючи під протекцією Петербурзької академії мистецтв та слідуючи стандартам офіційної академічної мистецької освіти Росії, названі школи не могли у повній мірі розвивати мистецтво на базі українських національних традицій. Протекторат Петербурга поступово перетворював ці навчальні заклади на органи русифікації мистецтва та молоді. Поза тим, саме на базі Київського художнього училища (школи Мурашка), спиняється «тяглість петербурзької мистецької традиції» на українських землях і бере початок національна школа, орієнтована на місцевий натурний матеріал та українську тематику [169, с. 9]. Особливою подією було відкриття в Києві у 1917 р. єдиного національного осередку мистецького вишколу – Української академії мистецтв. Діячі культури Західної та Східної України прагнуть виокремити з усталених українсько-російського чи українсько-польського мистецьких контекстів поняття «українського національного стилю» не лише для утвердження власної етнічної самодостатності, але й також надаючи йому ролі певного орієнтаційного фактору, що об'єднував би українських митців на ідейній основі. Варто додати, що Україна кінця XIX поч. XX ст. перебувала у сфері впливу різних державних формації, відтак сама ідея творення власного національного мистецтва невідривно пов'язана з усамостійненням нації на політичній мапі, зі здобуттям державності. Оскільки чужинні форми культури несуть загрозу національній самобутності, політизація національної культури спрямована на очищення суспільства [177, с.100].

Ці процеси набирали обертів паралельно і прослідковуються як в Україні, так, з певним запізненням, і на землях Закарпаття починаючи з 1920-х. рр. Спроба змінити вектор розвитку регіонального мистецтва з угорського, а згодом

з чеського контексту та створити художню школу на власному національному ґрунті, що б відповідала місцевим культурним та естетичним потребам. У цій національній ідентичності вбачалась пріоритетна модель розбудови майбутнього мистецтва. «Поступ національної культури тільки тоді тривкий, коли він є висловом народної душі, розцвітом дрімучих в народі культурних сил», – слова митрополита А. Шептицького підкреслюють важливість переосмислення базових народних традицій та культурних засад в контексті розбудови національної культури зокрема, та держави загалом [204, с. 22]. Його ж ініціатива дозволила створити у Львові мистецьку школу очолену О. Новаківським у 20-х рр. ХХ ст. З досвідом Одеси, Києва, Харкова, Львова та Ужгорода, ідея творення національного мистецтва набуває дедалі виразніших рис. Художні школи формуються провідними майстрами. Київську школу пейзажного малярства представляють С. Світославський, К. Крижицький, В. Орловський, П. Левченко, В. Менк; харківську школу – С. Васильківський, К. Первухін, М. Ткаченко, М. Сергіїв; увиразненню одеської малярської школи сприяла творча праця К. Костанді, І. Похитонова, Г. Головка, М. Околовича. Важливою, навіть знаковою подією у процесі формування регіональних шкіл та демонстрації «духовної єдності» наддніпрянських та західноукраїнських земель була перша Всеукраїнська виставка (1905 р.). Згадані об'єднання київських, харківських, одеських та західноукраїнських митців маркують фундаментальні основи української мистецької освіти та унаочнюють шляхи розвитку загальнонаціональної школи пейзажного живопису.

Закарпатське малярство у перші десятиліття ХХ ст. складалося поступово, вивільняючись від впливу угорського та чеського мистецтва і виростаючи на ґрунті духовної та матеріальної культури свого краю, що надавало йому глибоко національного виразу [90, с. 214]. Тут, все ще великою залишається міра впливу угорського мистецтва. Однак, цей вплив сприяв і позитивним зрушенням та давав конкретний наочний приклад для закарпатців на шляху до власного становлення.

На межі XIX-XX ст. на Закарпатті активується робота художників, головним чином угорців, у різних творчих об'єднаннях. Вони слідували новим вимогам сучасного їм мистецтва та прагнули набути знань, що не вписувались у канву консервативних методів навчання в академіях [101, с. 1161]. Цьому сприяв приклад європейських митців XIX ст., які обирали між глобальною неоакадемічною системою з її цінностями, демонстровану Салонами та розвитком художньої особистості через переосмислення пластичності простору, «довільного використання пензля», вивільнення живописної манери [127, с. 20]. Початки «бунту» проти консерватизму та жорстких академічних рамок для мистецького самовиразу заклали живописці барбізонської школи, що працювали у 30-60-х рр. XIX ст. в місцевості Барбізон (околиці Парижа) та йшли за прикладом англійських пейзажистів Дж. Констебла, Р. Бонінгтона, французьких реалістів та романтиків Ж. Мішеля, Т. Жеріко, Е. Делакруа. На противагу умовностям та ідеалізації у творах академістів, барбізонці апелювали до формування реалістичного мистецтва в умовах реальної природи Франції у її буденних аспектах. Безпосередньо вивчаючи різні місцевості, художники шукали унікальність в пейзажних мотивах, вивчали стани природи, освітлення; загострювали увагу на емоційній та візуальній цілісності пейзажу, позбуваючись у роботі шаблонності та нормативної схематики. Порівнюючи художню критику творчості барбізонців та З. Шолтеса, можна знайти тотожні твердження, зокрема, що стосуються творчого методу: «Робота з натури над етюдом, а часом і картиною, інтимне спілкування художника з природою поєднувалися у барбізонців з тяжінням до епічності образу ..., а камерні картини чергувались з великими пейзажними полотнами» [223, с. 50]. Подібні характеристики зустрічаємо при аналізі творчого методу З. Шолтеса у статтях Г. Островського, О. Чернеги-Балли, В. Сташка. Важливим був і подальший досвід імпресіоністів, які зуміли так збагатити живописну палітру художника, що академічний живопис здавався сухим «розмальованим рисунком» [164, с. 99]. І барбізонці, й далі імпресіоністи вивчаючи природу конкретної місцевості, вирішуючи проблематику світла та кольору зуміли перетворити свої художні винаходи на універсальні засоби живопису.

Актуальним питанням др. пол. XIX ст. стала реформа вивчення рисунку, композиції та живопису відповідно до нових умов. Відмежовуючись від академізму й маючи на меті підвищити власний професійний рівень, художники організовуються в альтернативні мистецькі об'єднання, приватні академії, школи, колонії та приватні студії. Кожне з цих художніх угруповань мало свою навчальну програму, методику дослідження природи та творчої роботи. Метод вільної студійної роботи дозволяв професору (керівнику) не дотримуватись загально визнаних методів навчання, а пропонував власну систему. По формі, приватна академія являла собою єдине велике приміщення з великою кількістю студентів різних національностей без поділу на курси. Часто в майстерні були присутні кілька постановок чи натурників для вільного вибору, рівно ж як і завдання та навчальну мету визначали самі студенти [164, с. 100]. Важливо було навчитись правильно сприймати природу, швидко знайти правильне вирішення художньої проблеми. Серед найвідоміших приватних академії Парижа – Академія Жюльєна та Академія Колароссі. У Мюнхені цей простір був представлений, зокрема, рисувальними школами-студіями угорського художника Ш. Голлоші (1847–1918) та словенського живописця А. Ажбе (1862–1905). Добре продумана метода та система навчання зробили ці приватні фахові заклади широко відомими. Важливим для закарпатців є факт, що альтернативний європейський освітньо-мистецький простір XIX ст., представлений приватними школами-студіями розширився саме та територію Угорщини, задаючи імпульс нових мистецьких шукань у безпосередній географічній близькості.

Навчальна методика в школі А. Ажбе (засн. 1891 р.) передбачала уважне вивчення законів природи та застерігала від суб'єктивно-довільного ставлення до природи. Наприкінці XIX ст. під впливом імпресіонізму у багатьох живописців втрачається моделювання форми, предмети «розчиняються», видаються непотрібними та цілком заперечуються академічні закони рисунку та побудови. Основні методи А. Ажбе спрямовані на рисування з природи, водночас академічний рисунок гіпсів він не визнавав. Він вважав, що рисунок є основою мистецького твору, а художник без основних вмінь та наукових знань

перетворюється на пасивного копіювальника [164, с.101]. На думку А. Ажбе – побудова будь-якого предмету можлива на базі найпростіших геометричних форм і в кожному натурному об’єкті треба шукати ці форми. Інша особливість методи А. Ажбе – моделювання тоном, для чого використовувалась сангіна або вугілля [114, с. 35]. Серед учнів А. Ажбе – уродженець Закарпаття І. Грабар, О. Мурашко, І. Білібін, В. Кандинський, М. Добужинський – художники, які шукали альтернативи отриманій академічній освіті. Своє альтернативне бачення системи навчання втілював у роботі власної школи-студії видатний угорський живописець Ш. Голлоші (1847–1918). Отримавши фахову освіту в академіях Будапешта, Мюнхена та Відня, він став одним з найвідоміших на той час вчителів рисунку та живопису, з його альтернативним баченням системи навчання, а також своїм розумінням сюжетного натурального відбору. Школу Голлоші (засн. 1886 р.) у різний час пройшли такі відомі художники з різних європейських країн як К. Ференці, І. Грабар, Д. Бурлюк, Г. Нарбут, В. Кандинський, В. Фаворський, В. Петров-Водкін та ін. [123, с. 349; 185, с. 30]. Голлоші прагнув до щирості та безпосередності відтворення дійсності, пошуку значимих, близьких простій людині сюжетів. Його розуміння розвитку угорського мистецтва базувалось на нероздільності з «рідним ґрунтом», «під угорським небом» поряд з «народом, що відроджується». Останнє твердження зумовило спочатку літні виїзди, а згодом переїзд до трансільванського м. Нодьбань (зараз Байя-Маре, Румунія), де разом із К. Ференці було засновано школу-колонію за прикладом барбізонців та французьких імпресіоністів [119, с.81]. Для нашого дослідження важливо зробити огляд педагогічної методи та загальні принципи роботи Ш. Голлоші, адже великою мірою такі принципи були відображені і у творчій програмі З. Шолтеса. Навчальна програма апелювала до вивчення природи та реальних людей, до пленерної практики з дослідженням повітря та світла. Колір Ш. Голлоші розумів як засіб конструктивної побудови форм предмету, а необхідними складовими живопису вважав конструктивну логіку рисунку та глибоке розуміння конструкції форми. На перших заняттях живописом Ш. Голлоші радив працювати гризайлю близькими кольорами (охра і

сепія). Подальша робота зводилась до вміння розрізняти кольорові плани: від тепліших до холодніших відтінків по мірі віддалення простору [254]. У Нодьбані працювали десятки молодих митців з Європи (серед них були, зокрема, Д. Віраг та Е. Грабовський) та формувалось нове покоління та нова якість угорської художньої школи [119, с.81]. З 1901 р. Ш. Голлоші продовжує творчо-педагогічну діяльність вже на теренах Закарпаття у м. Тячів. Це була перша подібного роду мистецька організація на території краю і попри те, що в тячівській колонії не було місцевих майстрів, вона мала суттєвий організаційно-мотиваційний вплив на формування принципів Закарпатської школи живопису. Основним творчим методом для художників тячівської колонії був пленер і, відповідно, проблематика кольору. Крім того, загострювалась увага митців на потребі тривалого вивчення об'єкту та природи і, відповідно, робота не в один, а в кілька сеансів. Цей творчий метод спостереження, аналітики та порівняння, на відміну від імпресіоністичного підходу завершити полотно під першим враженням, стає в подальшому актуальним у творчості Й. Бокшай та його учнів, зокрема й З. Шолтеса [233, с. 121; 101, с. 1162]. Дослідник І. Луценко також підкреслює схожість методичних засад закарпатських художників 1920–1940-х рр. та принципів школи Ш. Голлоші. Зокрема, відхід від «академічної» коричневої палітри, а також пошук сюжетів, натурних панорам чи типажів для портретів у віддаленій провінції [101, с.1163].

Важко переоцінити значення згаданих мистецьких колоній для становлення засадничих принципів Закарпатської школи живопису. Фактично, за їх принципом організовувався та здійснювався мистецький рух українських художників регіону. У аналітичній статті 1973 р. Й. Бокшай зазначав, що саме приклад творення нового угорського мистецтва у Нодьбанській колонії «...що об'єднала зацікавлених у розвитку на своїй батьківщині справді національного мистецтва з істинно народною традицією художників-реалістів був перед нашими очима» [26, с. 3]. Діяльність Нодьбанської школи надала імпульсу до організації в Угорщині у перші роки ХХ ст. подібних мистецьких угруповань (колоній в низовині Альфьолд – м. Годолов, м. Ходмезьовашархей, м. Сентеш, м. Бая, м. Дебрецен

(1900-ті), м. Солнок (1902); м. Кечкемет (1909). Між згаданими творчими колоніями існувала певна конкуренція, вони будували власні програми розвитку, формулювали та вирішували різні ідейно-змістові художні проблеми, проте залишались осередками з альтернативним розумінням філософії творчості. Колонії Альфьолду прагнули слідувати шляхом М. Мункачі та Нодьбаньської школи. Працюючи на пленері художники колоній мали за мету відтворити красу даного низинного регіону Угорщини так, як вони його бачили – з сучасними зміненими цивілізацією рівнинними ландшафтами, селами та пасовиськами, відповідною атмосферою та характерним способом життя місцевого населення. При цьому стилістичний діапазон творів художників був доволі широкий – від реалізму та символізму (Я. Торней), до експресіонізму (Д. Кохан) та конструктивізму (І. Нодь) [233, с.20]. Водночас, певна розрізненість бачень та відсутність чіткої програми не дозволила проіснувати об'єднанню більше шести-семи років [269]. На відміну від колоній Альфьолду, де, незважаючи на державну підтримку художники не знайшли спільного шляху в мистецтві, школа-колонія в м. Кечкемет активно розвивалась та існувала понад 20 років. Її керівник Б. Івані Грюнвальд прагнув адаптувати досвід, набутий в Нодьбані у новому мистецькому поселенні. Сформульована Б. Івані Грюнвальдом програма діяльності колонії «Поселення творчих працівників у м. Кечкемет» передбачала розвиток мистецької інфраструктури міста, розбудову майстерень, продаж творів мистецтва [238, с. 59]. Школа була відкрита як міжнародний заклад для початківців та іменитих художників; навчальний рік не мав визначених меж, тому можна було приєднатись і вийти з учбового процесу у будь-який час, а кредом школи була «абсолютна особиста і творча свобода» [269]. Методичною базою школи була потреба трактувати натуру у спосіб, протилежний академізму, шукаючи в самій природі засоби та методи образотворення. Крім пленерної практики та суто живописної проблематики, окремими секціями розвивались декоративно-ужиткові мистецтва – текстильна група (килимарство, ткацтво, гобелени, декоративна шерсть), кераміка а також графічні мистецтва та архітектура. Крім Б. Івані-Грюнвальда, суттєво впливали на функціонування колонії К. Ференці,

Ф. Ольдої, І. Ревес. Творчий метод Б. Івані-Грюнвальда базувався на засадах декоративно-романтичного стилю, який поступово змінився натурними пленерними практиками. К. Ференці вважав себе «прихильником чистого мистецтва» та працював між натуралізмом та неоімпресіонізмом [119, с.82]. Майстер «критичного реалізму», досвідчений педагог І. Ревес очолив колонію у 1920 р., коли після нетривалого періоду занепаду, колонія переходить у підпорядкування Угорської королівської академії мистецтв та об'єднує студентів закладу на творчих практиках. Відвідував кечкеметську колонію у 1913 р. учень Б. Івані-Грюнвальда по Будапештській академії мистецтв А. Ерделі. Отриманий досвід надалі матиме важливе значення при організації освітньо-мистецького процесу вже на Закарпатті – у м. Мукачеві та Ужгороді.

Існування альтернативних офіційній академічній освіті мистецьких осередків у безпосередній близькості до Закарпаття хоч і не мало прямого впливу на художників краю, але задало відповідний мотиваційний фон та ритм мистецького життя.

Отже, організаційні дії мистецької еліти Угорщини були прикладом для реалізації амбітної та актуальної мети закарпатських художників вже у перші десятиліття ХХ ст. – створення власної художньої школи. Спочатку був вплив освітнього фактору – молоді художники Закарпаття пізнавали як образотворчу культуру Угорщини, так і загальнометодичні принципи викладання в європейських академіях (освіту в Будапешті здобули К. Ізаї, О. Грабовський, Й. Бокшай, А. Ерделі, Г. Глюк; у Мюнхені – Д. Віраг). Водночас, академічний вишкіл художників-засновників закарпатської школи збагачувався досвідом, здобутим у приватних мистецьких студіях та колоніях Мюнхена, Парижа, Нодьбані, Кечкемета, Гаржілеса з пошуком нових засобів та методів відображення натури. Такий ідейно-творчий та педагогічний закал, застосований у роботі та співпраці з молодими митцями Закарпаття дуже стрімко показав результат, увиразнивши формування регіональної школи. Варто відмітити, що питання регіоналізму в мистецтві постає перед європейцями ще з поч. ХІХ ст. відтак, ідентичність регіону розпізнається за сприйняттям та оцінкою його

природних якостей, місцевої культури та етномистецьких традицій. Ще у 1847 р. мистецтвознавець Ф. де Шеннев'єр розглядаючи питання провінційних шкіл стверджував, що живопис завжди є провінційним, але не географічно, а локально пов'язаним з конкретним місцем органічним зв'язком [127, с.25]. Цей «провінціоналізм» не тотожний поняттю аматорський чи малоосвічений, а фіксує сукупність характерних природно-ментальних ознак регіону. Загалом, відхід художника європейського рівня в патріархальний світ – поширене явище для мистецтва Європи кінця ХІХ – початку ХХ ст. (П. Гоген працював на Таїті, М. Реріх – Тибет, Г. Серебрякова – Марокко). Дослідник І. Поп вважав, що художники Закарпаття, на відміну від згаданих митців не були «перенасичені» та втомлені цивілізацією, а навпаки вмотивовані набутими у Європі засобами та інструментами відкрити красу свого краю та багатство культури [153, с. 190].

Художники Закарпаття були відкритими до діалогу з Європою, водночас, апелювали до власної джерельної бази – «духовної матриці» – регіональної специфіки народно-мистецьких традицій, народної філософії, фольклору а також ідеалізованої натурної ландшафтної ситуації. Маючи за мету «усунути мистецький провінціоналізм, ... закарпатські художники навіть при існуванні примітиву в мистецтві, не замкнули його в рамки вузької народності, а запропонували всім як Нове Таїті» [72, с. 406]. Власне, ця духовна матриця Закарпаття і стала для художників джерелом творчості і у синтезі з європейськими творчо-методичними шляхами окреслила явище Закарпатської художньої школи. Як колись Барбізон був проголошений монополією нового мистецтва, так і територія Підкарпаття ставала самостійним мистецьким центром. Дослідник А. Изворин так формулював прагнення молодих «руських» художників: «Цей революційний розрив із столичною рутинною, перехід від чужих форм до примату власного розуміння світу і, нарешті, факт можливості завоювати інтерес художнього світу з провінції» [72, с. 397].

Отже, процес становлення професійної школи живопису Закарпаття необхідно розглядати як синтез звернення до народних мистецьких традицій та європейського досвіду їх використання.

Важливими у процесі становлення школи були і політичні події. Після розпаду Австро-Угорщини (1918 р.), незважаючи на певне послаблення зв'язку між художниками Угорщини та Закарпаття, повертаються додому з набутим європейським фаховим вишколом Й. Бокшай та А. Ерделі. Саме їх творчо-педагогічна діяльність стане тим каталізатором, що підсумує всі попередньо окреслені чинники та виокремить регіональну школу з угорського чи чехословацького мистецьких контекстів.

### **2.3. Мистецько-педагогічна діяльність А.Ерделі та Й. Бокшая та їх вплив на формування творчої особистості З. Шолтеса**

Становлення закарпатської школи живопису, а точніше, закарпатського професійного образотворчого мистецтва нерозривно пов'язане з іменами випускників Будапештської академії мистецтв Йосипа Йосиповича Бокшая та Адальберта Михайловича Ерделі. Їх творча доля близька до життєвого шляху таких українських художників як Олекса Новаківський, Олександр Мурашко та інші що, здобувши мистецький вишкіл у визнаних європейських вузах, повертались додому й самі організовували художню освіту, розвивали разом із земляками світові художні напрямки [118, с. 11]. Початок педагогічної діяльності цих двох художників став стартом для всебічного розвитку образотворчого мистецтва закарпатського краю. Останній проявився у вихованні цілої плеяди живописців, освітній та виставковій діяльності. Ця тенденція стала вкрай важливою для культурного життя Закарпаття, де, за висловом дослідника Г. Островського, «...художнє життя ... останньої чверті ХІХ поч. ХХ ст. буквально тліло. Не було ні виставок, ні художніх організацій, ні критики» [135, с. 27]. Водночас, поруч був потужний приклад угорських художників, які протягом ХІХ ст. зорганізували фаховий академічний навчальний заклад; збагатили європейське та світове мистецтво такими вагомими іменами як М. Мункачі та І. Ревес; акумулювали альтернативний до академічної освіти рух (рисувальна школа-студія Ш. Голлоші у Мюнхені); за прикладом барбізонців зорганізувались у творчі колонії та об'єднання для роботи не просто на пленері, а

для роботи із власним натурним матеріалом «під своїм небом, на своїй землі». Активні організаційні дії Й. Бокшая та А. Ерделі після їх повернення з навчання засвідчили початок нового відліку культурного розвитку закарпатського краю. Як було вже сказано, загальну середню освіту на Закарпатті молодь здобувала в гімназіях, учительських чи духовних семінаріях. Навчання у цих закладах було для молоді, фактично, єдиною можливістю ознайомлення з образотворчим мистецтвом яке «... займало тоді дуже скромне місце в духовному житті закарпатців, обмежуючись сферою сімейних портретів і церковних розписів» [133, с. 8]. У цих закладах, за активної позиції дирекції (А. Аліськевич був директором реальної гімназії, а А. Волошин – директором учительської семінарії в Ужгороді), суттєва увага приділялася естетичному вихованню учнів – музиці, хоровому співу, театральному мистецтву та основам образотворчості [122, с. 20]. «Культура складається не лишень з наук, але і з мистецтва», – висловлювався А. Волошин, обґрунтовуючи наявність у навчальному процесі мистецьких дисциплін [42, с. 62]. Така педагогічно-виховна позиція дирекції навчальних закладів не лише актуалізувала серед молоді потребу культурно-мистецького виховання, але й надала відповідну фізичну можливість передачі досвіду досвідченими професійними художниками А. Ерделі та Й. Бокшаєм.

Адальберт Ерделі (1891–1955) належить до числа найвидатніших українських художників ХХ ст., а його організаційно-педагогічні дії стали катализатором становлення на Закарпатті національної художньої школи. Біографічні факти, концепція творчості та педагогічна програма максимально широко розкриті у монографії І. Небесника «Адальберт Ерделі» (2007) [118]. Для даного дослідження важливо простежити етапи становлення А. Ерделі як художника та виявити особливості його педагогічної системи, щоб з'ясувати ступінь їх впливу на формування філософії творчості З. Шолтеса. Після навчання в мукачівській гімназії та учительській семінарії м. Марамарош Сігот (нинішня Румунія), А. Ерделі здобуває професійну художню освіту в Будапештській академії мистецтв, в класах І. Ревеса та Б. Івані-Грюнвальда, а завершивши навчання з відзнакою, продовжує удосконалювати фах в

майстернях К. Ференці та Т. Земплени [122, с. 23]. Подальша практика в Кечкеметській художній колонії дає наочний приклад методики роботи в позаакадемічному мистецькому об'єднанні. Протягом 1916-1922 рр. А. Ерделі викладає рисунок в горожанській школі, реальній гімназії та семінарії м. Мукачева. У цей час на Закарпатті працюють митці старшого покоління Ю. Віраг, К. Ізаї, Д. Іяс, Е. Грабовський. С. Берегі. Першим організаційним кроком у цьому середовищі стала колективна виставка (1921 р.) та подальше створення «Клубу художників Підкарпатської Русі». Цей об'єднавчий крок не мав суттєвого впливу на подальший розвиток регіональної школи, оскільки існували ідеологічні розбіжності у поглядах на мистецтво між митцями старшого та молодшого покоління. Останні бачили потребу у пошуку нових напрямків розвитку мистецтва краю та виходу його зі стану провінціалізму [133, с.15]. А. Ерделі, як і його соратник Й. Бокшай, тяжіли до рішучих змін у галузі професійної освіти та організації художнього життя. Відтак, попри те, що педагогічна робота забирала чимало часу та сил, А. Ерделі, прагнучи нового досвіду та інформації, вдосконалення власної майстерності та професійного розвитку, у 1922 р. виїздить в Європу. Така творча «міграція» художників до ключових мистецьких центрів була нормою творчого пізнання та методом пошуку нових ідей в мистецтві [98, с. 13]. У Мюнхені – центрі тогочасного альтернативного мистецького простору, А. Ерделі працює в студії художника Франке; водночас, вивчає твори визначних майстрів у галереях, прагнучи «йти своїм шляхом» [118, с.21]. У 1929 р. – бере творче відрядження до Франції, маючи змогу «зсередини» опанувати тогочасні тенденції європейського мистецтва. Тут захоплюється творчістю П. Сезанна та навіть в майбутньому визнаватиме себе його послідовником у способі пізнання та трактування форми [118, с.24]. Важливо відмітити, що досвід художника та мистецькі пріоритети, здобуті в Європі знаходять плідний ґрунт в середовищі закарпатських художників. Цьому сприяв талант А. Ерделі не лише як художника, але й як педагога та методиста та активного громадського діяча і організатора, адже ідея

створення на Закарпатті сучасної передової мистецької школи залишалась для художника серед пріоритетних.

Інший ентузіаст та лідер мистецького руху на Закарпатті Й. Бокшай (1891–1975) зіграв не меншу роль у процесі становлення регіональної школи, водночас, саме він справив найбільший вплив на формування З. Шолтеса як художника. Народився художник в с. Кобилецька Поляна на Рахівщині в сім'ї священника. Першим оцінив талант Й. Бокшай – близький до сім'ї художник Г. Рошкович. Здобувши середню освіту в Мукачівській гімназії, продовжив навчання в Будапешті, на педагогічному відділенні академії мистецтв (1910–1914). Тут він отримав фундаментальні навички реалістичного рисунку та живопису. «В академії вчили черпати красу з природи», – згадував згодом Бокшай, на практиці застосовуючи цей принцип [133, с.10]. Викладачем фахових дисциплін у нього, як і в А. Ерделі був І. Ревес, водночас, трагічні історичні обставини не дозволили художнику по закінченні академії продовжити навчання чи творчу практику за кордоном – 1 серпня 1914 р. його мобілізують рядовим у лави австро-угорської армії, а вже через півроку він потрапляє у полон. Лише у 1918 р., пройшовши довгий шлях поневірянь через Карпати, Туркестан, Самарканд, Каспій, центральну Україну, художник повертається на Закарпаття [121, с. 25]. Цікаво, що після закінчення академії, перший критик та наставник Бокшай І. Рошкович переконував його «не замикатись у тісні рамки педагогічної діяльності, а вдосконалюватись в живописі та прагнути стати художником» [133, с.12]. Й. Бокшай займався живописом безперервно, водночас, мислячи глобальніше, завтрашнім днем, він активно долучається до педагогічної діяльності шукаючи таланти серед гімназистів та розвиваючи свіжі сили молодих художників, тому саме педагогічна діяльність митця стала знаковою для розвитку цілої плеяди закарпатських художників. Спочатку він викладає в Ужгородській горожанській школі, а з 1919 р. по 1945 р. – в Ужгородській реальній гімназії. У цій гімназії здобував освіту майбутній художник З. Шолтес.

Намагаючись компенсувати недостатню кількість годин з образотворчого мистецтва, Й. Бокшай (як і А. Ерделі в Мукачеві) залучав талановитих учнів до

додаткових занять з художніх дисциплін у позаурочний час. Такі, здавалося б, буденні дії стали вирішальними з точки зору художньої освіти регіону, адже серед студентів виявились такі визнані у майбутньому художники як А. Коцка, А. Добош, Е. Контратович, А. Борецький, З. Шолтес.

Позитивний досвід додаткових студій дозволив митцям зініціювати створення спеціального навчального закладу – у 1927 р. в Ужгороді було засновано приватну суботньо-недільну студію «Публічну школу рисунку», що забезпечила фахову освіту талановитій молоді. Тут, паралельно із загальноосвітньою підготовкою в учительській семінарії або гімназії, студенти отримували освіту близьку за навчальним планом до художньої академії чи спеціалізованого мистецького навчального закладу. Програма з рисунку та живопису передбачала роботу з гіпсами, натюрмортом, оголеною натурою, пейзажем. Викладався також курс пластичної анатомії, перспективи та історії мистецтва [120, с. 28]. Приділяючи найбільшій уваги справді талановитим учням (а школа була відкрита для всіх, тому рівень вмінь та таланту учнів був різним), вчителі організовували тривалі практики в горах, передаючи не лише власний досвід, але й закладаючи на майбутнє традиції пленеру. Важливою була і особиста світоглядно-мистецька позиція вчителів (Табл.А.2.1.). Й. Бокшай, маючи пієтет перед творчістю старих майстрів (таких як Рембрандт, Ф. Хальс, Ф. Гойя, Веласкес, Дж. Батіста Тьєполо, Ф. фон Уде, Дюрер), залучав студентів до вивчення спадщини класиків світового мистецтва та робив акцент на основах академічної підготовки, на вивченні законів живопису та рисунку. Найкращими наставниками для художника вважав природу та старих майстрів. Педагогічний метод Бокшая передбачав не лише вивчення предмету та натури, але й аналіз способу зображення, логіку побудови композиції, світла та кольору [18, с. 15]. Такий досвід й знання формують у студентів критичне бачення творів мистецтва, розуміння прекрасного, відповідну методологію творчості, уміння порівнювати та аналізувати.

На противагу Й. Бокшаю, А. Ерделі дотримувався протилежної думки та звертався до тенденцій модерного європейського мистецтва, актуальна інформація про яке була необхідна для всебічного розвитку студентів. Майже

постулатами футуризму він висловлює своє бачення нових джерел для образотворення: «в епоху польотів і радіо ... не вистачає динамізму, який є характерним для нашої епохи. Тепер у ХХ століття нам не належить бути послідовниками кватроченто та чиквенченто» [55, с.7]. Віддаючи належне культурі та природі свого краю, підкреслюючи українську (русинську) суть підкарпатського мистецтва, А.Ерделі все ж убачав певну замкненість у тому, що бачив навколо. На його думку, творчість митців, які практикувались, розширювали світогляд та отримували додатковий мистецький досвід в Європі є значно багатшою за виражальними властивостями та формальним мисленням. Актуальними є слова У. Самчука: «Надмірна урбанізація призводить до розпаду моралі людини, але те саме діється в атмосфері надмірної тиші, далеко від центрів руху творчої мислі, там де все стоїть» [168, с. 2]. Для А. Ерделі питання виходу за межі провінціалізму, питання розвитку та освоєння модерної філософії творчості були вирішальними. Відкритий до нового досвіду митець відображає світ через внутрішнє усвідомлення речей – на відміну від тих, хто має лише локальний інтерес. Перебуваючи на студіях в Парижі, він навіть остерігався повернення та зустрічі «з провінцією та болотом» [118, с. 45]. Художник акцентує на важливості для мистецтва відтуття часоритму, розуміння модерних принципів образотворення, без яких важко надати загальноєвропейського та сучасного звучання локальним темам та культурним формам. Його нестримний ентузіазм та новаторські ідеї, перенесені на місцевий ґрунт, сприяють розвитку школи у прогресивному ключі, не дають обмежитись ні самому художнику, ні його учням лише традицією та консерватизмом образотворення. Його захоплення німецьким експресіонізмом відбилось як на особистих творах 30 – 40-х рр., так і у творах учнів – А. Коцки, А. Добоша, Ф. Манайла. У першу чергу новації позначаються безпосередньо на колористиці та формальних проблемах композиції. Структура композиційного полотна, колір та форма підпорядковуються концепції, ідеї твору. Ерделі свідомо трансформує набутий мистецький досвід, а стильові пріоритети стають не прикладом до

буквального наслідування, а способом пізнання природи та методом втілення форми, кольору, простору [212, с. 170].

Як бачимо, і за мистецькими уподобаннями та пріоритетами, і за загальним баченням руху сучасного мистецтва, А. Ерделі та Й. Бокшай демонстрували цілком різні світоглядні полюси. Водночас, саме така полярність у підходах дала такий вагомий результат. Про методи навчання у школі добре висловився мистецтвознавець Я. Златлоукал, вважаючи, що Й. Бокшай вчив прекрасного ремісничого спостереження, вміння схопити настрої та імпресіоністичної манери письма. Натомість А. Ерделі акцентував на виразності композиції, модерному баченні та трактуванні природи, на увиразненні власного авторського художнього почерку [204, с. 234-238]. Обидва вчителі долучають учнів до відкриття, розуміння та використання місцевих «скарбів» – мальовнича природа, народне мистецтво у всіх його жанрах, дерев'яна архітектура, унікальні селянські типажі та також своєрідний устрій життя верховинців, їхні фольклор та міфологія [135, с.70]. Ці ідейно-творчі засади стали визначальними у живописі учнів та вчителів, у пошуку та образному відтворенню «духовного коду» Закарпаття, звідси – вибір тематичного діапазону. Пейзаж, жанровий сюжет з національними типажами та атрибутами підкарпатського побуту, портрет та фігура у народному костюмі – основні лейтмотиви творчості закарпатців. І у Ерделі і в Бокшай, незважаючи на різні технічно-методичні прийоми, тематика образотворення цього «духовного коду» краю була домінуючою. Надалі у багатьох митців школи починає виявлятися тенденція домінуючої теми. Чимало критиків відзначатимуть у творчості А. Коцки, Ф. Манайла, Е. Контратовича тісний зв'язок з народним мистецтвом і в тематиці, і в застосуванні його принципів. У Е. Контратовича спосіб вирішення творчого задуму переосмислюється через світогляд народного майстра. Це, зокрема, виявляється у ряді жіночих портретів, композиційно-тематична структура яких апелює до образу народних традицій іконописання. Подібна методика образотворення, виявлена в узагальненнях, формотворенні та колористичному коді спостерігається також в роботах Ф. Манайла, А. Борецького, А. Коцки. Групові портрети та жанрові багатофігурні композиції

в контексті ліричного пейзажу, створені А. Коцкою мають всі ознаки творчого експерименту. Художник знаходить той рівень площинно-декоративного узагальнення, який надає звичним буденним темам з народного життя якраз тієї міри експресії, модерного пошуку та стилю, який так активно пропагував А. Ерделі [20, с.23]. Ф. Манайло долучився до творчого осередку на Закарпатті здобувши фах у Празі. Його метода – інтерпретація народної традиції засобами символізму та експресіонізму виявлялась і у тематичних полотнах, і у портреті і в краєвиді.

До пейзажу звертались усі без винятку закарпатські художники, адже цьому сприяла сама постановка організаційно-навчального процесу краю, концептуальні засади творчого методу лідерів мистецького руху (Й. Бокшая та А. Ерделі), а також сама локація Закарпаття – максимально образна живописна природа та колоритна місцева культура. Пейзажний жанр став домінуючим у творчості З.Шолтеса, А. Кашшая, О. Грабовського, Г. Глюка, Е. Контратовича, а плернерні практики, методика роботи, гуртування та спільна концепція розвитку школи втілювала думку Й. Бокшая та А. Ерделі про «Закарпатський Барбізон». Слова Г.Островського «з ... етюдником в руках і рюкзаком за плечима Йосип Йосипович обійшов все Закарпаття», є свідченням не поверхневого змальовування ландшафту, а глибокого осмислення [133, с. 16]. Це ретельне осмислення та вивчення усього діапазону станів природи, її морфології та формотворення, композиційних структур та ритмів, колористичних та світло-тональних змін, фактурних вібрацій. Плернерні студії та творчий метод Й. Бокшая дають можливість вивчати характерні карпатські пейзажі, трактуючи їх з реалістичною достовірністю та імпресіоністичним світло-колористичним підходом. Варто відмітити, що ентузіазм вчителів, їх персональна робота з учнями, негативне ставлення до дилетантизму та салонності стали каталізатором підйому національної свідомості краю, рушійною об'єднавчою силою зростаючого патріотизму, національної ідентифікації.

Шолтес був одним з перших учнів школи (паралельно навчаючись в Ужгородській греко-католицькій духовній семінарії). Особливо близькими йому

виявились методи викладання та сама постать Й. Бокшая, з яким він зберігав товариські відносини протягом усього життя. Переймаючи досвід безпосередньо в майстерні вчителя, Шолтес наслідував світоглядно-теоретичні та техніко-практичні принципи. Перші етюди З. Шолтеса, створені кольоровою крейдою з акварельними підмальовками, засвідчують беззаперечність авторитету Й. Бокшая – реалістичні, ліричні, з точним вправним рисунком. За свідченням сина художника Степана, З. Шолтес допомагав Й. Бокшаю у роботі над сакральними розписами ужгородського кафедрального собору, тим самим отримуючи безцінний досвід спостереження за методикою вчителя та практичної роботи. Проте, релігійна тематика не стала домінуючою у творчому доробку З. Шолтеса (хоч був священником), як і не розвивав послідовно жанр портрету чи жанрової картини. Найбільш виразно талант художника проявився в ділянці пейзажу, а основною темою творів стали Карпати. Апелюючи до самотньої етнокультури та величної природи рідного краю, синтезуючи у власному творчому методі риси традиційного народного мистецтва з інноваційними пошуками європейського живопису, З. Шолтес створював краєвиди, неповторні за своїми образотворчими ознаками та силою виразності. Суттєвим чинником, що мав вплив на якість самотніх пейзажів художника став плернерний досвід не лише як засіб вивчення та трактування природи, але як каталізатор на шляху до творчого становлення. «Протягом багатьох років він послідовно і цілеспрямовано працює на плернері, вивчає пластику пейзажних форм, збагачує свою майстерність у композиції, виборі мотивів, кольору та фактури живописного полотна», – зауважує дослідник В. Павлов [141, с.3]. Ці натурні студії виступили для З. Шолтеса не менш вагомим освітнім фактором, як навчання у іменитих вчителів. Гостре реалістичне світовідчуття та образне відтворення гармонії натурального матеріалу – невід’ємні компоненти пейзажів З. Шолтеса. Майже всі його композиції писані безпосередньо з природи і їх викінченість, по суті, картинна довершеність свідчать про неабиякий досвід натурних студій та загалом про вміння привнести у трактовані природні мотиви відповідну міру імпровізації. Це відчуття імпровізації, власне, і увиразнює у

творчому методі художника певний стик шляхів сприйняття природи: з одного боку це підсвідоме захоплене ставлення до краси закарпатського пейзажу, з іншого – результат багаторічних безпосередніх спостережень за мінливістю гірських панорам, багатоманіттям станів природи, зміною кольорів та тонів. З. Шолтес слідував реалістичній традиції, перейнятій від Й. Бокшая, проте, стильовий реалізм художника не заперечує наявності експресії у манері письма, рис романтизму в художньому образі та імпресіоністичного тонкого колориту [212, с. 172].

Без сумніву, формування загально-ціннісних орієнтирів та мистецької концепції митця відбувалось під впливом лідерів мистецького руху Закарпаття, оскільки єдина мистецька освіта, яку здобув З. Шолтес – це, власне, і була «Публічна школа малювання». На жаль, художник не мав можливостей отримати новий практично-теоретичний досвід в європейських закладах та колоніях. Цьому завадили і життєві обставини, адже паралельно здобувши фах у духовній семінарії та будучи рукоположеним у сан греко-католицького священника, Шолтес був обмежений цими новими важливими обов'язками. Тому саме шкільні студії, особистий приклад А. Ерделі та Й. Бокшая, а також інтенсивне спілкування з колегами на пленерах та участь у вистаках стали фундаментальними факторами його творчої постави. Водночас, постійна самоосвіта та самовдосконалення, уміння бачити та аналізувати, унікальний дар колориста а ще працелюбність та талант дозволили З. Шолтесу увійти в ряд провідних живописців Закарпаття.

### **Висновки до розділу**

1. Підсумовуючи викладене зазначимо, що питомими ознаками формування нової мистецької школи на Закарпатті стали наступні фактори: романтизм та академізм угорського мистецтва кін XIX ст.; фахова освіта митців, здобута в навчальних закладах Відня, Мюнхена та Будапешта; глибинні засади та концептуальні прояви руху модерн в Європі, що безпосередньо дозволили відновити «культурну» пам'ять та підняти вагомий пласт народної творчості. Інший вагомий фактор – загальноєвропейська тенденція XIX ст. до акумулювання творчих

зусиль у мистецьких об'єднаннях – гуртках, громадах, школах, товариствах, колоніях, що працювали на засадах спільних мистецьких концепцій, поглядів на мистецтво та творчого процесу. Таке «гуртування» творчих сил стане ключовим в процесі становлення закарпатської школи живопису.

2. Динамічна зміна провідних художніх напрямів ХІХ ст. – від художньої системи реалізму до філософсько-мистецької концепції модерну та модернізму, з усіма їх новаціями та методами надали обертів мистецтву закарпатців лише в перші десятиліття ХХ ст., дозволяючи вести мову про закарпатське образотворче мистецтво як про сформовану «мистецьку школу», з усталеною системою засобів художньої виразності. Художники Закарпаття були відкритими до діалогу з Європою, водночас, апелювали до власної джерельної бази – «духовної матриці» – регіональної специфіки народно-мистецьких традицій, народної філософії, фольклору а також ідеалізованої натурної ландшафтної ситуації.

3. Провідна роль у справі становлення та розвитку Закарпатської школи живопису належить А. Ерделі та Й. Бокшаю, зусиллями яких було засновано приватну студію «Публічну школу рисунку», що забезпечила фахову освіту талановитій молоді, у тому числі З. Шолтесу. Тут, паралельно із загальноосвітньою підготовкою, студенти отримували освіту близьку за навчальним планом до художньої академії, а також здобували потужний досвід творчої роботи на пленерних практиках – відтворення образу реальної природи краю в її буденних аспектах.

4. Важливою була особиста світоглядно-мистецька позиція вчителів. У питанні мистецьких пріоритетів А. Ерделі та Й. Бокшай демонстрували різні позиції, водночас така полярність у підходах дала в майбутньому вагомий результат. Навчальна програма Бокшай передбачала потребу фундаментальної академічної підготовки; вивчення спадщини класиків світового мистецтва; формування творчого методу на основі ремісничого вивчення природи; принципи реалізму та імпресіонізму як засоби трактування природи. Педагогічна програма Ерделі містила наступні програмні засади: вивчення актуальної інформації про сучасний стан світового мистецтва; потребу модерного бачення та трактування

натури; пошук авторського художнього почерку. Спільними у обох лідерів мистецького руху була потреба вивчення та образного відтворення «духовного коду» Закарпаття, що синтезує природні, культурні та духовні надбання.

4. Доведено, що безпосередній вплив на становлення творчої постави Золтана Шолтеса мали А. Ерделі та, особливо, Й. Бокшай. Робота на пленері стала для З. Шолтеса визначальною на шляху формування жанрового тематичного спрямування, пластичної мови, колористики, образності. Здобутий Шолтесом професійний вишкіл поряд з гострим відчуттям та образним осмисленням гармонії та естетичної цінності природи стали базовими у формуванні його індивідуального творчого методу.

Можна стверджувати, що під впливом естетичної та ідейної платформи творчості Й. Бокшая, його особистого прикладу сформувалися такі якості та принципи роботи З. Шолтеса, як: 1) жанровий пріоритет – пейзажний живопис; 2) глибокий інтерес до місцевої тематики, природи, традицій, народу; примат власного розуміння світу; 3) обов'язкова попередня аналітична робота – уважне вивчення природи; 4) цілісний підхід до композиційного та колористичного вирішення природи; 5) синтез реалістичних, імпресіоністичних та експресивних засобів трактування природи; 6) вміння багатогранного відтворення образу природи в інтимних та епічних полотнах; 7) логіка роботи композицією, кольоровими та світлотіньовими співвідношеннями (Табл.2.2.).

### **РОЗДІЛ 3. ТВОРЧІСТЬ ЗОЛТАНА ШОЛТЕСА У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ШКОЛИ ЖИВОПІСУ ХХ СТОЛІТТЯ**

#### **3.1. Етапи творчої біографії З. Шолтеса та основні аспекти формування його мистецького світогляду**

Золтан Шолтес формувався як художник у період, коли цілий закарпатський регіон, виокремлюючись з мистецьких контекстів сусідніх держав, стояв на порозі створення власної художньої школи, а паралельно, утверджувався на політичній мапі Європи як частина України. Становлення художника та його особисте життя багато в чому віддзеркалює загальну ситуацію краю – він поетапно відчув на собі і зміни політичного та культурного устрою, і зміну влади, і коливання мистецьких пріоритетів, і пов'язані із цим особисті успіхи та утиски. З огляду на те, що художник безперервно жив на Закарпатті, маючи лише короткотермінові виїзди за кордон, аналіз його творчого шляху можливий лише в контексті паралельного огляду історико-культурних подій Закарпаття.

Творчість З. Шолтеса «визрівала» на локальному географічному тлі, відтак увібрала в себе мистецькі концепції місцевого художнього руху як основний і потужний каталізатор розвитку. Можливо, саме ця «захищеність» та «програмований» шлях розвитку дозволив З. Шолтесу стати провідним художником не лише краю, але й загальноукраїнського мистецького контексту.

Історія знає митців, творчість яких цілком ідентифікується та фізично пов'язана з певним регіоном. Вони не лише невідривно працюють у конкретній місцевості, але й шукають нову форму, зміст та ідею в її буденних життєвих ситуаціях. Вже було згадано приклад Барбізонської школи та угорських художніх колоній, де митці звертались до пошуку тем у буденному оточенні регіональної природи. Подібний тематичний підхід, певний пієтет до образів провінційних локацій існував у образотворчому мистецтві США у ХХ ст. та відомий як американський регіональний стиль, що досяг піку популярності у

середині 1930-х. Стиль охоплює живопис і журнальну ілюстрацію та ідентифікується зображенням сцен американської провінції – образами сільської місцевості та маленьких міст Америки, у першу чергу Середнього Заходу та Півдня [268]. Незважаючи на значні стилістичні відмінності у творах представників регіонального стилю (Н. Роквелл (1894-1978), Г. Вуд (1891-1942), Е. Вайет (1917-2009), Дж. Р. Кокс (1915-1990)), спільним для художників, було звернення до тематики щоденного життя простих американців та реалій найменших провінційних міст; пошук художнього образу у буденних сільських пейзажах, що оточують; апеляція до унікальності та неповторності провінційної місцевості. Регіоналізм обмежив поширення абстрактного мистецтва, та увиразнив унікальний напрям американського мистецтва, не звертаючись до європейських стилів. Один з таких «регіональних» митців – Ендрю Вайет, художник-реаліст, видатний представник образотворчого мистецтва США ХХ ст., який безперервно працював в околицях рідного міста Чеддс-Форд (Пенсильванія) та Кушинг (Мен). Художник писав: «Я малюю ці пагорби навколо Чеддс-Форда не тому, що вони кращі за пагорби у інших місцинах, а тому, що я тут народився і живу, – для мене вони наповнені сенсом» [227, с.43]. Ця інспірація американського живописця перегукується і з світоглядно-ціннісними ідеалами та творчим методом З. Шолтеса, який вбачав єдине джерело натхнення у своєму буденному оточенні та житті простих горян і, за словами дослідника Л. Балли «намалював усе Закарпаття» [225, с.3]. Е. Вайет обґрунтовував свою «прив'язку» до одної місцевості тим, що це необхідно для творчого процесу, «...треба жити в оточенні того, про що я пишу. Тоді в якийсь момент можна вловити сенс» [227, с.51]. Ці паралелі між творчістю та тематичними пріоритетами обох художників доводять результативність такого регіонального підходу.

Загалом, життєвий та творчий шлях З. Шолтеса можна поділити на кілька етапів (Табл.3.1.):

- I етап (до 1933 рр.) важливий з позиції формування характеру художника, його особистих якостей, життєвих, світоглядних та професійних пріоритетів

– дитячі та юнацькі роки, час здобуття освіти в Ужгородській реальній гімназії Ужгородській греко-католицькій духовній семінарії та, паралельно, Публічній школі малювання;

- II етап (1933-1948 рр.) – період активної мистецької діяльності. Художник творчо працює провадячи, паралельно, душпастирську діяльність у селах Закарпаття. Час формування основних аспектів творчості художника, активних пленерних практик, здобуття практичного досвіду та формування авторського творчого методу.

- III етап (1949-1990 рр.) окреслює роки творчої зрілості художника. Це період громадської та творчої активності З. Шолтеса в умовах радянської дійсності; час трагічних поворотів долі та ризиків греко-католицького підпілля; час державного визнання.

Перший етап – період становлення художника, важливий з огляду вияву та розуміння конкретних чинників формування його мистецької постави. Народився Золтан Іванович Шолтес 21 липня 1909 р. у с. Перекопа (сьогодні – Словаччина) у родині, де культивувались загальнолюдські цінності, освіта, культура, Божі Заповіді. Батько – сільський учитель, а згодом, директор школи, доклав усіх зусиль, щоб всі діти (а їх було у сім'ї п'ятеро) здобули найкращу на той час та можливість освіти. Доньки Єлизавета та Дуція продовжили в майбутньому учительський шлях батька. Син Еміл став нотаріусом. Водночас, всі діти, окрім Золтана, опинились після політичних поділів Закарпаття в Угорщині. Збираючи в єдине ціле відомі епізоди з дитячих років та юнацького життя З. Шолтеса, посилаючись, зокрема, на родинні спогади сина художника Степана, можна стверджувати, що з дитинства йому було приготовано шлях священнослужителя. Обставини тогочасного життя складались так, що практично уся інтелектуальна еліта та інтелігенція Закарпаття формувалась із вихідців з духовних семінарій, а церква мала суттєвий вплив на всі сфери суспільно-політичного та культурного життя і, за твердженням деяких дослідників, була «...чи не єдиним інтегруючим фактором національної та етнічної ідентичності» [63, с. 128]. Тривалий час греко-католицькі священники,

зокрема єпископи, були провідними постатями у суспільно-політичному та культурно-релігійному житті краю, активно діючи у ділянці піднесення освітнього і матеріального рівня життя народу. Одним з таких був Ю. Фріцак, що виховав цілу когорту священників та світських діячів чехословацького періоду, у тому числі А. Волошина [186, с. 63]. Він дав потужний імпульс розвитку закарпатських українців, спричинився до формування (і навіть спорудження) біля 200 навчальних закладів а також сиротинців, хат-читалень, виходу періодики народною мовою. Цікаво, що вже у перших роках ХХ ст. на зібраному владикою синоді було прийняте «строге» рішення щодо вивчення Біблії та катехізису народною мовою. Інша важлива постанова стосувалась уніфікації по всій єпархії церковного співу, а нотний збірник з річним циклом «Церковное Простопініє» стала головним посібником співу в семінаріях. Для З. Шолтеса з дитинства визначений шлях навчання у духовній семінарії окреслив потребу додаткового навчального інтенсивну. До цього максимально доклався батько, тренуючи сина зі співу, наймаючи додаткових вчителів, допомагаючи удосконалювати загальноосвітній рівень.

Варто підкреслити, що під час навчання в Ужгородській реальній гімназії (1925 – 1929 рр.), коли визначались майбутні професійні пріоритети З. Шолтеса, він потрапляє у поле зору представника ще однієї когорти закарпатської інтелігенції – педагога та художника Й. Бокшая. Останній викладав у гімназії рисунок, повернувшись з російського полону у 1918 р. Художнє обдарування З. Шолтеса не залишається непоміченим іменитим вчителем, відтак у юнака з'являється реальна альтернатива у визначенні подальших професійних шляхів. Перші етюди кольоровою крейдою з акварельними підмальовками (сьогодні зберігаються у колекції сестри художника Єлизавети) свідчать як про прямий вплив Й. Бокшая з його реалістичним методом, так і про беззаперечність таланту З. Шолтеса. Дослідник Г. Островський писав: «Уже в кінці 20-х рр. на виставках з'являються його перші портрети і пейзажі і розглядаючи їх важко повірити, що автор тільки-но закінчив гімназію» [135, с. 75]. Проте, за свідченням сина Степана, такі творчі спроби у галузі живопису не сприймались серйозно

батьками майбутнього художника та вважались нетривалою «забавкою» [19, с. 45]. Проявлена природна схильність до філософсько-аналітичної діяльності та життєва необхідність здобути освіту визначають потребу подальшого навчання. Відповідно, після завершення реальної гімназії, З. Шолтес, як і планувалось з дитинства, вступає до Ужгородської греко-католицької семінарії, де навчається в період з 1929 по 1933 роки [210, с. 181].

Олександр Архипенко колись казав, що тема – мистецтва така ж складна, як і тема – Бог [7, с. 90]. Очевидно, дві ці теми поставали перед З. Шолтесом паралельно і мабуть великою мірою мали взаємний вплив у подальшому житті. З. Шолтес в семінарії опановував не лише релігійні постулати та догми церкви, але й філософські істини світобудови. Різнобічність обдарування молодого студента сприяла гармонізації його світовідчуття як художника, улагодженого з позицією віруючої людини. Віра є необхідним компонентом життя людини, а її сутність, любов – найважливіший двигун, фермент, що свідчить про духовний потенціал людини – Божого створіння [19, с.45]. Так сприймав З. Шолтес свою підготовку в духовній семінарії, крізь ту ж призму цінностей дивився на роль, шлях та місію художника, яку вже паралельно для себе обрав. Осмислюючи власну життєву позицію, З. Шолтес приходив до висновку, що служіння мистецтву – це також духовна робота.

Під час навчання в греко-католицькій семінарії він продовжує творчу комунікацію з Й. Бокшаєм та А. Ерделі, вдосконалюючи мистецький фах у новоствореній ними Публічній школі рисунку з 1930 по 1933 рр. – першому навчальному закладу на Закарпатті, що надавав можливість отримати освіту, подібну академічній. У попередньому розділі було з'ясовано, що об'єднані спільною метою творення нового професійного мистецтва краю; потребою вивчення та образного відтворення «духовного коду» Закарпаття, включно з природою, культурою та народними традиціями, лідери мистецького руху сповідували різні методичні підходи у навчальному процесі. Педагогічна програма А. Ерделі передбачала вивчення актуальної інформації про тенденції світового мистецтва та модерні принципи трактування натури, відчуття часоритму

сьогодення та пошук оригінального авторського художнього почерку. У навчальній програмі Й. Бокшая перевага надавалась фундаментальній академічній підготовці, а формування шкали естетично-філософських цінностей у молодих художників базувалось на уважному вивченні класики світового мистецтва. Стильові пріоритети А. Ерделі, зокрема експресіонізм, постімпресіонізм та декоративізм, а також стабільна першість у творчості Й. Бокшая принципів реалізму та імпресіонізму дозволили надати кожному з учнів близьку саме йому методику та спосіб розуміння і трактування природи.

Саме тому, біля кожного з вчителів згуртувались учні, що інтуїтивно відчували можливість для свого шляху в мистецтві. Наприклад, в коло учнів А. Ерделі входили такі відомі у майбутньому митці та активні учасники закарпатського художнього процесу, а, на той момент випускники Ужгородської півчовчительської семінарії (де викладав А. Ерделі) як А. Борецький (1910 – 1990), А. Добош (1911 – 1996), А. Коцка (1911 – 1987). Сам А. Ерделі писав у щорічному звіті семінарії, що борючись із самоуками та дилетантами, розвиваючи таланти у середовищі молодішої генерації, його експресіонізм «потяг цілу гвардію», а «натуралізм та імпресіонізм Бокшая впливали особливо на Шолтеса і Контратовича» [118, с.113]. Справді, найтісніший творчий контакт та в подальшому вплив на З. Шолтеса справив саме Й. Бокшай. У його майстерні З. Шолтес здобував ази академічної освіти, переймав творчий метод вчителя, його теоретичні настанови та принципи роботи. Про освітню програму школи, умови та методику навчання вже було сказано у другому розділі.

Варто додати, що на прикладі творчої постави З. Шолтеса та мистецької вартості його робіт можна дати оцінку ефективності навчання у школі. Адже це була єдина його фахова освіта.

У семінарії підтримували хист З. Шолтеса та сприяли його паралельній малярській діяльності, зокрема, з у приміщенні семінарії художнику було надано кімнату під творчу майстерню. Варто відмітити, що сама семінарія у ті роки розташовувалась на території Ужгородського замку. Замок залишався форпостом греко-католицької єпархії протягом більш як 350 р. – оскільки ще з

1776 р., будучи відданим австрійською імператрицею Марією-Терезією для створення богословської академії, його населяли вчителі і семінаристи – майбутні священнослужителі [118, с.56]. Для А. Ерделі у замку також було виділено кілька кімнат для живопису. Греко-католицька єпархія підтримувала талановитих митців, даючи їм, у тому числі, великі замовлення (серед таких – портрет єпископа). Саме в замку у 2003 р. було віднайдено і колишню майстерню З. Шолтеса та, після відтворення обстановки та елементів побуту, відкрито меморіальну кімнату-музей [197].

Для розуміння загальної концепції творчості З. Шолтеса, важливим є аналіз засадничих освітніх принципів та базових самостійних кроків у якості художника. Серед перших творчих досвідів – допомога викладати нарисну геометрію в ужгородській гімназії Й. Бокшаю, який став для Шолтеса не просто вчителем, а яскравим гідним наслідування прикладом, однодумцем і близьким другом. Студіюючи науку в семінарії, З. Шолтес стабільно залишався активним і незамінним учасником художнього процесу та переконливо демонстрував потенційність власної мистецької концепції спочатку на виставках в семінарії, а згодом у групових та персональних показах [218, с. 7]. Перший персональний показ робіт З. Шолтеса логічно відбувся у стінах Ужгородської фортеці у 1933 р. Представлені пейзажі молодого випускника-семінариста були високо оцінені публікою та отримали чимало позитивних відгуків, а сам автор 19 грудня 1933 р. З. Шолтес (одночасно з А. Коцкою) набув членства у першій професійній спілці краю – Товаристві діячів образотворчого мистецтва на Підкарпатській Русі з А. Ерделі на чолі, отримавши суттєвий аргумент до подальшої творчої роботи. У 1934 р. за картину «Верховинський зимовий пейзаж», експоновану у межах виставки творів Товариства діячів образотворчого мистецтва у Кошицях (Словаччина) стає членом Спілки художників Чехословаччини.

Наступна потужна заява молодого художника відбулась через 3 роки у двох залах колишнього жупанату (нині Закарпатський обласний художній музей). На відкритті виставки була присутня численна публіка, у тому числі губернатор Підкарпатської Русі К. Грабар та його дружина Єлизавета, що долучилась до

організації експозиції, а відкривав виставку особисто єпископ Олександр Стойка. У виступі єпископ звернувся до теми релігії та мистецтва, як форми «...вищої духовної культури», до здобутків церкви «в піднесенні малярства протягом багатьох віків», згадавши священників-малярів та іконописців від Фра Беато Анжеліко до Байронської модерної школи [124]. Водночас, тематика експонованих о. Шолтесом робіт продемонструвала ширший діапазон тематичного унапрявленннн, адже художник представив не логічні за даних обставин твори церковного малярства, а яскраві «імпресіоністичні» пейзажі. Загалом, було представлено 60 робіт молодого художника, які, на думку критиків «представляють творчість З. Шолтеса в цілості» [35, с. 56]. Варто додати, що виставка отримала велику кількість схвальних відгуків, зокрема, у місцевій періодиці вийшло кілька досить об'ємних статей про виставку, особистість художника а також відгуки відвідувачів, для яких ця виставка стала відкриттям самобутнього художника та «одного з найпродуктивніших та найталановитіших учнів Бокшая» [36]. Зокрема, у щотижневику «Неделя» вийшла оглядова стаття, підписана «бувшим учителем і гордим провідником» Й. Бокшаєм, який, влучно характеризує художні аспекти експонованих робіт: «Яскравими барвами скоро намальовані речі – як імпресіоністи малюють – виражаючи хвилиний настрій художника, який намагається якомога швидше захопити сонячний день, оранжеве світло, сині тіні, кольорові контрасти» [24]. У офіційному часописі Мукачівської єпархії «Душпастирь» відзначено, що значну частину коштів від проданих на виставці творів (а одна з робіт була куплена губернатором) З. Шолтес пожертвував на соціальні потреби [35, с. 56]. Особливо цінною є оглядова публікація Недзельського в газеті «Русский народный голос», який коротко аналізує експоновані пастелі та олії З. Шолтеса, та відзначає його як «національного художника, не спокушеного багатством десятків, визнаних модними, манер» [124].

З. Шолтес був постійним учасником щорічних виставок Товариства діячів образотворчих мистецтв Підкарпатської Русі, а оргкомітет виставок, на чолі з А. Ерделі закріпив за З. Шолтесом право подавати на будь-яку експозицію три

роботи [19, с. 52]. Важливо, що виставки Товариства стали «гімном» як самобутньому закарпатському краю, так і новому потужному мистецькому осередку, вносячи суттєве пожвавлення у суспільне життя тогочасної Чехословаччини. Узагальнений образ малознаної території в центрі Європи та її нововідкритої автентичної культури, природи, дерев'яного зодчества, що постав у демонстрованих полотнах Й. Бокшая, А. Ерделі, З. Шолтеса, В. Двана-Шарпотокі, А. Коцки та ін., сприяв як науковому інтересу з боку чехословацьких дослідників, так і активізації культурного обміну, туристичному руху. Характер живопису закарпатських художників був строкатим та поєднував вплив формалістичних течій (експресіонізму, сюрреалізму, символізму) та реалізму, що в результаті стало питомою ознакою Закарпатської школи малярства [90, с. 214].

Перший етап творчої діяльності, виділений нами як час формування та становлення З. Шолтеса як художника завершується 1933 р. – роком рукоположення його у сан священника єпископом Олександром Стойкою. Як згадував згодом Е. Контратович, Йосип Бокшай, який був не лише вчителем та прикладом для З. Шолтеса, але й близьким другом. Віддаючи належне Шолтесу – живописцю, Бокшай завжди ставився до нього як до священника та сам не пропустив жодної недільної відправи. В поїздках на пленери та навіть в Москву (1946) о. Золтан Шолтес мав з собою все необхідне щоб служити відправи [155]. Гармонійне світовідчуття дозволило З. Шолтесу не лише поєднати в осерді власної творчої особистості відповідні релігійні та мистецькі почування (виплекані у тому числі у вищевказаних навчальних закладах), але й втілити, візуалізувати їх у своїй подальшій діяльності у якості священника та митця.

Отже, творчість З. Шолтеса почала формуватись у час культурного та національно-політичного піднесення Закарпаття, а традиція регіонального мистецтва, європейський досвід лідерів мистецького руху Й. Бокшая та А. Ерделі, зовнішньо-культурні діалоги першої третини ХХ ст. визначили умови становлення митця. Загалом, набуті у цей період знання та відповідні середовищу мистецькі орієнтири стануть для З. Шолтеса ключовою ланкою в ланцюгу базових принципів його творчої концепції.

### **3.2. Початок професійної діяльності та творчі контакти З. Шолтеса у 1933 – 1948 роках**

Підрозділ присвячено вагомому та продуктивному відтинку творчої діяльності художника – часу його роботи як священника у селах Ужок, Туриця та м. Севлюш (сьогодні Виноградів). Даний період також дозволяє підкреслити тезу щодо важливості середовища спілкування для художника, як одного з факторів його професійного зростання.

По завершенню навчання у семінарії, З Шолтес виїздить з Ужгорода та отримує парафію у селі Ужок Великоберезнянського р-ну (1933-1939). Це був дуже плідний період у житті художника: він починає душпастирську діяльність та утверджується у своїй вірі та потребі служити Богу; створює сім'ю – в Ужку народжуються діти Єва та Золтан; також отримує колосальну сатисфакцію за те, що виїхав із Ужгорода – унікальна мальовнича природа Ужанської долини, гірські хребти та полонини, навколишні мальовничі села, що давали неповторний образ на тлі живописних багатопланових краєвидів. Шолтес отримав у цьому небагатому бойківському селі те, за чим шукали європейські художники, тікаючи від цивілізації – патріархальну ідилічну картину народного життя. Водночас, життя у віддаленому селі крім принадної видовищності ландшафтів та візуальної ідилічності життя горян ставить перед художником і більш буденні завдання. Зі спогадів сучасників художника, в цей період він також вимушено розкриває у собі талант роботи з деревом: З. Шолтес сам зводить фару (будинок католицького священника) та досконало оволодіває столярним мистецтвом, виготовляючи для своїх парафіян вікна та двері (в подальшому, вже в Ужгороді, у період гоніння греко-католицької церкви, шукаючи можливості прогудувати сім'ю З. Шолтес використає цей досвід роботи з деревом, працюючи на фанерно-меблевому комбінаті «Мундус»). Але найважливіше, що натхненний унікальною архітектурою карпатських бойківських та лемківських церков, він прагне мистецького увіковічення їх не лише на полотні але й в об'ємі, задумавши масштабний проект по створенню дерев'яних макетів закарпатського церковного зодчества, що мав би

етнографічну цінність. Сьогодні маємо згадки про створені ним макети Костринської та Ужанської церков в масштабі 1:40 (самі макети знаходяться в незадовільному стані в Ужгородському краєзнавчому музеї). Ця ідея художника логічна з огляду на унікальність карпатських дерев'яних храмів. Михайлівська церква в с. Ужок, у якій служив З. Шолтес зведена 1745 р. та нині внесена до об'єктів світової спадщини ЮНЕСКО (з 2013 р.). Даний факт підтверджує унікальність архітектурно-ландшафтного симбіозу, що став для Шолтеса місцем праці та творчості. Сама церква своїми лаконічними формами ідеально вписується в гірський ландшафт. Вона не має складного зовнішнього декору чи деталізації, головна особливість – живописний виразний силует з домінуючим горизонтальним членуванням. Широкий скат охоплює споруду та створює живописний перехід від самого храму до навколишнього середовища – села та панорам Ужанської долини. Невичерпною темою для творчості навивав місцевість поблизу Ужжа дослідник Є. Недзельський [124]. Про Ужанську долину писав дослідник закарпатської архітектури Г. Логвин: «Між крутими схилами затиснуті неширокі улоговини, по дну яких мчать швидкі гірські ріки. В колориті пейзажу переважають сині тони різних відтінків – від густих синіх на ближніх до темно-голубих прозорих, як акварель в горах дальнього плану» [97, с.64]. М. Сирохман вбачає у долині камерність, спокій, багатоманітність привабливих ландшафтних локацій, за рахунок чого саме тут розмістився закарпатський Барбізон [172, с. 100]. Образ Ужоцької церкви і самої долини зустрічаємо у творах більшості закарпатських художників, тут у різний час писали А. Ерделі, Й. Бокшай, Ф. Манайло, А. Коцка, Е. Контратович. Наприклад, Я. Затлоукал пише про «романтичний край в околицях Ужжа», який у творах А. Коцки постає «майже баладним» [240, с. 235].

Варто відмітити, що у 1930-х рр. більшість молодих художників-учнів Публічної школи завершують навчання в ужгородських семінаріях та виїждять у верховинські села, де отримують офіційну педагогічну роботу в місцевих школах. Серед них – учні А. Ерделі А. Борецький (с. Беликий Бичків, Рахівщина), А. Коцка (с. Тихий), Е. Контратович (с. Волосянка), Ш. Петкі (с.

Гусний), А. Добош (Мукачево). Незважаючи на фізичну «відірваність» від культурного життя Ужгорода та від своїх наставників, згадані художники, як і З. Шолтес, не припиняють творчої взаємодії. Вони продовжують збиратись у А. Ерделі в майстерні, в кафе-галереї в будинку легіонерів на вул. Корзо або винарні готелю «Татра» в Ужгороді [118, с. 72,73]. Карпати ж їм давали матеріальну та духовну базу для художньої роботи. Учні та вчителі разом продовжували працювати на етюдах в горах і це була естафета, за твердженням Г. Островського, не просто майстерності, але й естафета традицій, що починали формуватись у закарпатських художників [133, с.24].

Найближчим сьогочасним «сусідом» З. Шолтеса був Е. Контратович, що вчителював у Волосянці поряд із Ужком. Не дивно, що домінуючим жанром у його творах 1930-х рр. був пейзаж – верховинські краєвиди виконані в імпресіоністичній манері із внутрішнім символічним характером. Художники часто працювали разом та, за свідченням самого Контратовича, були близькими товаришами. Цікаво, що творчість Е. Контратовича, подібно до творчості З. Шолтеса, так само незаслужено часто залишалась поза увагою дослідників і критиків. Інший учень Публічної школи, що оселився на Великоберезнянщині – А. Коцка, який після закінчення півчо-вчительської семінарії з 1931 р. вчителював у двокласній народній школі в с. Тихому, з перервами на військову службу та творче стажування в Римі. Коцка також часто навідувався в Ужок для спільних пленерів, а міцну дружбу художників доводить факт вінчання о. Шолтесом подружжя Коцки у 1937 р. [19, с.53].

Мабуть найчастішим та найбільш очікуваним гостем Ужоцької парохії був Й. Бокшай. Для нього, за спогадами Е. Контратовича, зводячи нову фару З. Шолтес відвів окрему кімнату, а також готував для вчителя підрамники та полотно [155]. Для Й. Бокшайа робота на пленерах в Ужку, куди він приїздив часто і на тривалий період (за спогадами сина художника на один-два місяці), органічно відповідала загальній мистецькій концепції та творчій методиці. Тут було створено ряд найвідоміших робіт Й. Бокшайа, зокрема, «Ужок» (1931), «Село Ужок» (1934), «Старий млин» (1936) та ін. Особливо виділяє ужоцьку

тематику у доробку Бокшая дослідник Г. Островський, вважаючи ці пейзажі «типовим образом Закарпаття» [133, с.28]. В ужоцьких пейзажах Й. Бокшай не ставив за мету відтворення ілюзії моментально виникаючого світло-повітряного ефекту, відтак, результатом був не етюд з фіксацією миттєвого стану природи, а довершений пейзаж-картина як синтетичний образ природи, що базувався на свідомому використанні композиційних та колористичних законів. З. Шолтес в майбутньому цілком унаслідував цю методу роботи над пейзажем та, за свідченням сина художника, ніколи не ставив підпис, поки робота не була повністю завершена (іноді за кілька років).

Спільна творча праця з Й. Бокшаєм в ужанській долині була дуже важлива для професійного росту З. Шолтеса – він продовжував вчитись та на практиці переймати методи вчителя. Поряд з технічними чи пластично-формотворчими засобами, прикладом для Шолтеса було композиційне мислення Бокшая – вміння бачити і сприймати природу у єдності та гармонійній супідрядності. Цей фундаментальний підхід до натури надалі стане ключовим і у його творчому методі. Робота з вчителем допомагала подолати тимчасову професійну невпевненість, ще відчутну у ранніх роботах. З. Шолтес поступово знаходить пріоритетні теми та образно-виражальні засоби, формує власну творчу концепцію, шукає відповідні засоби виразності та технічні прийоми. Збережений на сьогодні доробок З. Шолтеса періоду 1920-1930-х рр. охоплює натюрморт, портрет, жанрову картину та пейзаж. З. Шолтес вивчав техніки та різні художні матеріали, відтак, у його доробку з'являється акварель та пастель. У творах ще часом виказується спільність із світло-кольоровими чи, навіть, сюжетними вирішеннями робіт Й. Бокшая. Дослідники констатують, що у пейзажах та натюрмортах останнього у 1920-х рр. домінуючою була традиційна для угорського академічного мистецтва темно-коричнева гама. У ранній період творчості З. Шолтеса ця академічна гама та підхід до формування композиції зустрічається у багатьох творах. Показовими у цьому плані є натюрморти «Хризантеми» (1933), «Натюрморт зі скрипкою» (1935), «Натюрморт з абрикосами та вишнями» (1936) (Іл.Б.2.4. – Б.2.7.). Зображення типової для

закарпатського натюрморту постановки – лакованого столу, скатертини та групи об'єктів по центру ставило перед художником проблему не творчого домислу, а реалістичного трактування [98]. Такою ж гамою З. Шолтес оперував у пейзажах. Роботи З. Шолтеса виконані пастеллю на темному тлі («Гукливе» (1930), «Верховинський двір» (1933), «Церква в с. Ужок» (1936), «Струмок» (1936), «Сільське подвір'я» (1936), «Церква в с. Гусний» (1930-ті) засвідчують прямий вплив творчості Й. Бокшая 1920-х рр., коли він звертається до темного академічного колориту та камерних пейзажних мотивів («Вид на Ужгородський замок та Малий Уж» (1921), «Зима. Ужгородський замок» (1923), «Ранок в селі» (1922), «Ясиня» (1927). Драматизм та «музейна» гама ранніх робіт Й. Бокшая знаходить у З. Шолтеса несподіване авторське вирішення. Він працює на темному тлі, «витягуючи» світлом та кольором окремі елементи не для передачі плановості, а для посилення емоційності та експресивності композиції. У роботах поч. 1940-х рр. художник все ще дотримується темної стриманої кольорової гами, однак експериментує з фактурою мазка, працює контурною лінією, часом ігнорує світло-тональну перспективу («Старий млин» (1946), «Сільське подвір'я» (1946). Крім пастелі, Шолтес звертається до акварельної техніки. «Пейзаж з хатками» (1940) вже демонструє характерну для зрілого З. Шолтеса холодну палітру. В подальшому З. Шолтес вдосконалюватиметься як аквареліст на пленерах в Карпатах, Прибалтиці (м. Юрмала), на о. Сенеж, в Криму (Гурзуф) .

Як вже було сказано, в Ужку З. Шолтес мав постійні творчі контакти з багатьма художниками-випускниками Публічної школи. Географічна близькість та єдність мистецької «закваски», спільна «школа» сприяли частим контактам митців. Водночас, їх об'єднувало членство у новоствореному Товаристві діячів образотворчого мистецтва Підкарпатської Русі з усіма його організаційними діями. Діяльність і навіть саме існування Товариства були суттєвим кроком на шляху утвердження регіональної школи та свідчили про серйозність та перспективу мистецького руху регіону. Подібні професійні товариства та спілки були показником роботи художників, ефективним засобом їх самоорганізації,

спрямування діяльності та популяризації результатів творчості. Одним з перших таких об'єднань на території України стало «Товариство Діячів українського пластичного мистецтва» у Києві (1918), а згодом, у Харкові та Львові (Гурток діячів українського мистецтва (1922)). Цікаво, що утворення цих перших професійних товариств в Україні логічно вписувались в державотворчий процес, а мистецтво виступало суттєвою його складовою. Наприклад, при відкритті з'їзду київського товариства, проф. Г. Павлуцький доводив, що «...мистецтво кожної країни, коли воно не бажає поступу та розвитку, повинно бути національним»; єпископ Олексій апелював до національного ґрунту будь-якого мистецтва, а джерело натхнення художника шукати «... в рідній природі, рідній старовині» [263]. Очевидно, подібне об'єднання для Закарпаття мало стати як каталізатором мистецького виставкового життя так і кроком до формування свого національного мистецтва. Товариство було утворене 12 червня 1931 р. та представляло все Закарпаття з ключовою ідеєю «служіння чистому мистецтву» [72, с. 398]. Одним із завдань товариства була боротьба з міщанством, яке пропагували художники-дилетанти [120, с. 24]. Для цього статут товариства передбачав низку кроків, зокрема залучення нових членів, організацію виставок, передплату спеціалізованих видань та підготовку матеріалів для мистецьких часописів Чехословаччини з метою популяризації мистецтва регіону, читання лекцій для населення, проведення мистецьких курсів [118, с.57]. Незважаючи на те, що більшість членів товариства склали чехи, дослідник О. Ізворин ядром цього товариства бачив Й. Бокшая, А. Ерделі, А. Коцку, А. Борецького, А. Добоша, В. Дван-Шарпотокі, Е. Контратовича та З. Шолтеса, об'єднаних спільною ідеологією – «... найти душу і стиль свого народу і краю» [72, с. 399].

Безперечно, виставки Товариства, які організовувались в Ужгороді (1931, 1932, 1933, 1935, 1937), Мукачеві (1931), Міхаловцях (1932), Кошицях (1934), Братиславі (1936), Брно (1936), містах Оломуц та Злін (1936) Празі (1937) сприяли прогресу індивідуальних творчих методів закарпатських художників та увиразнювали характеристики нової регіональної школи. Про першу виставку Товариства А. Ерделі відгукувався як про «гімн красі рідного краю» [118, с.56].

Також, мистецькі покази закарпатців утверджували їх роль та статус в контексті образотворчого мистецтва Чехословаччини. Враховуючи загальне зацікавлення культурою та мистецтвом Підкарпатської Русі (фольклор, етнографію, традиції досліджували К. Заклинський, Є. Перфецький, Ю. Яворський, Є. Недзельський та ін. вчені), критичні та аналітичні розвідки знаходять органічну нішу в числі чехословацької періодики. Важливим фактором у цьому процесі була просвітницька роль Товариства приятелів Підкарпатської Русі на чолі з поетом та літературним критиком Ярославом Затлоукалом (1903-1958), розвідки якого спорадично з'являлись на сторінках тогочасних видань, зокрема, у щомісячнику «Podkarpatska Revue», що виходив 1936-1938 рр. Дослідник активно контактував із закарпатськими художниками-членами Товариства діячів образотворчого мистецтва, сприяв організації виставок містами Чехословаччини, публікував критичні статті.

3. Шолтес був постійним учасником щорічних творчих звітів – художніх показів Товариства, а його участь у виставці «Словаччина і Підкарпатська Русь, їх люди і край в образотворчому мистецтві», організованої Товариством у Празі (1937 р.) засвідчила потенціал молодого художника, адже його роботи потрапили до 40 кращих, запропонованих до розгляду, а кількість експонованих робіт довела значимість та сформований мистецький авторитет. Останню тезу можна обґрунтувати свідченням, яке зустрічаємо у монографії дослідника І. Небесника «Ерделі й Бокшай, як найавторитетніші, виставляли по чотири роботи, Коцка і Шолтес – по три, інші – по одній» [118, с.76]. Загалом, виставка було схвально оцінена чехословацькими мистецтвознавцями та критиками мистецтв, засвідчивши самостійність та самобутність розвитку закарпатського образотворчого мистецтва [241].

До початку 1940-х рр. З. Шолтес також працював над інтер'єрними роботами та вівтарними образами в церквах, зокрема в с. Малі Ратівці (вівтарний образ збережений до сьогодні). Не останню роль у цій роботі зіграв вчитель З. Шолтеса Й. Бокшай, який, на той момент вже виконав монументальні розписи

у Малоберезнянському монастирі (1932 р.) та масштабні розписи Ужгородського кафедрального собору (1938-1939 рр.).

3. Шолтес жив та працював в Ужку до 1939 р., а його професія і покликання синтезували пріоритетні види діяльності – художника і священника. Цьогочасна діяльність З.Шолтеса як священника сприяла контактам і з громадськими діячами тогочасної Карпатської України. В його фарі, окрім художників, частими гостями були всі представники місцевої інтелігенції – вчителі, священники, громадські діячі. Частим гостем був професор Ужгородської духовної семінарії майбутній єпископ – мученик церкви Теодор Ромжа, або ж політичний, культурний та релігійний діяч Августин Волошин. Варто відмітити, що останні роки служіння З. Шолтеса в Ужку співпали із складними історичними подіями. Наприкінці 1930-х рр. міжнародна криза на політичній мапі Центральної Європи супроводжує новий поділ світу. Виникає загроза розгортання Другої світової війни. Чехословаччина, частиною якої було історичне Закарпаття (Підкарпатська Русь) опиняється у складному становищі. На Мюнхенській конференції (вересень 1938 р.), за участі Великобританії, Німеччини, Франції та Італії, під приводом захисту судетських німців (німецьке населення Чехії та Моравії), офіційній Чехословаччині було висунуто ультиматум. Основна вимога ультиматуму – відмова від території, на якій проживало німецьке населення [31, с. 107]. Результати Мюнхенської конференції суттєво послабили Чехословаччину, яка втратила не лише суттєву частину власного економічного потенціалу (половину важкої промисловості, видобутку кам'яного вугілля, всю енергетику, металургію, хімічну та текстильну промисловість) та, найголовніше, п'яту частину території та чверть населення [31, с. 108]. Після Мюнхенського договору під впливом міжнародних подій та внутрішнім тиском українців офіційна Прага дозволяє 8 жовтня 1938 р. створення автономного уряду Карпато-української держави на чолі тимчасово з А. Бородієм, а далі – з А. Волошином, а вже з листопада конституційно узаконюється автономія Підкарпатської Русі з правом мати свій Сойм та уряд. Українці робили зусилля розбудови Карпато-української держави у федеральному зв'язку з чехами і

словаками. Водночас, після Віденського арбітражу (2. 11. 1938 р.) південну частину Закарпаття (включно з Ужгородом, Мукачевим та Береговим) було приєднано до Угорщини, а столицю Карпатської України перенесено до Хусту [62, с. 113]. Важливо, що у листопаді цього ж року було прийнято розпорядження, згідно з яким на території Карпатської України впроваджується українська мова як державна. На початку 1939 р. відбуваються вибори до сейму Карпатської України, а вже 25 березня на першому скликанні сейм оголосив про самостійність новоствореної держави, прийняв конституцію та обрав Августина Волошина президентом. Проголошення незалежності Карпатської України хоч і не мало міжнародного визнання, однак як державно-політичний акт засвідчило волю населення на самовизначення та право на державотворення. Проіснувала Карпатська Україна як державне об'єднання не довго. Проти її існування виступали сусідні Угорщина і Польща. Влада останньої вважала, що уряд Карпатської України сприяв поширенню антипольської пропаганди, у тому числі через великий вплив галичан, які знайшли прихисток за лінією Карпат. Цього ж 1939 року, незважаючи на дипломатичні та військові операції (у тому числі запеклий озброєний опір Карпатської Січі), угорські війська з дозволу Гітлера окупували Закарпаття, а президент та частина уряду емігрували з краю [27, с.16]. Цього ж року на всій території сучасного Закарпаття було встановлено владу військових, а арешт загрожував всім, кого могли запідозрити у співчутті чи підтримці Карпатської України [118, с. 99].

Важливо згадати, що і З. Шолтес займав активну громадянську позицію, вболіваючи за долю краю та маючи відповідне бачення шляху його розвитку. Це засвідчує факт освячення о. Золтаном спільно з Августином Волошином жовто-блакитного прапора у церкві с. Волосянка (листопад 1938 р.), ще до проголошення Карпатської України (Іл. В.3). Організатором освячення прапора був колишній директор школи в с. В.Березний Іван Шелепець – сільська інтелігенція та місцеве населення шукали можливості засвідчення власної національної окремішності з чесько-угорського контексту [219, с. 304-305]. Паралельно в цей час, на базі січових загонів, сформованих ще на початку 1930-х

Д. Климпушем (Ясіня), утворюється Організація Народної Оборони Карпатської Січі (ОНОКС). Згідно статуту організації, метою Карпатської Січі була оборона державних та національних інтересів Підкарпатської Русі та плекання оборонного духа серед українців краю [31, с. 116]. Підрозділи Січі, розміщені в Іршаві, Рахові, Тячеві, Хусті, Середньому, Перечині та Великому Березному стали єдиною організованою військовою силою, що могла стати на захист незалежності краю. Важливо відмітити загальну підтримку новостворених інституцій та патріотичних організацій населенням краю. Особливо цінною та дієвою була підтримка духівництва та освітян, які мали безпосередній вплив на формування суспільної свідомості. Факти з життя З. Шолтеса вказують на те, що він перейнявся ідеєю розбудови нової держави та виказував можливе сприяння учасникам руху. Вже після освячення прапора З. Шолтеса було арештовано чеською поліцією за зв'язок з січовиками. Справа великою мірою була сфабрикована, адже священник окрім посильної допомоги (харчами зокрема) не був ні учасником ні активістом організації. Водночас, біографія художника поповнилась двома місяцями тюремного арешту [19, с. 54]. Не останню роль у звільненні З. Шолтеса зіграла його дружина Шаролта. Вона ж через десять років в часи масових репресій та наступу на греко-католицьку церкву радикально змінить долю художника.

Після цих трагічних та доленосних подій, у 1939 р. З. Шолтес отримує нове призначення капеланом у греко-католицьку церкву м. Севлюш (сьогодні Виноградів, Закарпатська обл.), де знову потрапляє у епіцентр подій. Сюди після відходу чеських територій до складу Угорщини виїхали студенти та вчителі Ужгородської семінарії. Загалом, велика частина чеських художників, членів Товариства діячів образотворчого мистецтва (в основному чехів за національністю), науковців, громадських діячів та освітян масово покидали тепер вже угорську територію. Всі навчальні заклади переходили на угорську мову навчання. Прикметно, що саме 1939 р. семінаристи та вчителі севлюської горожанської школи при відступі чеських військ виступили на стримування військ гортиського угорського режиму, а бій на Красному Полі біля Хуста дав

можливість убезпечити місто та прийняти сойму важливі політичні рішення [31, с.126]. Ці складні політичні події ще не мали впливу на греко-католицьку церкву, тому особисте життя З. Шолтеса та його сім'ї до приходу радянської влади залишались умовно стабільними. Він стабільно займається живописом та намагається приймати участь у мистецькому житті Закарпаття вже у нових умовах. Незважаючи на стрімкість політичних подій, творча еліта Ужгорода робить нові кроки для самоорганізації – на зміну Товариству діячів образотворчого мистецтва художники створюють Спілку Підкарпатських художників. До її правління, поряд з А. Ерделі, Ф. Манайлом, Д. Ендреді, А. Добошем, Й. Бокшаєм, А.Коцкою та Е. Контратовичем увійшов і З. Шолтес [118, с.100]. Зміна назви об'єднання художників не мала впливу на суть їх діяльності та не змінила вектор розвитку мистецької школи краю. А. Ерделі так висловлювався щодо результатів праці товариства: «Співдружність наша за минулих десять літ призвела до появи особливого «підкарпатського» змісту... Ми досягли того, що мистецтво стало потребою душі, а ремісництво в ньому – категорична заборона» [105, с.43]. Митці продовжували творчу взаємодію та комунікацію на пленерах та шукали можливості організації художніх виставок. Один з таких пленерів відбувся у липні-серпні 1939 р. в Ужку, Волосянці та прилеглих селах. Результатом цього пленеру, де до членів Товариства підкарпатських художників приєдналися викладачі Будапештського художнього інституту Л. Сентівані, І. Петер, Л. Ціркелблак, В. Сабо, О. Надь на чолі з ректором А. Бенкгардом, стала участь художників окремим підкарпатським угрупованням у п'ятій Всеугорській виставці в м. Кошиці. Сама виставка була високо оцінена мистецькими критиками, а твори З. Шолтеса, представлені на показі були куплені поряд з роботами Й. Бокшая, А. Ерделі, Е. Контратовича, Ф. Манайла. Доповнена експозиція виставки була розгорнута в Ужгороді на межі 1939-1940 рр. Угорські критики перейняли естафету зацікавлення мистецтвом краю від чехів. Один з таких – Е. Каллай, який серед іншого, відмітив «незаперечні слов'янські прикмети» у творчості закарпатців, що сильно вирізняють їх роботи від угорського живопису. Він же вважав недоречним будь-

яке втручання чи нав'язування стандартів у «автономну, своєрідну карпатську художню натхненність» [80, с.37].

Вже з 1941 р. художник повертається ближче до Ужгорода та продовжує душпастирську діяльність в с. Туриця на Перечинщині. Треба сказати, що останні роки угорського режиму були для З. Шолтеса відносно спокійними; він продовжує малювати, приймає участь у виставках Товариства, зокрема, у Будапешті у 1943 р. та навіть здійснює туди поїздку у складі закарпатців з 5 по 20 грудня 1943 р., де відбувалась зустріч гортиського уряду з представниками верховинських угорців (Л.В.4.). Офіційні заходи супроводжувались парадним обідом та художньою виставкою. З. Шолтес презентував три пейзажі, які були успішно продані. Загалом, органічна взаємодія художника з тогочасним мистецько-інтелектуальним середовищем Закарпаття допомагала не зупинятись, розвиватись духовно та творчо, увиразнювати відповідні естетичні критерії, вдосконалювати майстерність.

Незважаючи на воєнні роки, військові дії на Закарпатті не проводились аж до 1944 р., однак суттєва частина закарпатців була мобілізована як до угорського війська (союзника Німеччини) так і чехословацького (союзника СРСР) воювати на східному фронті. Трагічні обставини складались так, що часто односельці воювали один проти одного у ворогуючих арміях. Як приклад – за період 1941-1945 рр. з мобілізованих селян с. Колочава Міжгірського району загинуло 39 чоловік як вояків угорського війська, та 52 вояків радянської армії [138, с. 245]. Серед мобілізованих були і художники – Ф. Манайло, І. Гарапко, Е. Контратович. З. Шолтес після восьмимісячної перепідготовки у чехословацькій армії та служби клериком у Кошицях у 1934 р. більше до війська не призивався. Німецькі війська зайняли всю територію Угорщини у березні 1944 р., проголосивши її зоною воєнних дій. Цього ж місяця німці увійшли в Ужгород та почали масові репресії проти євреїв. Шолтес не брав участь у військових діях, однак наступ радянських військ відчув на собі. У липні-жовтні 1944 р. вісім десантних загонів 4-го українського фронту перетнули лінію Карпат та дислокувались у гірських селах для організації партизанської

боротьби, диверсій та вербування місцевого населення. За спогадами сина художника, на фарі у З. Шолтеса оселився та тривалий час мешкав командуючий радянським військом генерал Федоров. Хоч тоді радянська репресивна машина ще не показала свого розмаху, таке сусідство передбачало обережність дій та висловлювань, адже священник був особливою та найбільш обізнаною людиною з життям села та кожного його мешканця. Тому в руках священника опинялась доля і безпека не лише власна та його сім'ї, але й усіх селян. Як приклад, у сусідньому с. Тур'я Бистра Перечинського району лише за озвучення листа антирадянського характеру (написаного односельцем, мобілізованим у «трудова армію» Донбасу), було засуджено греко-католицького священника Георгія Ергеші [138, с. 291]. Тонко та дуже точно характеризує типову життєву ситуацію майже кожної закарпатської родини розмова (записано зі спогадів дітей художника) З. Шолтеса з офіцером безпеки. На питання, чому сестри емігрували в Угорщину, а він тут на Закарпатті, художник відповів, що ніхто не емігрував, всі живуть там, де жили завжди, а розділили їх новостворені кордони. З жовтня 1944 р. радянські війська входять до Ужгорода, зайнявши більшу територію Закарпаття і угорський військовий режим змінюється більшовицькою окупацією.

Перші повоєнні роки З. Шолтес продовжує душпастирську діяльність в Туриці. Відносно спокійні часи в короткий термін змінились часом утисків, терору, гоніння. Радянська влада, яка прийшла на Закарпаття була, на перших порах очікуваною й частина населення справді вірили, що з приходом «визволителів» та з закінченням війни почнеться нове буття в краї, суголосно з «політикою справедливості партії робітників та селян» [105, с.44]. Частина художників навіть мали дружні контакти з «визволителями» та представниками влади. Так, до прикладу, А. Коцка став начальником міськвідділу міліції Закарпатської України, він же долучився до створення закладів культури на посадах секретаря з культурно-масової роботи профради Закарпатської України, заступника начальника відділу мистецтв Народної Ради [3, с. 7]. Навіть А. Ерделі, маючи дружні стосунки з русофілами П. Совою та П. Лінтуром та комуністом І. Туряницею перший час позитивно сприймав нове становище

Закарпаття [118, с.124]. Водночас, великою мірою, лояльність до нової влади та комунікація художника з її представниками (І. Турянця був головою Народної Ради Закарпатської України, перший секретар обкому КПУ; П. Сова – заступник голови) мала цілком прагматичне підґрунтя. Адже на меті був подальший професійний розвиток мистецтва краю, створення навчального закладу та фахової спілки.

У червні 1945 р. Закарпаття офіційно приєднується до УРСР. Відразу після приєднання на Закарпаття «прибув десант творчої інтелігенції» з Києва, у складі міністра освіти Павла Тичини, художників Василя Касіяна та Миколи Глуценка, письменників та поетів Миколи Бажана, Петра Панча, Юрія Яновського а також артистів та композиторів [118, с.129]. Добре зорганізована зустріч київських гостей дозволила максимально відкрити для них край на духовному рівні. Вони відвідали майстерні А. Ерделі, Й. Бокшая, Ф. Манайла. Побачили спеціально організовану виставку творів народного мистецтва – вишивки, народного одягу, предметів декоративно-ужиткового мистецтва, а також робіт провідних закарпатських художників. В. Касіян та М. Глуценко оцінили європейську якість та свободу виразу у творах закарпатців. Це був ковток свіжого повітря для митців, що творили в реаліях радянської пропаганди. Важливою та плідною була організована А. Коцкою тритижнева поїздка делегації Закарпаттям, що дозволила побачити життя, побут, звичаї закарпатців на тлі вражаючої природи та дерев'яної архітектури. Серед мандруючих (кияни П. Тичина, В. Касіян, М. Глуценко, П. Панч, Ю. Смолич, М. Бажан, закарпатський журналіст О. Ільченко, А. Ерделі, Й. Бокшай, А. Коцка, Ф. Манайло, А. Борецький, Ш. Петкі) не було З. Шолтеса. Водночас, гості змогли познайомитись з творчістю художника, коли повертались Турянською долиною на Перечинщині та зупинились у маленькому селі, де митець служив. Звичайно, художники-закарпатці не оминули нагоди відвідати парохію З. Шолтеса, як це часто робили під час пленерів. Для киян ця зустріч стала справжнім відкриттям, а спогади і враження від побаченого в Туриці були опубліковані у тогочасних часописах, зокрема, журналі «Україна» (липень-серпень 1945 р.). Петро Панч, очікуючи

побачити у «глухому селі», твори маляра-самоука був вражений творчістю З. Шолтеса: «Роботи його мовлять самі про нього як про цілком завершеного художника ... Шолтес майстер пейзажу. Він малює те, що оточує його оселю. І перед глядачем виступають з його соковитих, барвистих, сміливих полотен Карпати, села, полонини у всій природній красі: і тоді, коли вони вкриті снігом, і коли буйно зацвітуть, коли маріють під пекучим сонцем» [145, с.16]. Журналіст І. Ільницький писав, що в подальшому, київські літератори та художники, серед яких М. Рильський, Ю. Смолич, П. Панч, Т. Яблонська, С. Шишко, М. Глущенко часто навідуватимуться у гості до художника в Турицю, а далі в Ужгород і як «шанувальники таланту», і як колеги по ремеслу, отримуючи «насолоду від зустрічей з творчістю самобутнього митця, від спілкування з цікавою ерудованою людиною, знавцем карпатської природи, селянського побуту» [75, с.34]. Отже в середині 1940-х рр. З. Шолтес виконує обов'язки священника та активно працює творчо. Ще сьогодні жителі-старожили Туриці згадують священника, який після служби на коні вирушав у гори малювати. Крім того, художник продовжує комунікувати з ужгородськими художниками, приймає участь у виставках, долучається до організаційних справ, зокрема, по створенню нової професійної спілки Закарпаття. Ці роки ще давали надію на нові перспективи для розвитку мистецтва краю. Восени 1945 р. відбулась перша за роки радянської влади виставка закарпатських художників спочатку в Ужгороді, а потім у Києві у складі VIII української художньої виставки. Вже після цих успішних показів, закарпатці прийняли участь у Всесоюзній виставці в Москві (19 січня – 18 жовтня 1946 р., Третьяковська галерея) [257]. З архівних даних ДАЗО з'ясуємо, що спочатку на всесоюзну виставку пропонувалось п'ять картин: «Ужгородський замок» та «Ужок» Й. Бокшая, «Молодиця» А. Ерделі, «Весна» З. Шолтеса та лише одна «ідеологічно правильна» робота «Зустріч Червоної армії» А. Борецького [251, арк. 7]. Водночас, на виставку потрапили полотна зовсім іншої тематики та інші імена. Ідеологічно нейтральні пейзажі та робота Ерделі були змінені на неприємну для закарпатців тему «визволення краю». Про це свідчать і назви експонованих робіт: «Зустріч Радянської Армії» (Ф. Манайло), «Зустріч Радянської Армії на

Закарпатській Україні» (А. Борецький), аналогічна тематика і в барельєфах В. Свиди, З. Шолтес представив роботу «Партизан» [118, с.132]. Згадуючи цю поїздку закарпатських художників до Москви, Е. Кондратович вказував на певне застереження приймаючої сторони до закарпатців. Художників багато фотографували, але фотографії біля Кремля не зробили, вказуючи на право фотографуватись тут лише визначних діячів [155].

Радянські реалії вносили корективи у життя та творчість закарпатців. Певні організаційні можливості, надані у перші роки нової влади супроводжувались тотальним контролем та насильним нав'язуванням нових мистецьких орієнтирів та стандартів діяльності. Досягненням організаційних дій закарпатців стало створення обласної організації закарпатських художників Спілки художників УРСР (серпень 1946 р.). Незважаючи на «ідеологічну ненадійність» З. Шолтеса, як греко-католицького священника, він став одним із учасників оргкомітету та перших членів. Це стало можливим, у тому числі, завдяки «заступництву» членів київської делегації, яка відвідувала художника на Перечинщині влітку 1945 р., зокрема, і самого голови правління Спілки УРСР Василя Касіяна. Діяльність новоствореної організації несла конкретні результати та відкривала певні можливості. Проте, ці можливості нівелювались командно-тоталітарною системою, ідеологічним тиском та штучним тематично-стильовим нав'язуванням. Закарпатці отримували від Спілки замовлення на виконання живописних творів до різноманітних виставок, часто на конкретну тематику. «Керівництвом до дії» мала стати постанова ЦК ВКП (б) з вказівками до творчої інтелігенції, у якої не повинно бути інших інтересів, окрім «інтересів народу і держави», а в творчості варто керуватись лише тим, що формує «життєву основу країни – політикою партії». Будь-яке пропагування «безідейності, аполітичності та «мистецтва для мистецтва» вважаються чужими та неприйнятними [262]. Отже, ідеологічні реалії нової влади вносили корективи до тематики та стилю закарпатських митців, відтак, були і приклади «суворого» відбору та критики «згори». І. Небесник вказує про повернення одинадцяти творів, не прийнятих на ювілейну виставку 1948 р., серед яких, поряд з творами А. Ерделі, Ф. Манайла, Г. Глюка та Е. Кондратовича були і роботи З. Шолтеса [118, с.144].

Такі випадки траплялись і надалі, і часто це відбувалось з ідеологічних міркувань. У той же час, саме з діяльністю обласної організації як інтегруючого органу закарпатського мистецтва в український та загальносоюзний контекст, буде пов'язане художнє життя краю протягом наступних майже п'яти десятиліть.

Безсумнівним успіхом також було відкриття художнього навчального закладу в Ужгороді, який успішно запрацював вже на початку 1946 р., під керівництвом невпинного «мотору» ужгородського мистецького життя А. Ерделі. Серед викладачів – А. Ерделі, Й. Бокшай, Ф. Манайло, Е. Контратович, А. Коцка, В. Свида, І. Гарапко. Водночас, новий статус закладу, який з березня був перетворений на Ужгородське художньо-промислове училище, поставив «багатьох із цих відомих митців, що пройшли становлення в умовах західної демократії, у дискомфортне становище», адже працював «інститут партійної ієрархії, привілейоване становище секретаря партійної організації та військового керівника училища, специфічні накази, інструкції» [120, с.35]. Педагогічна практика викладачів, зокрема і керівника училища суперечили ідеології радянської освіти. Відтак, вже через рік А. Ерделі було усунуто від керівництва закладом, адже основні вимоги до діяльності училища вимагали не знань, вмінь та мистецької майстерності керівника, а функціонування партійної профорганізації, та, відповідно, проведення зборів, ідеологічних святкувань, суботників тощо. Невдовзі, А. Ерделі став мішенню для всебічної критики, звинувачень у космополітизмі, буржуазності та формалізмі. На загальних зборах Спілки художників у 1949 р. було засуджено формалізм в образотворчому мистецтві, підтверджено актуальність та прогресивність соцреалізму та персонально звинувачено А. Ерделі у формалізмі та космополітизмі, більш того, у незнанні анатомії чи кольорознавства [118, с.150]. Відтак, його було усунуто і від головування в обласному відділенні Спілки художників. На той момент це вже була поширена радянською владою практика – використовувати авторитет відомих творчих та громадських діячів для здобуття прихильності населення, а потім усунення їх як неугідних системі. Загалом, стандарти радянського життя нав'язувались у всіх сферах творчого життя краю та поступово відкривали очі закарпатцям на суть влади «визволителів».

Золтан Шолтес не увійшов у викладацький склад новоствореного художнього закладу, адже на той час продовжував провадити душпастирську діяльність. Показово, що вже за кілька років, педагогічна діяльність (як і будь-яка інша) стала закрита для нього, через тавро «ворога народу» – колишнього культового служителя.

Варто зазначити, що радянська репресивна машина поступово знаходила та знешкоджувала ворогів серед місцевого населення за різними ознаками: з 1944 до 1955 провадились етнічні чистки «ворожих націй» – німців та угорців; примусова трудова еміграція закарпатців на Донбас та, натомість, русифікація та систематичне переміщення у Закарпаття мігрантів з Радянського Союзу; боротьба з так званими українськими націоналістами та куркулями; тотальний терор проти греко-католицької церкви [138, с. 298]. Отже, цілковита зміна етнічної структури регіону, ідеологічна уніфікація та русифікація стали основними ознаками «радянського інтернаціоналізму» на Закарпатті. Для церкви та священнослужителів відносно спокійні воєнні роки змінюються часом антирелігійного терору та запровадженням нової релігії – віри в комунізм як ідеальну суспільну формацію. Духовенство усіх конфесій на Закарпатті отримало тавро та кваліфікацію «ворога народу», «контрреволюціонера» та «саботажника» суспільного прогресу [138, с. 330, 331]. Окремою темою та проблемою нової влади була діяльність найбільш впливової суспільної інституції західноукраїнського регіону – греко-католицької церкви. Першим сигналом наступу та пропаганди проти неї стало прийняття декрету «Про вільну зміну релігії» (березень 1945 р.). Цей декрет окреслив план подальшої ліквідації греко-католиків шляхом приєднання до московської православної церкви та став початком масованого терору із застосуванням широкого діапазону репресивних заходів. Головним виконавцем конфесійної політики стали правоохоронні органи із застосуванням таємних провокаційних, компроментуючих та агентурно-вивідувальних методів впливу на духовенство та релігійні громади. Вже з вересня 1945 р. співробітники комітету державної безпеки починають стежити за діяльністю греко-католиків, а на керівництво єпархії заводять агентурну справу «Хрестоносці». Цікавий факт із священницької біографії З. Шолтеса згадував

художник Е. Кондратович. Після поїздки до Москви 1946 р., щоб почути реальну думку закарпатців про нову владу та її ідеологію до о. Шолтеса підійшов його паламар та випитував про враження від Москви, а далі зізнався, що за інформацією його відправив майор комітету державної безпеки [155]. Радянська репресивна активно використовувала систему стеження та доносів.

Менш як за два роки було засуджено до різних строків ув'язнення вісьмох греко-католицьких парохів, було закрито духовну семінарію, націоналізовано майно, а храми та монастирі передано православним. Опинившись без парафій, велика частина священників емігрувала на Захід; ті ж, що залишились відчували на собі всю силу радянської репресивної машини. Прихід радянської влади на Закарпаття восени 1944 р. збігся із призначенням нового єпископа – владики Теодора Ромжі, який став символом героїчного опору греко-католиків Закарпаття. Відмова єпископа від добровільного возз'єднання з московською православною церквою спричинила тиск та силові операції влади по відношенню до греко-католиків та його самого. Водночас, на відміну від Галичини, де унаслідок псевдособору греко-католицька церква була ліквідована в березні 1946 р., на Закарпатті цей процес завершився на три роки пізніше. У 1947 р. єпископа було жорстоко вбито, а «ліквідація» церкви відбувалась за «тюремним» сценарієм: більше ста греко-католицьких священників засудили до тривалих термінів ув'язнення, а подальший перехід греко-католиків до православ'я, очолений о. Кондратовичем (членом Комуністичної партії Угорщини), завершився підписанням відповідного акту у 1949 р. Частина офіційно відмовилась від сану та перейшла у «катакомби» – сорокарічний період підпільної діяльності аж до легалізації церкви у часи перебудови у 1989 р. [265, с. 31].

3. Шолтес не вмів пристосовуватись та був у числі тих греко-католицьких священників, що не піддалися тиску й не змінили конфесію. У 1948 р. його з сім'єю виселили з фари, а Турицька церква перейшла до православних. Безробітний священник виїхав до Ужгорода та готувався до заслання. Однак, складний період душевних переживань завершила ініціатива дружини Шаролти, яка, без відома чоловіка написала від його імені добровільну відмову від священницького сану, тим

самим вдруге урятувавши його та родину від ув'язнення. «Коли б не відмовився від сану, то може і не жив би. І не намалював стільки картин», – ця думка Е. Кондратовича показує тягар морального вибору та безвихідь, в яку потрапляли невігідні радянській системі люди [155].

Проте з цього часу починається наступний плідний період творчої праці. Моральний тиск, фінансові та побутові труднощі не зламали З. Шолтеса, а відкрили нову сторінку для його творчої біографії.

### **3.3. Концептуальні засади творчості та художні здобутки З. Шолтеса на тлі мистецького середовища Ужгорода 1949–1990 рр.**

Після заборони Мукачівської греко-католицької єпархії та трагедії, що розгорнулася у середовищі греко-католицьких священників, радикально змінивши їх суспільне становище та піддавши реальній загрозі життя та свободу, З. Шолтес повертається з родиною до Ужгорода. Трагічним у цій ситуації було й те, що при виселенні з фари було втрачено чимало робіт та сімейних документів. За спогадами сина художника, родина з трьома дітьми виїздила з Туриці на одному возі та везли з собою корову для наймолодших дітей. Перші часи в Ужгороді сім'я була фактично на грані голоду та без засобів до існування. Для З. Шолтеса тавро «служителя культу» унеможливило працевлаштування не лише на викладацьку, а й на будь-яку легальну роботу. Навіть колеги-художники, що займали певні посади та з якими З. Шолтес був у дружніх стосунках не могли допомогти з роботою. За спогадом сина, І. Гарапко, який керував художнім училищем порадив З. Шолтесу іти в колгосп; не допоміг і Ф. Манайло, що очолював будинок творчості та художній музей. За спогадами сина З. Шолтеса, художника таким чином випробовували на міцність, шукаючи, паралельно, найменший привід засудити колишнього священника, але не з політично-ідеологічних мотивів, а шукаючи компромат на З. Шолтеса з кримінальним підтекстом. Це навішане радянською владою тавро «ворога народу» в подальшому не раз ставало на заваді художнику при організації виставок та закордонних поїздок, друці каталогів та, особливо, стримувало визнання його таланту на державному рівні.

У перші роки в Ужгороді дружина Шаролта, щоб заробити, давала обіди. З. Шолтес спочатку влаштувався «художником» на стадіон «Спартак», де оновлював номери на лавках, а згодом, вміння художника працювати з деревом привело З. Шолтеса на фанерно-меблевий комбінат «Мундус». Дирекція комбінату не ризикувала офіційно працевлаштувати колишнього священика, відтак, він працював столяром у третю зміну без документів та з написаною заявою про звільнення на якій не було дати, отже у будь-який момент міг втратити єдиний заробіток. Така невизначеність тривала близько трьох років.

Важливою рисою характеру З.Шолтеса була громадська активність здобута з досвідом душпастирської діяльності, адже сільський священик не міг стояти осторонь життя села та вірян. Отже, радикальна зміна та переоцінка життєвих пріоритетів на межі 40-50-х рр. не зламала художника, а навпаки, спонукала до більш активних творчих та організаційних дій. Талант, внутрішня сила, вміння спілкуватись з людьми дозволили митцю перебороти тиск системи та змусити прийняти його в культурно-мистецьке життя Ужгорода. Незважаючи на відсутність офіційної роботи та фінансову скруту, перебуваючи під пильним наглядом силових служб комітету державної безпеки, З. Шолтес не полишив творчої та організаційної роботи у складі ЗОО СХУ. Успіх та визнання художника на обласних, республіканських (1945, 1946) та всесоюзних виставках (1946, 1947) в Ужгороді, Києві та Москві, а також статус одного із фундаторів регіональної спілки дозволили пережити найважчі роки «перевірки владою на міцність». Шолтес, зрештою, отримує офіційну роботу у новостворених виробничих майстернях Художнього фонду при ЗОО СХУ, працюючи, спочатку художником, а з 1965 р. головним художником та головою художньої ради. Офіційною метою роботи майстерень було покращення матеріального становища художників та забезпечення їх творчою роботою. Це дозволило митцям відійти, або, принаймні, сумістити роботи в інших часто не пов'язаних із мистецтвом структурах, як це було і з З. Шолтесом. Вже було згадано, що А. Коцка працював спочатку начальником народної міліції, а далі знайшов себе у організації закладів культури (став директором Обласного будинку народної

творчості Закарпатської області); тут же працювали колеги по мистецькому цеху – А. Борецький (старший методист), Ф. Манайло (головний художник Художнього фонду) [3, с. 7]. У перші роки роботи майстерень основними замовленнями були роботи ідеологічно-пропагандистського характеру – транспаранти, лозунги, плакати, наочна агітація, оголошення, портрети вождів тощо [118, с. 142]. Згодом діапазон замовлень розширюється у сферу монументально-декоративного живопису. Величезна кількість панно була створена для державних установ області. Художники працюють над оздобленням стін ресторанів, лікарень та санаторіїв, клубів, дитячих таборів, кінотеатрів, турбаз та автобусних зупинок. Шолтес не працював безпосередньо на об'єктах, водночас його станкові полотна з'являються в поліклініках, закладах харчування, вокзалах регіону. Специфіка та великі площі закладів вимагали відповідних форматів робіт. Наприклад, у приміщенні мукачівського залізнично-дорожнього вокзалу було експоновано великоформатні полотна розміром 3500×1000 (1972), взяті на облік Картинною галереєю як такі, що мають музейну цінність. Водночас, після ремонтних робіт в приміщенні вокзалу на поч. 2000-их рр., робота Ф. Манайла зникла зовсім, а замість пейзажу З. Шолтеса з'явилась маловартісна копія. На жаль, така історія повторювалась роками та актуальна для більшості творів, виконаних художниками для державних установ Закарпаття. На сьогоднішній момент більшість станкових картин, виконаних виробничими майстернями є розкрадена [265].

Зрозуміло, що організація виробничих майстерень, як і діяльність ЗОО СХУ і щойно створеного художнього навчального закладу хоч і давали художникам певні можливості (кар'єрного зросту, державного визнання, заробітку), водночас, були ланкою загальносоюзного ідеологічного контролю над художниками. На думку дослідника О. Голубця, саме спілки, навчальні заклади радянського зразка та перекроєні музейні колекції стали важливими інструментами впливу офіційної ідеології на творчу інтелігенцію [49, с. 38]. Беручи до уваги загальносоюзний процес нав'язування та вживлення у мистецтво догм соціалістичного реалізму з грубим втручанням у творчість та

оперуванням партійно-політичним, а не художньо-естетичним інструментарієм, не лише робота в майстернях, але й індивідуальна творчість кожного окремого митця піддавалась тематично-стильовій деформації. Особливо важко було сприйняти такий стан речей зачинателю усіх організаційних процесів на Закарпатті, художнику європейського рівня А. Ерделі, який повинен заробляти не творчістю, а типовими портретами «людини з вусами» [136, с. 8]. Тематичні вимоги до художніх творів передбачали реалізацію ідеологічної, а не естетичної проблематики. Актуальні та «правильні» теми – зображення оновленого та відбудованого радянською владою Закарпаття, оспівування радянського способу життя та соціалістичного побуту, праця, індустріалізація та відновлення народного господарства, боротьба за мир. Для живопису Закарпаття, що визрів на ниві синтезу європейського досвіду та місцевої народної традиції таке тематичне унапрявлення могло лише спотворити унікальний характер школи та змусити митців пристосовуватись, іти на компроміс. Для багатьох митців порятунком стало звернення до ідеологічно безпечного пейзажу (до прикладу, для Ф. Манайла). Відрадно, що перед З. Шолтесом не постала проблема компромісу чи пристосування. Жанр пейзажу та реалістичний метод толерувався у мистецькій критиці, відтак, за винятком небагатьох робіт з відтворенням соціалістичних змін у регіоні (заводів, ГЕС, колгоспів), З. Шолтес зміг не відступити від своєї мистецької концепції та залишитись вірним своєму захопленню природою Закарпаття. Його місією стало розвивати жанр пейзажу, шукаючи квінтесенцію візуальної форми закарпатського краю, втіленої через образотворчість.

Отже, як було сказано, окрім ідеологічного контролю, радянські мистецькі організації давали закарпатським художникам і певні можливості. Окрім щорічних виставок та купівлі творів для союзних художніх музеїв, вони комунікували з художниками з інших регіонів, їздили у творчі відрядження по Україні, в союзні республіки та країни колишнього соцтабору. Однією з перших таких поїздок для З. Шолтеса стала пленерна практика поза межами карпатського краю. У 1948 р. разом із В. Свиною та Г. Глюком він відвідує творчі колонії художників у Латвії на узбережжі Балтійського моря в околицях

Юрмали, що об'єднала колишні рибацькі селища Дзінтарі, Майорі та Лієлупе. Ризьке надмор'я стало притягальним місцем для художників, а Спілка забезпечувала для них умови проживання. Протягом місяця З. Шолтес вивчав нову для себе морську тематику, шукаючи образ у доволі одноманітних панорамах – смуга піску з порослою травою, сосновий ліс з одного боку та море з іншого та вдосконалюючи акварельну техніку. Примітно, що подібно до карпатських пейзажів, що часто межують з побутовим жанром завдяки появі на полотні людських постатей, морські етюди З. Шолтес пише, застосовуючи той самий метод – композиція марин обов'язково розгортається довкола людини – рибалок з човнами, відпочивальників, що гуляють берегом, дітей за грою. На сьогодні збережена достатня кількість робіт з Юрмали, що демонструють уміння митця працювати а-ля прима та дозволяють прослідкувати методику роботи з кольором, світлом та побудовою композиції (Іл. Б.5.36 – Б.5.40). Ще одна творча поїздка З. Шолтеса на морський пленер відбудеться у 1970 р. у м. Гурзуф у будинок творчості ім. Коровіна (АР Крим). Поряд з акварельними етюдами, художник створив кілька довершених олійних творів, що по-новому відкривають Шолтеса-колориста та демонструють нові технічні прийоми роботи.

Взимку 1951 р. разом з А. Коцкою та А. Кашшаєм З. Шолтес виїздить на пленерну практику у Всесоюзний дім творчості «Сенеж» від Союзу художників СРСР (Підмосков'я). Ця творча база, організована 1945 р. гуртувала у творчі групи художників-живописців, графіків, дизайнерів та монументалістів з усіх союзних республік на період двох місяців з подальшим відбором кращих творів на всесоюзні виставки. Робота на базі передбачала, серед іншого вдосконалення рисунку – закарпатці працювали в майстернях під керівництвом таких майстрів як Ф. Федоровський (театральний художник) та О. Бубнов (майстер історичного жанру та пейзажист) [4, с. 9]. Важливим для закарпатських художників був досвід роботи на пленері в умовах зимового освітлення та обмеженого колориту, як нагода вдосконалити колористичні та технічні параметри робіт. Роботи з пленеру в Сенежі експонувались на групових та персональних виставках, деякі були придбані музеями (зокрема, «Сенеж» Луганським художнім музеєм) [148, с.

39]. Вже після творчої роботи закарпатці мали можливість відвідати музеї Москви та Ленінграда (Санкт-Петербурга) [4, с. 9]. Цей досвід був для З. Шолтеса вкрай важливим, адже раніше він, за висловом Є. Недзельського, «...не бачив вітрин світового мистецтва» та не мав змоги так близько ознайомитись з шедеврами епохи Відродження, творами французьких імпресіоністів, надихнутись зразками світової культурно-мистецької спадщини [124]. У червні 1951 р. твори З. Шолтеса експонуються на Виставці образотворчого мистецтва УРСР, приуроченій декаді українського мистецтва та літератури, що розгорнулась у Москві (Третьяковська галерея), Києві та столицях прибалтійських республік. А з 1952 р. художник стає постійним учасником експозицій та показів образотворчого мистецтва України та Закарпаття, які проводились в Києві, Ужгороді, Донецьку, Львові; а також у всесоюзних виставках в Москві, Санкт-Петербурзі (Ленінграді), та великих містах СРСР. Свого роду етапними були виставки 1954 р. до 300-ліття возз'єднання (Київ, Москва); виставки 1955 р. до 10-ліття возз'єднання Закарпаття з УРСР (Ужгород, Київ, Москва); пересувна виставка 1956 р., що охопила досить широке географічне тло – Донецьк, Красний Луч (Луганська обл.), Таллін, Ригу, Ужгород та Алупку (лютий – листопад), а далі Київ та Москву [34]. Виставкова діяльність також відкриває шлях до зав'язування творчих контактів між художниками різних регіонів. Художники не лише зустрічались на усіх найбільших виставках Союзу, але й творчо комунікували на пленерних практиках. Вже згадана поїздка київської делегації митців та письменників на Закарпаття (1946 р.) заклала стабільність цієї традиції на наступні десятки років. Творчі контакти з Т. Яблонською, М. Глущенком, Л. Чічканом, С. Шишком були взаємно корисними та якісно збагачували мистецьке життя як самого Закарпаття, так і тогочасної України. Показово, що перші візити київських художників були організовані як «культурний десант», покликаний надати «допомогу та дружню критику» [118, с. 161]. У той же час, постанови уряду, прийняті для скерування тематики та творчого методу митців перекреслювали можливості застосовування власного художнього досвіду та

авторської стилістики у самих киян. Безідейність, аполітичність та «мистецтво для мистецтва» тавруються в інтересах «радянського народу та держави» як шкідливі (Постановление Оргбюро, 1946) [262]. Як напише згодом Т. Яблонська у своїх спогадах, у сталінську епоху й на неї були навішані ярлики «формалізму» та імпресіонізму, відтак творчий метод було змінено настільки, що вона «...остаточно забула всі живописні завдання», а про роботи, схвально прийняті критикою сама художниця відгукувалась як «падіння у всьому, найчистіший фотографізм, натуралізм і повна пасивність» [267]. Після відлиги почалось пожвавлення в мистецтві, а поїздки на Закарпаття для Яблонської та інших киян надали нового стимулу та підйому у творчості. «Допомогло Закарпаття, його надзвичайна цікава школа живопису. Як свіжо сприймалися в нас роботи Ерделі, Коцки, Манайла, Шолтеса, Глюка, Бокшая! Який живий струмінь улили вони в наше мистецтво! (...) На мене дуже вплинуло їхнє мистецтво, особливо коли я ясно відчула необхідність вибиратися з безвиході» [267]. Кияни їхали на Закарпаття за кольором, адже те, що вони бачили у закарпатських майстрів було відверто, декоративно, декларативно, дзвінко. Улюбленими місцями для київських художників були села Апша, Ставне, Лісківці. У творчі табори, в яких розташовувались С. Шишко, М. Глущенко, С. Отрощенко, Т. Яблонська вахтенним способом приїздили закарпатські художники для обміну досвідом, думками, спільної праці на пленері (Л.В.З. ). Художники, які здобули фахову освіту в Київському художньому інституті у визнаних майстрів, з фаховими навичками мистецької мови, розумінням проблем композиції, кольору, форми та фактури не лише ділились досвідом, але й здобували новий порядок із закарпатцями, захоплені їх кольором та методою роботи [8, с. 125; 19, с. 62]. Світоглядна та джерельна база закарпатської школи живопису, декоративізм та міцна народна основа мистецтва, виявлена у творах закарпатців, на думку мистецтвознавця О. Петрової мали також вплив на творчість В. Зарецького, А. Горської, Л. Семикіної, В. Задорожного [150, с. 39].

Спілкування художників продовжувалось на всеукраїнських та всесоюзних виставках. Архівні дані (зокрема, документи, що зберігаються у ДАЗО

(м. Ужгород) засвідчують, що згадані київські художники разом з сталою групою закарпатців – Й. Бокшаєм, А. Борецьким, І. Гарапком, Е. Грабовским, Е. Контратовичем, А. Коцкою, Ф. Манайлом, М. Розенбергом, В. Свиною, З. Шолтесом та А. Ерделі постійно контактували на колективних експозиціях, а також приймали участь у колективних обговореннях виставок. Майже кожна виставка засвідчувала живий інтерес критиків, мистецтвознавців та самих художників до творів закарпатців. Так, виставка, приурочена 10-річчю возз'єднання Закарпаття із УРСР (Ужгород, Закарпатська картинна галерея (1955); Київ, виставкова зала СХ УРСР (1956); Москва, виставкова зала СХ СРСР (1956), де до митців старшого покоління долучились П. Бедзір, В. Габда, А. Іван, Є. Кремницька, Ю. Сташко, І. Шутев (загалом 37 учасників) викликала жваву дискусію в колі художників та критиків (Українська ССР, 1956). На обговоренні виставки були присутні визнані радянські художники, зокрема, вже згадані Т. Яблонська, М. Глущенко, В. Касіян, С. Отрощенко, а також знані критики та мистецтвознавці – Б. Фогель (проф. Ленінградського інституту живопису, скульптури та архітектури ім. І. Рєпіна), О. Пащенко (член-кореспондент Академії мистецтв СРСР), Л. Владич (автор публікацій та розвідок про Закарпатську школу) та ін., що акцентували на особливому колориті, живописній майстерності, оригінальній тематиці та своєрідних мотивах закарпатців [43, с. 2]. Б. Фогель та Т. Яблонська висловлюють підтримку декоративності, присутній у творах закарпатців як механізм реалізації їх «прагнення до багатогамної й широкого діапазону» [251, арк.175]. Обговорення в Москві показало позитивне бачення закарпатської школи живопису та її самобутності. Вчений секретар Московського союзу радянських художників К. Кравченко підкреслював, що джерела творчості закарпатців закладені у самому житті краю. Не маючи творчих баз, митці ідуть на Верховину, працюють у близькості до народу [43, с. 4]. Критик А. Членов не лише позитивно оцінив дорадянський досвід закарпатської школи, відзначив її самостійність та самобутність, але й заперечив можливий «позитивний вплив» київських чи російських художників на творчість закарпатців, зокрема, Й. Бокшая, вважаючи,

що мистецтво останніх є найкращою школою. Думка критика є вкрай важливою, оскільки офіційно озвучує самостійність школи як явища та заперечує динамізм її розвитку виключно у радянський період. «Життєвість, важливість теми, продуманість в композиції та художньому ладі», – відгукується про експоновані З. Шолтесом твори дослідник О. Чернега [149]. Крім того, згаданий автор свідчить, що після успіху на виставках II та III Декади літератури та мистецтва в Києві та Москві, полотно «Зима на Верховині» експонувалось на виставці українського мистецтва у Варшаві у 1955 р.

Із входженням Закарпаття до складу СРСР, місцеві художники були прийняті в офіційну мистецьку систему Союзу, з більш-менш лояльним сприйняттям ідеологічно безпечних пейзажів. Місцеві художники приймали постійну участь у виставках, організованих Спілкою художників, у т.ч. пересувних, обласних, персональних, міжреспубліканських, всесоюзних, звітних, групових, міжнародних та ювілейних, приуроченим конкретним датам. Останні завжди проходили на найвищому рівні та об'єднували у заключному етапі до двох тисяч художників з усього Союзу. Етапними можна вважати ювілейні виставки закарпатських митців 1955 – 1956 рр., що відіграли значну роль у формуванні іміджу закарпатської школи живопису. У виставках наступних років – 1957 р. (республіканська та Всесоюзна художня виставка, присвячена 40-літтю жовтневої революції), 1958 р. (республіканська та всесоюзна виставка, присвячена 40-літтю ВЛКСМ), закарпатські художники приймають участь у повному складі, а тематика виставлених робіт практично не зазнає змін. Покази закарпатців у Києві, Москві, та на пересувних виставках (Мурманськ, Петрозаводськ, Архангельськ, Вологда, Кіров, Пенза, Орел (1959 р.) відіграли важливу роль як у формуванні іміджу самої школи, так і в утвердженні її як самостійного явища в контексті загальносоюзної образотворчості. Термін «Закарпатська школа живопису» став загальноживаним у розвідках радянських критиків, а про художників з'являються дослідницькі публікації у фахових виданнях Києва та Москви. Виставки супроводжувались ілюстрованими каталогами з передмовами В. Шандора, В. Цельтнера, О. Чернеш, П. Говді,

Л. Попової. Свою роль у популяризації закарпатського живопису відіграла і Дирекція художніх виставок України (ДХВУ) – «заклад музейного типу, створений для збереження, вивчення та популяризації творів сучасного образотворчого, декоративного та прикладного мистецтва України» [261]. За інформацією наукових працівників художніх музеїв України, практично усі наявні у фондах роботи З. Шолтеса (представлені у Додатках Б) були передані музеям саме ДХВУ.

Наприкінці 1950-х рр. до закарпатських художників старшого покоління долучаються випускники ужгородського училища, молоді митці Ю. Герц, М. Сапатюк, А. Шепя, П. Ітяксов, П. Бедзір, Є. Кремницька, М. Медвецький, М. Ілку. У цей час розвитку набуває жанровий живопис. Тема людини, її праці та побуту продовжує розвиватись у творчості майже всіх митців – Й. Бокшая, Е. Кондратовича, Г. Глюка, А. Коцки, а також М. Сапатюка, А. Шепи, В. Микити. Художники образно осмислюють фольклорну спадщину, звертаються до архетипів, апелюють до буденного життя горян, традиційних дійств чи щоденної праці, відтворюють народні образи. З. Шолтес залишався стабільно вірним власним мистецьким пріоритетам та продовжує представляти пейзажні роботи. У 1961 р. в Закарпатській картинній галереї (Ужгород) відбувається персональна виставка художника із супровідним каталогом з передмовою О. Чернеги [149]. На виставці був представлений живопис художника за період 1928-1961 рр. (84 твори). Окрім традиційних для художника панорам рідного Закарпаття, на виставці представлено роботи з творчої поїздки в Угорщину (1960 р.), зокрема «Пристань на озері Балатон», «Пароплав «Молода Гвардія» на озері Балатон». Кілька робіт на теми «соціалістичної» трансформації закарпатських сіл (без яких проведення персонального показу було б неможливим) – «Електростанція в горах» (1959), «Лісопильний завод – Жорнава» (1959), «Рахів. Картонна фабрика» (1961), «Новобудови Закарпатської ГЕС» (1961), дали змогу критикам вести мову про творчий шлях З. Шолтеса як шлях «... від колишнього самодіяльного митця до талановитого майстра пензля, до громадянського оспівування великих соціалістичних перетворень на

Закарпатті, до ствердження правди радянського життя» [16]. Цікаво, що серед «сподівань», висловлених мистецтвознавцями – розширення обріїв творчості та частішого звернення до тематичних полотен та атеїстичної теми де «міг би сказати своє вагоме мистецьке слово» [16]. Якщо не приймати до уваги домінування у критичних статтях типової для радянського мистецтвознавства риторики оцінювання творів з точки зору наявності методу соцреалізму та відповідності ідеологічним критеріям, в роботах художника дослідник В. Берез виділяв «...переконливу передачу стану природи в різні пори року і дня, тонку лірику раптових вражень, правдиве відтворення атмосфери і швидкоплинних ефектів світла» як основні засоби досягнення емоційної насиченості пейзажного образу [16]. О. Чернега наголошував на життєвості творів, продуманості композиції та колористичній школі Й. Бокшая [149]. Голова ЗВ СХУ А. Кашшай у статті 1962 р. «Художники Закарпаття» вказав, що дана виставка «одного з провідних пейзажистів України» мала резонансний успіх в Ужгороді та Києві, а поточна діяльність Шолтеса пов'язана зі створенням ряду нових цікавих пейзажів [242]. Варто додати, що той колосальний творчий доробок, який мав на даний час З. Шолтес був створений ним в умовах пленеру та допрацьований вдома, адже художник все ще не був забезпечений художньою майстернею [243, арк..148]. На відміну від деяких колег які стали членами комуністичної партії (напр. В. Свида), З. Шолтес не йшов на компроміси із сумлінням, творив не очікуючи визнань чи владних заохочень. Це пояснює і відсутність майстерні від Спілки, і мінімалізацію творчих виїздів за межі Союзу: з документів Спілки художників довідуємось, що критерієм при виборі кандидатур для творчих поїздок у країни соцтабору (НДР, Болгарію, Румунію, Угорщину) є «громадсько-політичний та моральний рівень кандидатів» [244]. Це ж пояснює і вихід супровідних каталогів до персональних показів із суттєвим запізненням – два-три роки.

У жовтні 1966 р. у приміщенні Центрального будинку працівників мистецтв (Ужгород) спільно з Й. Бокшаєм, Г. Глюком та В. Свидою, З. Шолтес представив традиційні для себе пейзажні полотна. Вони хоч і не мали нічого спільного з тематично-ідеологічними жанровими пріоритетами та містили всі ознаки

табуїрованої радянським мистецтвознавством «ліричної споглядальності в мистецтві», все ж були високо оцінені критикою та протягом року були демонстровані публіці в Запоріжжі, Чернівцях та Івано-Франківську.

Наступна персональна виставка З. Шолтеса присвячена 60-річчю від дня народження відкрилась 17 грудня 1970 р. в Ужгороді в приміщеннях Закарпатського художнього музею. Супровідний каталог, виданий наступного року з вступною статтею Ю. Сташка містить повний перелік експонованих робіт з – загалом у виставці було представлено 97 живописних твори виконаних митцем протягом 1930 – 1970 рр. , де поряд з домінуючою кількістю пейзажних полотен були експоновані ранні портрети, пастельні етюди та натюрморт. «Глибоке розуміння природи рідних Карпат, різноманітність настрою, освітлення і кольору» – такі рефлексії у аналітиці здобули експоновані на виставці твори [221]. У цей період до творчості З. Шолтеса виявив інтерес дослідник українського живопису В. Павлов, написавши вступну статтю до персонального альбому творів, у якій зробив акцент на важливості пленерного досвіду художника [141].

Виставки закарпатських художників 1960-1970-х рр. висвітлювались у місцевій як україномовній так і угорськомовній пресі. Газети «Закарпатська правда» та «Kárpát igazsága» періодично публікували розвідки В. Береца, Л. Балли, Ю. Сташка, А. Коцки, Л. Габди, Г. Бикової, О. Чернеги-Балли, І. Долгош та ін. Практично кожна обласна, ювілейна чи звітна виставка отримувала супровідну публікацію, які, водночас були радше декларативними. Окрема інформація про виставки та їх результати міститься в архівних документах правління Закарпатської обласної організації Спілки художників УРСР. Справи, що знаходяться в ДАЗО дають змогу уточнити деякі відомості щодо творчої та громадської діяльності З. Шолтеса протягом 1959-1983 рр. Так, у переписках із художнім фондом УРСР, з художниками Чехословацької РСР, Угорської НР, Румунії можна простежити участь З. Шолтеса у всесоюзних, обласних, міжобласних, персональних та обмінних виставках [244-248]. Окремі документи дають інформацію щодо виставкової діяльності закарпатських художників у країнах Східної Європи, Італії, Японії. Під офіційними гаслами розвитку інтернаціоналізму в мистецтві закарпатці обмінювались досвідом із

східноєвропейськими колегами як в Ужгороді, так і на обмінних виставках за кордоном. Починаючи з 1966 р., обмінні виставки з угорськими художниками Саболч-Сатмарської області та у м. Ніредьгаза, Південноугорським союзом художників м. Годьмезьовашаргель (1968), Пряшева (1972, 1974), Кошиць (1968, 1972) та Ніредьгази (1969, 1974) стають регулярними [247]. З. Шолтес завжди був активним учасником цих виставок. Архівні джерела дають інформацію про твори «Говерла та Петрос» та «Зима в Синевірі», експоновані в м. Годмезевашаргель (1968); «Дерев'яна церква в Сухому», «Новобудови ГЕС» представлені в Кошицькій картинній галереї (1968) [247, арк. 8, 25]. У 1970 р. З. Шолтес прийняв участь у виставці «Український пейзаж» з нагоди днів української культури в Італії (м. Генуя) з роботою «Село Кострино зимою». Цього ж року експонати даної виставки були представлені югославській публіці у м. Белград (виставка «Українські мотиви у творах українських митців»), а далі у Києві [250, арк. 28]. Виставка у Пряшеві «З творчості закарпатських живописців міжвоєнного періоду» об'єднала головним чином пейзажні твори Й. Бокшая, А. Ерделі, А. Кашшая, Ф. Манайла, А. Коцки, Е. Контратовича, на вже на той момент кошицьких митців А. Борецького та А. Добоша. «Копи сіна під Говерлою», представлені Шолтесом поряд з іншими пейзажами були високо оцінені критикою, засвідчивши «... велику майстерність автора, який зумів так безпосередньо передати типовий краєвид і настрої у природі» [66]. Загалом, виставка отримала схвальні відгуки, а дехто з критиків навіть доводив, що «... пейзажні твори кращі за фігуральні та всі інші на виставці, вони переважно всі неповторні, своєрідні, цікаві, високо художні і майстерно зроблені» [66].

Примітно, що у 1972 р. з. Шолтес повертається у сан священника і, на думку деяких дослідників, отримує «друге дихання», що також позначається і на творчості. «З подвійною силою після часів недобррозичливого замовчування Шолтес демонструє натхненну віртуозність живописання ландшафтів ... а його майстерність досягає висот творчої зрілості» [19, с. 64-65]. Художник створює величні панорамні полотна «Полонина Рівна», «Полонина Рівна зимою», «Чорнотисово», «Ясиня» як підсумок творчої еволюції та остаточну орієнтацію на пейзаж-картину. Протягом 1974 -1975 рр. Шолтес приймає участь у тривалому проєкті – експозиції творів

радянського мистецтва у містах Японії (Хіросіма, Токіо, Кіото). Мовний бар'єр перешкоджає розгорнуто відобразити участь Шолтеса у кожній з виставок та інтерпретувати інформацію у супровідних десяти каталогах виданих японською мовою, однак, за спогадами сина художника С. Шолтеса, всі картини були куплені поціновувачами та музеями Японії [148, с.45]. Успіх цієї та інших виставок мав певний ефект, адже тривалий період З. Шолтес, на відміну від більшості своїх колег не мав необхідних для СРСР атрибутів «визнаного художника» – республіканських чи союзних державних звань і лише у 1975 р. художнику було присуджено звання Заслуженого художника Української РСР, а в 1979 р. нагороджено почесною грамотою Президії Верховної Ради УРСР. Ці єдині звання, якими було відзначено піввікову діяльність художника в мистецтві не змінили світосприйняття художника та не додали привілеїв, водночас були незначною сатисфакцією за тиск та обмеження встановлені радянською системою.

Після цих відзнак представить ще два персональні покази та спільну з Г. Глюком (посмертно) виставку у Будапешті 1985 р. Виставка 1979 р., розгорнута у стінах Закарпатського художнього музею, та остання прижиттєва виставка 1989 р., на якій експонувалось майже 150 робіт. Виставки супроводжувались каталогами з передмовами О. Чернеги-Балли та І. Чуліпи, а у експонованих роботах традиційно домінував пейзаж. І. Чуліпа у супровідній статті зауважив, що З. Шолтес, зосередившись на пейзажі «на жаль ... полишив портретні і жарнові композиції» [148, с.7]. Водночас, свідоме обмеження жанрового діапазону З. Шолтесом не стало на заваді розкриттю його оригінальної авторської концепції у творчості. Ймовірно ця апеляція виключно до пейзажу мала глибоко вмотивований внутрішній зміст та дозволяла найкраще розкрити художнику його власну «картину світу». Згодом, дослідник Л. Балла скаже, що З. Шолтес створив еталон закарпатського пейзажу, а його картинами можна провести екскурсію Закарпаттям [266].

### **Висновки до розділу**

Дослідження показало, що творча діяльність та життєвий шлях З. Шолтеса великою мірою пов'язані із Закарпаттям та умовно можуть бути поділені на наступні

періоди: дитячі та юнацькі роки та здобуття освіти в Ужгородській реальній гімназії, Ужгородській греко-католицькій духовній семінарії та Публічній школі малювання, формування та становлення З. Шолтеса як художника (до 1933 рр.); душпастирська діяльність у селах Закарпаття та перші активні професійні кроки в мистецтві (1933-1948 рр.); роки творчої зрілості художника, період громадської та творчої активності в умовах радянської дійсності та греко-католицького підпілля (1948-1990 рр.). Саме у межах виокремлених етапів можна найвиразніше виявити чинники формування та розвитку мистецької постави З. Шолтеса.

1. Творчість З. Шолтеса почала формуватись у час культурного та національно-політичного піднесення Закарпаття, а традиція регіонального мистецтва, європейський досвід лідерів мистецького руху Й. Бокшая та А. Ерделі та зовнішньо-культурні діалоги першої третини ХХ ст. визначили умови становлення регіональної школи живопису та ряду митців, серед яких – З. Шолтес. Художник здобував мистецький фах в Ужгороді Публічній школі рисунку тоді, коли загалом закладались основи професійної освіти краю. На прикладі творчої постави З. Шолтеса та мистецької вартості його робіт можна дати оцінку ефективності навчання у школі, адже це була єдина його фахова освіта.

2. Доведено, що набуті у період навчання знання та відповідні середовищу мистецькі орієнтири стануть для З. Шолтеса ключовою ланкою в ланцюгу базових принципів його творчої концепції. Важливим фактором становлення творчої особистості З. Шолтеса було мистецько-інтелектуальне середовище Ужгорода, творча мобілізація молодих та досвідчених художників на шляху до увиразнення регіональної школи живопису, а вплив Й. Бокшая став найвагомішим фактором на шляху формування базових характеристик творчості митця.

3. Ранній період діяльності митця 1933 – 1948 рр. був складним та насиченим подіями у зв'язку із складною політичною ситуацією в краї. Становлення та занепад кількох політичних режимів, воєнна обстановка протягом короткого часу тією чи іншою мірою позначилось на житті кожного закарпатця. Водночас, цей період був творчо продуктивним та позначений стрімким входженням З. Шолтеса у мистецький контекст Закарпаття. Художник стає одним з перших членів Товариства діячів

образотворчого мистецтва на Підкарпатській Русі, діяльність якого засвідчила серйозність та перспективу мистецького руху регіону та стала ефективним засобом самоорганізації та популяризації результатів творчості художників. Приймаючи участь у більшості організованих Товариством показів, З. Шолтес утверджується як самостійний художник та здобуває авторитет у критиків. Завершується ранній період творчості 1948 р. – часом розгортання на території краю радянської влади, гонінь греко-католицької церкви та повернення З. Шолтеса до Ужгорода після вимушеної відмови від сану.

4. З'ясовано, що радикальна зміна та переоцінка життєвих пріоритетів на межі 40-50-х рр. не зламала художника, а спонукала до більш активних дій. Талант, організаторські здібності та уміння спілкуватись з людьми дозволили З. Шолтесу перебороти тиск системи та змусити прийняти його в культурно-мистецьке життя Ужгорода. Він набуває членства у Закарпатському відділенні Спілки художників України та отримує роботу у виробничих майстернях. Згадані мистецькі структури давали художникам певні можливості: окрім щорічних різного рівня виставок та замовлень на твори, вони давали змогу комунікувати з художниками з інших регіонів, їздити у творчі відрядження по Україні, в союзні республіки й за кордон, головню, у країни соцтабору. З. Шолтес невпинно працює на пленері (до карпатської тематики долучаються мотиви з пленерів в Юрмалі та Гурзуфі, на озерах Сенеж та Балатон). Загалом, мистецька самодостатність та світоглядна цілісність художника, представлена сьогочасними живописними роботами неодноразово демонструється на персональних (1961, 1971, 1979, 1989, 2000 (остання посмертно) та групових виставках закарпатців, засвідчуючи не лише непересічність мистецького хисту художника, але й, загалом, унікальність та міцну ідейно-творчу платформу закарпатської школи живопису. На нашу думку, свідоме обмеження жанрового діапазону З. Шолтесом у зрілий період творчості та апеляція виключно до пейзажу пов'язане не з ідеологічними чи методичними догмами в радянському мистецтві, а глибокою авторською мотивацією, захищеним від радикальних змін творчим методом та внутрішнім змістом, що дали змогу найкраще розкрити художнику його власну «картину світу».

## РОЗДІЛ 4. ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЖИВОПИСНИХ ТВОРІВ ЗОЛТАНА ШОЛТЕСА НА ТЛІ ПЛЕНЕРНОГО ДОСВІДУ В УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТ.

### 4.1. Жанровий діапазон живописного доробку З. Шолтеса

Пріоритетним жанром у творчості З. Шолтеса був пейзаж. І саме цей масив живописних робіт, відповідно, був предметом наукового зацікавлення у більшості наявних публікацій, що досліджують мистецький спадок художника. Водночас, для повноти розкриття творчої постави З. Шолтеса необхідно залучити до аналізу увесь діапазон жанрів, у яких працював митець протягом свого життя: портрет, натюрморт, релігійний сюжет, міський пейзаж, побутовий жанр (Табл.А.4.1). Частина таких робіт репрезентує період становлення Шолтеса як художника і їх є не так багато. Введення у науковий обіг цих творів розширить усталене бачення творчості З. Шолтеса як художника-пейзажиста, а також допоможе уточнити характерні особливості його робіт у ранній період творчості.

Серед перших робіт З. Шолтеса, які дозволили йому проявити свій таланти були твори на сакральну тематику. Це є логічним не лише з огляду навчання художника у духовній семінарії, але й з глибшої позиції мистецьких першооснов та традицій у образотворчій культурі Закарпаття, закладених у попередні століття. Сакральне мистецтво краю мало багату історію та виявилось важливим чинником формування образотворчої традиції і у ХХ ст. Народне мистецтво XVI – XIX ст, а також творчість майстрів-іконописців XVII ст., суттєво вплинули на збагачення образотворчої культури Закарпаття та формування місцевих живописних традицій [99, с. 46]. Вийшовши з лона церкви, живопис знаходить продовження у світському жанрі. Цей рух можна простежити на прикладі творчості видатного художника XIX ст. Й. Змія-Микловшика, який, паралельно з роботою над іконостасами, фресками та образами, звертається до портрету, пейзажу та побутових жанрових сцен, започаткувавши тим самим традицію

світського живопису на Закарпатті. Однак, сакральна тематика не втрачала своєї актуальності і на початку ХХ ст. До того ж, на відміну від інших українських територій, тодішня Підкарпатська Русь не зазнала серйозних утисків церкви та церковної традиції, відтак, сакральне мистецтво і у 1920–1930-х рр. залишалось духовною основою, джерелом натхнення та тематично-образним навігатором для більшості закарпатських художників – сучасників З. Шолтеса. Важливим фактором була також творчість вчителя З. Шолтеса – Й. Бокшая, у якого сакральна тематика виявилась вагомою частиною творчого спадку. Його ранні роботи, зокрема композиції «Новозавітна Трійця» та «Христос серед народу», датуються початком 1920-х рр. А вже з 1927 р. на запрошення єпископа П. Гебея, митець починає масштабну роботу над монументальними розписами Єпископської каплиці (Ужгород), каплиці семінарії; з 1929 р. розписує церкву с. Руська Нова (Словаччина); 1938-1939 рр. – плафони Ужгородського кафедрального собору. Працював Й. Бокшай і над іконостасами (церкви с. Сторожниця, с. Доробратово, м. Михайлівці (Словаччина) тощо. Як зауважує дослідник М. Приймич, легка живописна манера сакральних творів Й. Бокшая демонструє належну увагу до попередньої традиції сакрального мистецтва на Закарпатті. «Підкреслена увага до ілюзорності та просторовості, притаманна бароковій манері, активно використовувалася ... у розписах храмів. Емоційність ... та чуттєвість барокового живопису стали надзвичайно близькими для населення. Тож, ... художник був змушений зважати на смаки населення та кліру» [158, с. 98]. Водночас, Бокшай знаходить ряд нових засобів та прийомів у сакральних творах, зокрема, одним із джерел інспірації для нього стають візантійські мотиви. Синтез останніх з надбаннями місцевої образотворчої культури дозволив започаткувати на Закарпатті нову сакральну живописну школу. З. Шолтес був учнем Й. Бокшая та близьким другом протягом усього життя. Відомо, що під час навчання у семінарії, він часто допомагав вчителю, у тому числі над роботами на теми біблійних сюжетів. На жаль, на сьогодні збереглося не так багато творів З. Шолтеса на релігійну тематику, водночас, полотно «Христос на Голгофі», виконане у 1937 р. дає уявлення про потенціал

художника у цій жанровій сфері та дозволяє провести паралелі з подібними роботами Й. Бокшая. Спільні риси виявляються у реалістичному трактуванні багатофігурної композиції, та доведенні до мінімуму різниці між внутрішнім змістом біблійного сюжету та жанрової картини (Іл. В.2). Ще одна збережена робота на сакральну тематику виконана З. Шолтесом для церкви св. Юрія у с. Ратівці (Ужгородський р-н). Художник створив вівтарну картину, що зображає св. Юрія, а також «Св. Марію з Ісусом» (1937) [173, с. 50]. Як і Й. Бокшай, у творах на сакральну тематику З. Шолтес використовує можливості портретного та побутового жанру у синтезі з іконографічними принципами (Іл. Б.4.19, Б.4.20.) [208, с.170].

Ще однією сферою діяльності З. Шолтеса у ранній період діяльності став портрет. Як жанр, портрет розвивався на Закарпатті у контексті кількох суттєвих чинників. Перший чинник – синтез народних традицій та європейських тенденцій, виявлений у місцевій іконографічній культурі та художньо-образних засадах сакрального живопису. Інший чинник зумовлений зовнішнім впливом та виявлений через актуальний у XVIII–XIX ст. серед заможних родин парадний портрет базований на західноєвропейських традиціях реалістичного мистецтва, що розвивався, у першу чергу, у фарватері угорського живопису. Традиції академічного парадного портрету XIX ст. Ф. Гевардле, Я. Загораї на початку XX ст. залишались актуальними у творчості Ю.Вірага, С.Берегі, К.Ізаї. Водночас, з 20–30-х рр. XX ст. вектор розвитку портретного жанру на Закарпатті увійшов у нове річище, за рахунок постановки нових завдань, пошуку етнічного образу та національної регіональної індивідуальності на протигагу «салонному офіційному мистецтву» [26, с. 3]. Діяльність Й. Бокшая та А. Ерделі наочно демонструвала новий підхід та мала суттєвий вплив на формування ідейно-образних пріоритетів у живописі З. Шолтеса. У творчості А. Ерделі портрет посів значне місце та утвердив митця як провідного портретиста. Експресивна манера письма, пріоритетне значення загальної композиції, що працює на образ картини та портрету в цілому були питомими ознаками його портретної творчості. А. Ерделі працював у різних напрямках портретного жанру – це

парадний світський портрет («Портрет єпископа Василя Токача»); психологічний портрет («Бідні діти», «Портрет Магди», «Старий конюх»); портрет із наближенням до жанрової картини («Циганки», «Купальниці»); етнографічний портрет селян у національних костюмах («Верховинки»); символічний портрет («XX століття»). У кожній композиції портрету художник шукає особливий характер, а експресія мови та формалістичний пошук не суперечать, за виразом мистецтвознавця Г. Островського, «здоровому відчуттю реальності», типовому для закарпатської школи [135, с. 90]. Портретна творчість Й. Бокшая позначена пошуком етнічної національної ідентичності. Працюючи над парадним, та сакральним портретом, а також автопортретами, майстер у першу чергу керується пошуком внутрішнього змісту картини, не вдаючись у складні формальні пошуки апелює до засобів реалістичного психологічного портрету («Верховинець», «Ужоцький дзвонар»). Митці З. Шолтес, А. Коцка, Е. Контратович та інші звертаються до портретного жанру у різних ідейно-творчих конфігураціях. Етнічна тематика народного портрета А. Коцки виражалась через певний формалізм та декоративно-узагальнені площини. А. Контратович використовував жанр портрету для передачі певної ідеї, символу твору.

Шолтес вдавався до жанру портрету для студіювання натури та апелював до етнічного психологічного портрету. Його роботи у цьому жанрі демонструють органічність авторського світогляду, оскільки джерелом натхнення, як і в пейзажі, залишалась місцева регіональна тематика та відповідні людські типажі. З. Шолтес відтворює образи своїх земляків, а етнічну ідентичність шукає у індивідуальному характері портретованих. Кращі його портрети – це ґрунтовні неквапні оповіді про зовнішній і внутрішній світ закарпатців. Дослідник Г. Островський писав: «Для Шолтеса чужі алегоричність образного мислення, підвищена експресія, зображальна гіпербола, свідомо стилізація чи деформація ... просто, неупереджено, з любов'ю і сердечною теплотою вдивляється він у повсякденне життя. І героїв своїх портретів наділяє притаманною йому душевною якістю, чітким і визначеним характером, неповторною індивідуальною конкретикою» [135, с. 76]. Основними моделями для художника

служили прості люди – односельці чи парафіяни. Серед збережених портретів – «Старий» (1931), «Марійка з с. Ужок» (1932), «Селянин з люлькою» (55×48) (1941) (Іл. Б.1.1. – Б.1.1.3 ). У каталогах до виставок згадуються етюдні портрети «Голова старого» та «Старий з люлькою» (39×33) (обидва 1928 р.), «Голова старого» (1931), «Старий з люлькою» (1940), «Наталка» (1952) [221, с. 6]. Працював З. Шолтес і над графічними портретними студіями, вивчаючи натуру, «тренуючи око» та вдосконалюючи навички моделювання форми. Попри все, ці студії мають глибоко індивідуальний портретний характер. Тонко психологічним є портрет дівчини (1936), виконаний олівцем. Недовершеність трактовки та грубий штрих, використаний для моделювання одягу й фігури лише посилюють ретельність опрацювання обличчя, де штрих втрачає виразність і дає місце грі тональностей та тонких рефлексів. Митець тонко вловив настрій дівчини, передавши його через живий погляд та сором'язливу м'яку посмішку (Іл.Б.1.3.). Всі портрети відносяться до раннього періоду творчості митця, відтак, деякі критики висловлювали жаль з приводу жанрового розриву «Шолтеса раннього з Шолтесом зрілим» [148, с. 7].

Показовим є те, що художник не ускладнює композиційне тло полотна зайвими деталями, шукаючи можливості сказати про натуру більше. В естетиці принцип економії визначає стриманість в засобах виразності, художник «... не повинен прагнути більшого, ніж це потрібно для досягнення його мети» [5, с.67]. Портрети З. Шолтеса економні з точки зору використання засобів виразності. Їх композиційні, просторові та структурно-образні характеристики обмежуються виключно головою чи пів-фігурою портретованого, відтак, композиція базується на взаємозв'язку простору та об'єкту. Вся увага зосереджена на моделі. Вираз обличчя, ракурс, загальний настрій, колористика, технічні прийоми трактування – ось на чому зосереджується З. Шолтес [208, с. 172].

Один з найбільш ранніх портретів З. Шолтеса «Марійка з с. Ужок» вже дозволяє побачити ключову концепцію художника при роботі з натурою (Іл.Б.1.1.). Основний посыл портрету – емоційний стан моделі. Для схоплення та передачі настрою та характеру З. Шолтес використовує спрощену загальну

кольорову гаму та акцентує кольором та тоном на обличчі. Портрет майже монохромний та технічно близький до естетики гризайлі демонструє близькість гами та методики роботи з портретами Й. Бокшая цього періоду, наприклад «Старий дзвонар» (1934), де мінімальне кольорове навантаження дозволяє зробити акцент на характері натури. Як і у вчителя, в портреті З. Шолтеса аскетизм засобів дозволяє максимально сконцентрувати увагу на психологічному стані моделі, а легкий рум'янець та яскрава кольорова хустина на шиї лише підкреслюють майстерну гру лінії і тону при моделюванні обличчя молодої карпатки. Важливо відмітити використання заднього джерела освітлення, завдяки якому обличчя великою мірою опиняється у тіні та набуває ефектних рефлексів. Технічно портрет демонструє ретельність опрацювання деталей, особливо обличчя, дрібний мазок, лісирування при моделюванні обличчя, прозорість тіней та пастозне світло.

На протиположному такому, майже класичному портрету, цілком іншу техніку демонструє пізніша робота З. Шолтеса «Портрет селянина з люлькою» (Іл.Б.1.2.), яку мистецтвознавець Г. Островський назвав «явищем великого художнього масштабу, яке можна поставити в одному ряду з найвищими досягненнями закарпатського портрета того часу» [135, с. 76]. Імпресіоністична манера письма, розмашисте трактування, загальна висвітлена палітра та контрастні кольорові комбінації ніби «ліплять» натуру, «витягують» її з нейтрального плаского фону. Показовим є застосування художником чистих відкритих кольорів. Контрастує з загальною оливково-сірою гамою яскравий темно-рожевий колір, що моделює об'єм носа та рум'янець портретованого, а сміливо поставлений мазок посилює загальне враження живопису а-ля-прима. У портреті показовим є досконале володіння технічними засобами, впевненість та переконливість у світлотіньовому та кольоровому вирішенні, виразна пластика форми, чіткість пропорцій, будови, об'єму. Водночас, всі ці технічні деталі стають помітними лише при ретельному огляді портрета, оскільки увагу глядача зосереджено виключно на характері, образі та емоційному стані портретованого. Експресивна мова, за силою вислову та формальними ознаками нагадує твори А. Ерделі.

Загалом, З. Шолтес впевнено заявив про себе у жанрі портрету та, без сумніву, зробив суттєвий внесок у скарбницю закарпатського портретного мистецтва.

Ще однією сферою для творчих студій З. Шолтеса став натюрморт, до якого він спорадично звертався протягом творчого життя. Як жанр, натюрморт розвивався на Закарпатті найменш активно, водночас, більшість митців, у тому числі А. Ерделі, Й. Бокшай, Ф. Манайло та ін. звертались до цього жанру, використовуючи власні ідейно-творчі принципи. Роботи З. Шолтеса початку 1930-х рр. «Натюрморт з абрикосами і вишнями» (1936), «Натюрморт зі скрипкою» (1935) виконані у реалістичній класичній манері демонструють деяку кольорову стриманість з домінантою коричневого кольору, що перегукується з академічною манерою ранніх натюрмортів А. Ерделі, Й. Бокшай та загалом, угорської школи живопису (Іл. Б.2.5). Особливо показовою є робота в реалістичному дусі «Натюрморт з абрикосами і вишнями». Темно-коричневе тло, ретельно прописана склянка з водою, ваза на задньому плані, що майже зливається по тону з фоном, дзеркальний піднос із ретельно прописаними фруктами видають типову академічну роботу.

Значно вільнішими, свіжішими за кольором та пластичним трактуванням є серія натюрмортів з квітами «Натюрморт з квітами» (1931), «Хризантеми» (1933), в яких без сумніву відчувається вплив А. Ерделі з його експресивною мовою та відкритою багатоколірною палітрою (Іл. Б.2.4). У першій роботі від академізму залишається лише темне тло – складна в кольорі драперія, що за масою домінує над самим натюрмортом – вазою з айстрами на круглому столі. Художник не диференціює плани й не намагається передати простір. Використовуючи чисті відтінки для загальної форми букету на темному тлі та зміщену донизу композицію створює виразний цілісний твір. У роботі «Хризантеми» автор вдається до імпресіоністичного трактування предметів, до пуантилістичного структурного мазка. Такі атрибути академічного натюрморту як склянка з водою, фрукти на підносі та скатертину на столі присутні, проте виконані з максимальною кольоровою активністю, вільною пастозною манерою

розмашистим об'ємним мазком. Наповненість композиційного тла натюрморту, на противагу аскетизму «Натюрморту з квітами» створює враження багатства форми та кольору. За композицією та колористичними пошуками натюрморт перегукується з «Півоніями» А. Ерделі цих же років.

До подібної манери трактування просторово-предметного середовища натюрморту митець вдається і в майбутньому, періодично повертаючись до натюрморту протягом 60–70-х рр. Художник дещо організовує та висвітлює палітру, розв'язуючи складні колористичні завдання, а пріоритетними для художника залишаються живописні, а не формальні проблеми. Композиція зосереджена на центральній групі предметів – зазвичай це квіти, фрукти, улюблена закарпатцями склянка води. Розмашиста манера живописного письма, активна дія світла та мінливість кольорових співвідношень характеризують роботи цього періоду. Свіжість написання, пастозність світла та прозорість тіней в натюрмортах «Квіти та фрукти» (1968), «Іриси та тюльпани» (1970-ті), «Натюрморт з тюльпанами і бузком» (1970-ті), «Натюрморт з кавуном» (1985) засвідчують суттєвий пленерний досвід художника (Іл. Б.2.8, Б.2.11, Б.2.12). Якщо перші три натюрморти це, швидше, етюди написані за один сеанс, то в останній роботі, художник значно ретельніше опрацьовує предмети та досягає гармонії в композиції завдяки точно розставленим кольоровим акцентам – червоним, жовтим та синьо-фіолетовим плямам, розміщення яких визначає всю геометрію картини.

Побутовий жанр на Закарпатті у перших десятиліттях ХХ ст. розвивається у різних художньо-стилістичних конфігураціях та з'являється у колі творчих інтересів майже усіх майстрів. Цей жанр передавав не так реалії життя закарпатців, як індивідуальні враження митців від світу Верховини й верховинців, їхнього повсякденного побуту, укоріненості у традицію. Звернення художниками до джерел народної творчості, висвітлення побуту та обрядово-релігійних традицій краю було не просто зовнішньо-декоративним ефектом, а основою мислення закарпатських митців. Водночас, до жанрової картини у чистому вигляді художники практично не звертались, а у роботах важко

визначити чіткі кордони жанру. Наприклад, багатофігурні композиції А. Ерделі межують з портретним жанром; роботи Й. Бокшая на біблійні сюжети, нівелюючи усталені уявлення про сакральний живопис, за рівнем розкриття сюжету, за способами зображення, наближаються до принципів жанрової картини; у творах А. Коцки сюжет картини поступається місцем експресії національного колориту та враженню від неповторності кожного образу. Такий же ефект можна спостерігати у роботах Й. Бокшая, творчий метод якого розвивався у річищі етноромантизму. Твори З. Шолтеса також не вписуються у традиційні межі жанрової картини, проте, змістовий контекст деяких з них дозволяє відокремити їх від пейзажного жанру. Такими є, наприклад, «Село біля річки» (1946), «На гірському озері» (1954) (Іл. Б.3.15, Б.5.50). У цих творах художник традиційно зосереджений на відтворенні карпатського краєвиду, пошуку гри світла та кольорових співвідношень, однак людські постаті, що ніби випадково потрапляють в «кадр», стають домінуючими образами в композиції. Щоденна робота простих верховинців оживлює та наповнює голосом, звуком та рухом пейзаж, розширюючи його сприйняття у новому змістовому ключі. Показово, що у більшості пейзажів митця є натяки на присутність людини – це сільські оселі, сховані за лісом; серпанок диму, що розчиняється на фоні гір; звивиста стежка, що веде до села. Це стосується суттєвої частини робіт З. Шолтеса зрілого періоду. Водночас, ранні твори «На прядки» (1934), «Старий млин» (1946), «Коло млина» (1947), «Вивіз сіна з полонини» (1947) є типовими жанровими картинами, де художник дуже влучно акцентує увагу саме на людських образах (Іл. Б.3.13, Б.3.14, Б.3.16). Художник не подає фігури крупним планом, оскільки, портретні риси, індивідуально-психологічна характеристика персонажів чи подробиці робочого процесу не мають такого суттєвого значення як лінія розповіді та загальний романтично-піднесений емоційний план. Пошук та відтворення відповідного настрою, викликаного власним баченням задуманого сюжету і є ключовою проблемою жанрових композицій художника. Митець не шукає символізму у жанровій картині (так, як це робив Ф. Манайло), не акцентує на яскравих декоративних елементах антуражу чи регіонального

костюму (творчість А. Коцки, А. Ерделі). В основі жанрових сцен З. Шолтеса – схоплена мить з життя горян, а композиція, кольорові акценти та динаміка форм увиразнюють відповідний художньому задуму образ та настрій: заклопотаність та поспіх, мирну бесіду, втому та радість від перепочинку, напругу від важкої праці чи безтурботність.

Одна з найвідоміших жанрових картин З. Шолтеса «На прядки» (Б.3.13) (1934). Робота виконана у перші роки самостійної творчої діяльності художника та засвідчує живий інтерес до студіювання природи та пошуку візуального художнього балансу між людськими постатями та пейзажним мотивом. Як писав дослідник І. Чуліпа, «...Шолтес сприймає світ очима своїх односельців» [148, с. 9]. Звідси уміння надати поетичної зворушливості «невибагливим сценкам повсякденності». Загальна композиція твору визначається високою лінією горизонту та білою площиною снігу, що слугує тлом для двох жіночих фігур. Діагональ тину задає динаміки та посилює рух фігур вперед, підкреслює поспіх та заклопотаність. Одна з постатей ніби на мить озирнулася, кинувши швидкий погляд на глядача. Тим самим, не вдаючись до портретної деталізації, але персоніфікувавши жіночу постать художник посилив загальний настрій полотна. Холодна гама, цікавий ракурс та контрастне майже декоративне модерне вирішення композиції з чіткими темними силуетами та світлому тлі створюють виразний емоційний образ твору. Більш як через десять років художник повторить подібне модерне трактування композиції та схожу кольорову гаму у полотні «Вивіз сіна з полонини». Картина має виразну геометрію композиції, де плановість утворюється за рахунок діагональних ритмічних членувань. Як і в попередній роботі висока лінія горизонту дає змогу художнику розгорнути сюжет у просторі – ритмічно повторювані фігури селян, копни сіна та групи волів. Постаті селян подані майже схематично, а однаковий одяг та шапки, які набувають різної конфігурації за рахунок різних поз створюють враження єдиного невпинного механізму. Кожна з чотирьох груп селян робить свою роботу, але художник трактує їх як неодмінні ланки єдиного динамічного процесу. Незважаючи на важку працю селян, художник закладає у полотно

великий позитив, захоплення самим процесом роботи селян; полотно передає не втому та напругу, а радість та піднесення. І цьому сприяє колорит роботи – складний холодний колір снігу пожвавлений теплими білками сонця, що тільки сходить; панорама Карпат, написана з використанням улюбленого митцем кобальту фіолетового світлого підкреслює яскраве тепле небо. І якщо фігуральні елементи написані дещо узагальнено та навіть декоративно, то в трактуванні простору та ландшафту відчувається тривалий пленерний досвід.

Ці зимові жанрові сценки, виконані в холодній стриманій гамі з мінімальним навантаженням деталями, а також посилені незвичними ракурсами та контрастними силуетами на світлому лаконічному сніговому тлі контрастують з динамічними насиченими кольором та деталями «літніми» роботами «Старий млин» (1946), «Коло млина» (1947). У цих роботах впадає у вічі зовсім інший відкритий колорит та близька до імпресіоністів ніби вихоплена з життя композиція – сюжет розгортається таким чином, що художник видається безпосереднім учасником подій. Як і у попередніх роботах, він схематично подає образи селян не вдаючись до портретних характеристик, водночас, глядач чітко передає настрої полотна – мирну сімейну розмову за щоденними справами (Б.3.14).

Варто відмітити, що у жанрових творах З. Шолтеса не піднімаються соціальні проблеми, як, наприклад, у Е. Контратовича. У цьому також є близькість методу до імпресіоністів, які просто фіксували щоденну дійсність без загострення соціальних питань. Художник не акцентує на проблемах чи труднощах у житті горян, навіть зображення важкої праці він прагне передати у романтично-піднесеному ключі. Тематика жанрових робіт художника не торкається обрядовості чи релігії (як у творах Ф. Манайла, А. Борецького). Основна тема художнього інтересу – фіксація побуту та щоденної діяльності людини. Художник настільки вдало відтворює фрагмент часу та елемент простору, що глядач стає учасником, безпосереднім спостерігачем дійства, а простір реальний та живописний об'єднуються. Складається враження цілковитої присутності – все відбувається тут і зараз. І у цьому підході до подачі побутової карти у З. Шолтес також близький до творчого методу імпресіоністів.

Живописно сильною та емоційно переконливою є робота «На гірському озері» (1954) (Іл. Б.5.50). Цей самий природній мотив та практично цю з точку зору зустрічаємо у творі Й. Бокшая «Озеро Балцатул» (1955). Щоправда, у Бокшая зображення людини не є основою сюжету, а лише доповненням до загального образу. У З. Шолтеса зображення праці лісорубів є основою сюжету картини. Художник вирішує композицію трьома горизонтальними планами: берег озера, схили гір та простір неба. Сільська хата є візуальним притягальним центром композиції, її геометрія протистоїть плавним лініям ландшафту та відразу привертає погляд до сюжету, розгорнутого біля неї – селяни за порізкою ялицевих полін. Людські постаті подані у дуже зменшеному масштабі і хоч художник ретельно відтворює їх роботу, динаміку руху, деталізує робоче середовище, основний домінуючий мотив картини – величний карпатський краєвид. Саме відтворенню кольорових співвідношень природи, пошуку фактур та світло-тонального балансу художник приділяє основну увагу та завдяки настільки ретельно відтвореному пейзажному образу досягає передачі головного змісту та суті картини – неосяжна домінуюча велична природа на тлі якої людина та її важка праця здаються лише деталями, природа, яку не під силу змінити людині, але яка дає прихисток, роботу, тепло та естетичну насолоду.

Загалом, уникаючи описовості і не загострюючи увагу на індивідуальних особливостях людських образів, З. Шолтес відтворював природність людської поведінки, укоріненість щоденного життєвого укладу своїх односельців, буденну необхідність та, водночас, важливість кожної найменшої справи. Можемо відмітити, що художнику вдалось створити синтетичний узагальнений, водночас емоційний образ селянського життя, передати внутрішній дух, міць та життєву енергію горян, побут яких органічно і незмінно пов'язаний з природою. Будучи пейзажистом, З. Шолтес зумів органічно пов'язати велич і красу природних скарбів карпатського краю з таким ж величним життям (незважаючи на труднощі, бідкування та соціальні негаразди) простої людини. І не зважаючи на ретельне опрацювання та увагу до пейзажних деталей, З. Шолтес зумів змістити акценти, та зробити селянина центром масштабного співвідношення людина-

середовище. Це прагнення знайти людяність та поезію в людській праці на землі нагадує творчу позицію Дж. Мілле, який обрав «велику поезію» селянської праці та людей землі головною темою свого живопису [107, с. 360].

#### **4.2. Витоки пейзажного жанру та традиції пленеру у творчості художників Закарпаття. Європейський та український контекст**

З. Шолтес увійшов в історію українського образотворчого мистецтва у першу чергу як пейзажист, відтак важливо прослідкувати загальне мистецьке тло, на якому визрівав метод З. Шолтеса як пейзажиста. Характерною особливістю усього українського живопису кінця XIX – початку XX століття став розвиток пейзажу, що, паралельно загальноєвропейській тенденції нового бачення натури, набув і в Україні самостійного значення. Здобутки художників барбізонської школи та практика імпресіоністів мали на українських митців різних регіональних шкіл неабиякий вплив. Для художників Закарпаття пейзажний жанр став тією плідною нивою, на якій проявило свій талант не одне покоління художників. Вже до середини XX ст. їх глибоко національні, оптимістичні технічно досконалі полотна внесли «свіжий струмінь» (за висловом Т. Яблонської) в український живопис та засвідчили унікальність та повновартісність закарпатської школи живопису на загальному тлі української образотворчості. Одним із ключових методів роботи, попри розмаїтість засобів виразності, пластичних мов та технічних манер, був пленер. Його задачі активно розв'язувались художниками «Підкарпатського Барбізону» [217, с.100].

Пленер (з французької *en plein air* – «на відкритому повітрі») – живописна техніка відображення об'єктів при природному освітленні та в природних умовах. І хоча сам термін «пленер» може бути застосований для будь-якого зображення на відкритому повітрі, найчастіше його використовують по відношенню до пейзажу. Останній, власне, є одним із найбільш розповсюджених жанрів живопису, а його розвиток, що відслідковується у європейській образотворчій спадщині ще з XV ст., демонструє риси уважного спостереження за станом та характером природи при денному освітленні. Точні характеристики

натурних живописних співвідношень наявні у творах майстрів епохи Відродження. Тоді ж з'явилися перші трактати про проблематику живопису, лінійну та повітряну перспективу, роль середовища в кольоровому образі природи. Проте, історія малярства на пленері як жанру бере початок з творчості голландських художників XVII ст., а далі – етюдів з природи провідних майстрів пейзажу – Н. Пуссена, Т. Гейнсборо, Я. Рейнолдса. У XIX ст. пейзажний живопис отримав нову якість розвитку. Саме тоді художники не просто шукали способи передачі світлоповітряного середовища, рефлексів та повітряної перспективи, а почали працювати методом відношень, витримуючи при цьому тональний та кольоровий масштаб зображення.

Справжнім реформатором європейського пейзажу став Дж. Констебл, головною темою для творчості в якого (і головним вчителем) стала природа. Вивченню природи, її кольорового та світлоповітряного стану, художник приділяв величезного значення та писав етюди в різний час дня та року. Обираючи для відтворення найпростіші пейзажні мотиви, проте наділяючи їх свіжістю та легкістю, притаманними пленеру, Дж. Констебл зумів показати нову якість живопису, відмінну від студійних робіт пейзажистів континентальної Європи, а його художні принципи, зокрема практичний метод вивчення живопису на пленері, стали прикладом для багатьох випускників ряду художніх європейських шкіл в 30-60-і рр. XIX ст. У Франції його метод перейняли Ж. Мішель, К. Коро, Ж.-Ф. Мілле, звернувшись до образу національної природи, а подальший розвиток європейського пленерного живопису пов'язаний з художниками барбізонської школи – Т. Руссо, Ж. Дюпре, Ш. Добіньї. Вони навчили публіку сприймати живі враження від природи та сприяли зміні стереотипу про другорядність та несуттєвість пейзажу як жанру образотворчого мистецтва. Барбізонці першими виявили, що при нанесенні чистих фарб дрібними мазками, при обмеженій палітрі, посилюється світло-тональна напруга. Загалом, у розвитку французького пленерного живопису XIX ст. пошук правди кольору призвів до «...революції у способі бачення...» та усвідомлення потреби нової кольорової концепції, проявленої, згодом, у творчості наступного

покоління художників – імпресіоністів [41, с. 315]. І якщо проблематика пленеризму охоплює прагнення до правдивого відтворення природного освітлення, кольору та повітряного середовища й, загалом, ліричного трактування натури, то для імпресіонізму пленер став лише одним із засобів художньої мови. Іншими ознаками наряду стали тематичні пріоритети – інтерес до сучасності та щоденної дійсності, прагнення вловити та передати «враження» від натури; а також технічні – ескізність творчої манери, фактурність живописного полотна, висвітлення палітри.

У творчості К. Моне, К. Піссаро, А. Сіслея пейзаж набуває провідного значення. Художники досліджують нові методи реалістичного відображення навколишньої природи крізь призму власного враження, а робота на пленері осмислюється ними як неодмінна умова створення пейзажного образу. Як і барбізонці, імпресіоністи працювали на пленері у будь-яку погоду, відточуючи до віртуозності прийоми швидкого живопису з натури. Пейзаж став предметом не просто художнього зображення, а ретельного вивчення та дослідження. Художники аналізують зміни кольору на світлі та в тіні, досліджують вплив атмосфери на чіткість форми. Цей метод аналізу натури зумовив пошук нових живописних технік – вільне використання пастозного корпусного мазка та відкритої живописної поверхні; застосування чистої кольорової палітри для підкреслення життєвості полотна, спираючись при цьому на інтуїцію власного сприйняття. Навмисна випадковість та фрагментарність композиції, незвичні ракурси активізують просторову організацію твору. Завдяки моделюванню кольором, а не рисунком, об'ємність будується за допомогою вальорів. Важливим було створення пейзажу за один сеанс просто неба. Це давало змогу відтворити ледь вловимі нюанси перехідних станів природи, зміну кольору, рефлексів, тональності. Часто художники ставили за завдання відтворення одного і того ж сюжету за різних атмосферних умов та освітлення, як от П. Сезанн, що написав десятки творів з горою Сент-Віктуар, шукаючи найменшої різниці у її формі, а К. Моне звертався до мотиву Руанського собору та відтворював кольорові та світло-тональні зміни залежно від стану природи.

Як напрям, імпресіонізм існував у останній третині ХІХ ст. Водночас, як творчий метод, імпресіонізм залишався актуальним для багатьох художніх шкіл перших десятиліть ХХ ст., взаємодіючи з національними варіантами інших художніх напрямів та виявляючись в окремих рисах. Приклад європейських майстрів образотворчого мистецтва, а також спадкоємність мистецьких традицій, що переймалися поколіннями художників у різних регіонах України сприяли поширенню та існуванню імпресіонізму до 1930-х рр. та спорадично далі протягом ХХ ст. не зважаючи на ідеологічні рамки та кон'юнктурні міркування.

Важливо, що український варіант імпресіонізму, розвивався великою мірою в межах плернерної концепції (Табл. А.4.2). Принципи плернеру знайшли відгук в українському пейзажному живописі у другій половині ХІХ ст. у творчості В. Васильківського, М. Ткаченка, М. Беркоса, які культивували уважне ставлення до усіх проявів природи. Фактично, вирішення художниками плернерних завдань у імпресіоністичному пейзажі визначило подальший шлях розвитку українського пейзажного живопису на ХХ ст. Пейзаж-етюд та «пейзаж настрою», що фіксує нюанси атмосферних змін та набуває емоційної виразності за рахунок відтворення безпосереднього враження художника від побаченого доповнює епічний пейзаж-картину та виявляється у творчості багатьох українських митців межі століть – М. Бурачека, К. Костанді, П. Левченка, М. Ткаченка, А. Маневича [8, с. 128].

Одним з перших творців пейзажу-етюда був І. Похитонов (1850 – 1923), творчий метод якого сумістив проблематику плернеризму та імпресіонізму. Митець шукав живе відчуття природи у ліричному пейзажі. Його приваблювала не стільки можливість передачі миттєвого враження від краси природи та настрою, як уважне вивчення найменших змін у прояві натури, шанобливе ставлення до будь-яких проявів природи. Відтак, не вдаючись до образної системи та методики імпресіоністів, він наблизився до них манерою роботи мазком та живописною фактурою полотна.

Потрібно відмітити, що в українському образотворчому мистецтві імпресіонізм набув розмаїтості ознак та виявів за рахунок розвитку у різних регіональних школах – харківської, одеської, київської, львівської, закарпатської. У творчості митців кожного регіону риси імпресіонізму тісно переплелись з характерними особливостями власної школи, використанням досвіду попередників, та навіть із загальною природно-ландшафтною ситуацією (Табл.А.4.2).

Пейзажисти харківської школи почали використовувати принципи імпресіонізму з кінця ХІХ ст., базуючись також на тривалому плернерному досвіді. Поетика імпресіонізму, яскрава висвітлена палітра, гра рефлексів ускладнює образність та живописну картину плернеризму у творчості П. Левченка (1856 – 1917). Численні етюди з натури складають більшу частину творчої спадщини харків'янина М.Ткаченка (1860–1916). У його творчості особливе місце займає здобуте в майстерні В. Орловського прагнення до передачі світла. Останнього, як педагога, можна назвати першовідкривачем мистецтва барбізонців для української пейзажної школи [70, с. 7]. Він зумів захопити М. Ткаченка творчістю Руссо, Коро, Мілле, Добін'ї [95, с. 25]. М. Ткаченко ретельно вивчає природу, а плернер та аналітичний рисунок при вивченні природних форм стає основним творчим методом художника. Важливими є живописні завдання, які вирішував художник в морських пейзажах, де пріоритетними при вивченні натури стають колористично-формальні співвідношення. Захоплення імпресіонізмом не веде художника до прямого наслідування та використання його художніх засобів. Ткаченка цікавить сам метод роботи, відповідне налаштування ока, особливе ставлення до кольору та світла [94, с. 186]. С. Васильківський (1854-1917) – інший учень В. Орловського захоплений творчістю барбізонців, зокрема, Ш. Добін'ї створив класичні зразки українського пейзажу. Імпресіоністичний метод у його творчості виявився у тематиці, композиційній побудові та настроєвості пейзажів. Художник, як і імпресіоністи, малює олюднену природу; опрацьовує горизонтальний формат полотна, щоб охопити ширший простір; за рахунок чергування горизонтальних смуг (неба, річки, берега, пагорбів) викликає

відчуття рівноваги та гармонії [171, с. 11]. Інший харківський пейзажист, вихованець одеської малювальної школи, М. Беркос (1861-1919) послідовно працював над образом українського краєвиду у контексті пленерних завдань. Незважаючи на життя у великих містах та подорожі Європою, домінуючою тематикою у творчості Беркоса (подібно іншим харківським майстрам С. Васильківському, М. Ткаченку, П. Левченку), був український сільський пейзаж та квітуча природа, відтворені митцем із застосуванням здобутків імпресіоністів з їх культом світла та повітря, чистої палітри, кольорових рефлексів та передачею «рухомості природи» [259].

Оволодіння законами пленерного живопису було основою малярського надбання С. Світославського (1857-1931). Водночас, він не апелював до традицій барбізонців (як С. Васильківський), чи основ імпресіоністичного світовідтворення (як К. Костанді, П. Левченко). Для С. Світославського основним творчим методом стало вивчення природи та її правдиве художнє відтворення [58, с. 6].

Розуміння імпресіоністичної проблематики в пейзажному мистецтві здобув випускник Краківської академії мистецтв М. Бурачек (1871-1942). Незважаючи на тимчасовий вплив сецесії та прагнення до декоративності, коли навіть в натурних етюдах митець вирішує не так світло-повітряні проблеми, як зав'язує експресивну декоративну композицію, виходячи з формальних та настроєвих характеристик природи, він залишався вірним імпресіоністичним принципам у пейзажі [8 с. 141]. Робота на пленері та швидка зміна освітлення зумовлювала швидкий темп роботи, відтак, митець свідомо залишав незаписаними фрагменти картону, як елемент живописного вирішення [179, с.87]. Подібну «роботу» незаписаного полотна зустрічаємо і у З. Шолтеса.

В Галичині інший вихованець Краківської академії І. Труш відкриває нове розуміння пейзажу як жанру. В його творчості академізм ранніх робі поступається імпресіоністичному методу. Пленерні практики, освоєні під час навчання в академії поступово дають змогу розширення тонально-кольорового спектру. Художник вивчає проблему кольору та складних його співвідношень

залежно від освітлення у різну пору дня. За віртуозність світлових ефектів І. Труш здобув епітет «поет сонця» [8, с. 155]. Загалом, краєвиди художника сповнені лірико-філософського змісту та пронизані неоромантичною настроєвістю [70, с. 9].

Для закарпатських художників географічна близькість до європейських художніх шкіл дозволила вільно переймати нові методи, техніки та образотворчу проблематику. Прикладом були й угорські митці, зокрема Ш.Голлоші (1857-1918) та К. Ференці (1862-1917), які зверталися до проблеми кольору, повітря та світла. Їхня плідна робота у царині творення нового національного угорського мистецтва, переосмислення природи через пленер у Нодьбанській школі живопису стали у подальшому яскравим керівництвом до дій для закарпатських художників. Й. Бокшай, висловлювався про важливість організаційного та мобілізуючого прикладу Нодьбанської школи мистецтва з «істинною народною традицією художників-реалістів» [120, с. 19]. Європейськими досягненнями у живописі були близькі художникам Закарпаття, а навчання у провідних мистецьких закладах Європи, тісне знайомство з видатними майстрами та їх роботами (вчителями та наставниками їх були І. Ревес, А. Ашбе, Ш. Голлоші, К. Ференці, І. Грюнвальд та ін.) логічно виявило відповідні характеристики у творчості цілого покоління закарпатських митців. Загалом, закарпатці творчо осмислювали та приймали як керівництво до дії традиції художніх шкіл Нобьдані, Кечкемета, Тячева, Мюнхена, Парижа зокрема, переймалися важливістю роботи безпосередньо на пленері. З ініціативи А.Ерделі та Й.Бокшая починаючи з 1921 р. не лише з навчальною метою, але й з прагненням загального піднесення художнього процесу на Закарпатті художники виїздили в мальовничі місцевості Закарпаття вивчаючи природу та шукаючи адекватні засоби художньої виразності. Такі практики залишаються актуальними для закарпатської школи й понині [207, с.200].

Глибина пейзажного образу – це результат уважного вивчення природи. Можливість відтворити живописними засобами невагомість повітря, мінливість світла та глибину простору, кольорові співвідношення та особливості ландшафту

стають головними факторами роботи на пленері. «В пейзажі головне ... стан повітряного середовища... Все, що відбувається в небі, найменші коливання світла та кольору відображаються на пейзажі» [13, с. 110]. Пленерна практика загострює увагу до гри світла, кольору, рефлексів та сприяє умінню художника тонко відчувати та передавати кольорові та світлові особливості природи, знаходити загальний тонально-кольоровий стан природи та створювати повноцінний емоційно-дієвий колорит реалістичного пейзажу.

Протягом багатьох років закарпатські митці вивчають пластику пейзажних форм, збагачують свою майстерність у композиції, виборі мотивів, фактури а, головне, кольорових співвідношень на живописному полотні, передаючи невагомість повітря, мінливість світла та глибину простору. Пленер став «школою» не лише для митців-пейзажистів З. Шолтеса, О. Грабовського, Г. Глюка, В. Габди, Ю. Герца, Ш. Петкі, А. Кашшая, А. Мартона, М. Сапатюка, Ю.Сяркевича але й для художників ширшого жанрового спрямування А. Ерделі, Й. Бокшая, А. Коцки, А. Борецького, М. Розенберга, В. Свида (останній, попри фах різьбяра, був постійним учасником міжнародних пленерів). Кожен з них вчився в природи, розкриваючи у собі потужні живописні якості. Колір був основним засобом трактування безмежних просторів Карпат, а пластичні та композиційні коди влучно передавали регіональну своєрідність природи [90, с. 215]. Спільні пленери часто диктували близькість тематики та спільність сюжетів в полотнах закарпатців. Улюблені художниками куточки рідної землі часто притягували їх у різні сезони. Так, можемо відзначити мальовничий образ Говерли в осінньому етюді З.Шолтеса «Під Говерлою» (1952), де митець шукає цілості природи у тонкому співставленні холодних та теплих плям, передаючи складну картину захмареного неба із щохвилинною зміною освітлення; або ж нюансування холодними відтінками складних світло-тонових відношень у цілком епічному полотні А.Кашшая «Вечір під Говерлою» (1940-і). Мотиви Веречанського перевалу, Чорної Тиси, сіл Ужок, Ясіня, Ставне, куточків Межигірщини та Рахівщини знаходять мистецьке втілення на полотнах З. Шолтеса, Й. Бокшая, А. Кашшая, Е. Грабовського, Е. Контратовича, Г. Глюка.

Улюбленим мотивом закарпатців були широкі гірські панорами, що дозволяли експериментувати із великими кольоровими площинами, узагальнювати другорядне та акцентувати на кольорових співвідношеннях та композиційно-структурних характеристиках [217, с.100-102].

Варто відмітити, що пленерна практика, поряд із суто художніми проблемами покликана гуртувати митців, сприяючи творчому діалогу та обміну думками у неформальних дискусіях. Вже було згадано про київських митців які займались пейзажем у межах пленерної проблематики та приїздили у тому числі на Закарпаття. «Поет живопису» М. Глущенко, маючи тривалий європейський творчий досвід був захоплений творчістю імпресіоністів та послуговувався їх художніми засобами при написанні власних пейзажів. Результатом його творчих пошуків було ретельне відтворення прикмет навколишнього світу. Навіть у фігуративних композиціях художник ставить питання оточення людини в середовищі пленеру та розв'язує цей зв'язок живописними засобами. «Наполеглива праця на натурі, зосередженість духовного стану, мобілізація емоцій на відчуття специфічних рис нюансів обраних мотивів приводять до абсолютного злиття індивідуальності автора з природою, до встановлення прямих зв'язків з моделлю, до ... вміння сповнити форму багатством почуттів та внутрішнього життя», – так дослідник І. Верба характеризує творчий метод художника [255]. Останній прямо перегукується із методом З. Шолтеса при роботі над пейзажними мотивами. Сила ментального зв'язку з оточенням, відтворення не поверхневих візуальних характеристик об'єкта, а власного відчуття та їх сприйняття, – такі спільні можна віднайти у роботі обох художників. Вже було згадано, що М. Глущенко часто відвідував Закарпаття, працюючи спільно на пленерах із закарпатськими художниками. За спогадом сина З. Шолтеса, між обома художниками були дружні відносини, а сам М. Глущенко високо цінував творчість З. Шолтеса. Т. Яблонська, що разом з М. Глущенко працювала на закарпатських пленерах наприкінці 1970-х рр визнала, що захоплюється барбізонцями та їх методом пленеризму. Ця увага до пленеру та імпресіоністичних методів сприяли особливій виразності техніки письма, чистоті

звучання кольору та пластичності матеріалу у творах. Крім того, допомагали увиразнити настрої та знайти поезію у випадковому незначному враженні. У пейзажних творах 1970-1980-х рр. Яблонська використовує досвід пленеризму та імпресіонізму, застосовуючи тональний, багатий на чистий колір живопис для відтворення емоційно-ліричного стану природи [8, с. 131].

Пленер став домінуючою мистецькою практикою для пейзажистів одеської школи живопису. Історія останньої бере відлік з часу заснування «Товариства південноросійських художників» (кін. XIX ст.). Одеські художники-пленеристи працювали здебільшого над камерними ліричними полотнами, передаючи багатство кольорів природи під впливом світлоповітряного середовища. Ця тенденція у пейзажі простежується і у XX ст. у творчості Д. Фруміної, А. Гавдзинського, Г. Мещерякової, К. Ломикіна, В. Литвиненко. Робота за безпосереднім враженням від природи дозволяє згаданим майстрам передати глибоке особистісне сприйняття природи та надати пейзажу поетики образу. Творчий метод одеських майстрів камерного пейзажу показує еволюцію від матеріальності та предметності ранніх робіт до «розчинення» предметів та домінування простору у зрілих роботах [128, с. 18]. Суміщення роботи на пленері та в майстерні дозволяє характеризувати твори майстрів О. Слешинського, Ю. Єгорова, А. Лози як пейзажі картинної форми. Такі роботи суміщають певну умовність композиції та формального вирішення з ефектною дієвістю та переконливістю відтворення світло-кольорового стану природи. Показово, що одесити зуміли створити кожен свою просторову модель південного ландшафту, універсальною якістю якого є панорамність та тридільність, що поєднує небо, море, землю [128, с. 19]. Варто додати, що пленер в Україні як явище та фактор мистецького взаємообміну досвідом набув ознак стабільного творчого процесу та забезпечив не лише відповідну культурну ауру, але й став механізмом та ознакою розвитку пейзажного жанру.

Для художників Закарпаття пленер окрім засобу вивчення та трактування природи став каталізатором на шляху до творчого становлення окремих творчих індивідуумів, а також до утвердження унікальної регіональної мистецької

школи. Можливість близького спостереження природи сприяла вдосконаленню колористичних, тональних та технічних параметрів живопису закарпатців. Навіть в умовах соціалістичного реалізму закарпатські художники зуміли зберегти особливості регіональної школи, її індивідуальність та навіть певну «захищеність». І попри спільність сюжетів, у кожного з живописців була власна творча манера, яка засвідчувала неповторність авторського бачення митця. Живопис закарпатців ілюструє тезу Ж.О.Д.Енгра: «Лише в природі можна знайти красу, яка є найважливішим об'єктом живопису» [107, с. 235].

### **4.3. Художньо-стильові, колористичні та композиційні особливості пейзажів З. Шолтеса**

Пейзажний жанр репрезентує найбільш вагому та мистецьки-вартісну сферу професійної діяльності З. Шолтеса. Мистецтвознавчий аналіз цих робіт дозволить виявити основні особливості їх композиційних, стилістичних, колористичних та структурно-образних вирішень; дасть змогу структурувати пейзажі за характером трактування природи, за сюжетно-композиційними та художньо-стильовими ознаками.

**4.3.1. Класифікація пейзажних творів З. Шолтеса.** Залучені до дослідження більше двохсот живописних робіт художника, зокрема більше ста робіт з приватних колекцій дозволяють провести їх ретельний мистецтвознавчий аналіз. Класифікація творів за низкою ознак, зокрема: за способом трактування природи, за художньо-стильовими особливостями, за ознаками пластичної мови та за сюжетно-тематичним принципом дозволить виявити ключові аспекти творчого методу художника у різні періоди діяльності.

Щоб не обмежитись описовістю цих творів, варто залучити до аналізу всю сукупність застосованих художником виражальних засобів. Дослідник Б.Кузьма трактує суть творчого методу митця як «...ясність і доступність художньої мови у композиційному пейзажі-картині» [92, с.7]. Пейзажі З.Шолтеса витримані в дусі реалістичної традиції, проте стильовий реалізм художника співіснує з експресивністю художнього образу, імпресіоністичною грою світла, часто

романтизмом та символізмом. Останній іде від потреби висловити свої почуття через форму та колір. Символічність у творах Шолтеса має яскраво виражені індивідуальні та національні особливості – життєствердна сила, оптимізм, народне світовідчуження. Епічний розмах та монументальне звучання величних карпатських краєвидів пом'якшуються присутністю людини, для якої гори – це домівка, достаток, безпека, батьківська земля. Оселі, сакральні споруди, стежки, копиці сіна, верховинці за роботою – ці образи наповнюють пейзажі Шолтеса та визначають основу його художнього мислення, питомою ознакою якого є гуманне ставлення людини до природи та природи до людини. Іншою ознакою творчого методу митця є підсвідомий сплав поетичного захоплення величчю природи та прагматичного багаторічного досвіду спостережень за мінливістю природи, багатоманіттю її станів.

Дослідженням доведено, що в основі творчого методу художника лежить проблематика пленеризму. Усі пейзажі З. Шолтес створював безпосередньо на пленері, водночас, важливо відмітити, що у доробку З. Шолтеса практично немає етюдів у повному розумінні слова. Навіть роботи раннього періоду творчості – пастельні та акварельні роботи мають завершений образ та допомагають увиразнити ту живописну проблематику, яку ставив перед собою митець працюючи на природі. Художника цікавить пошук глибокого пейзажного образу та настрою в буденних для Закарпаття мотивах і мети він досягає вирішуючи суто живописні завдання: цілісне бачення та відтворення тонових та кольорових співвідношень природи; одночасне сприйняття усіх планів та об'єктів обраної локації; перетворення колориту картини у засіб образної характеристики пейзажу; пошук загальної живописної гармонії. У подальшому, у зрілий період творчості кожна писана безпосередньо з природи композиція З. Шолтеса завчасно побудована як довершений твір. За спогадами сина художника, З. Шолтес ніколи не починав роботу без підготовчого рисунку, який вважав необхідним та вкрай важливим етапом роботи над картиною. Це була не так побудова як композиційний пошук, масштабування площин та елементів, пошук пропорцій. При потребі, митець повертався на пленер для доопрацювання роботи у той

самий час доби на наступний день або ж завершував роботу вже в майстерні. Проте це доопрацювання стосувалось незначних деталей – уточнень чи увиразнень форми, промальовування якогось елемента без суттєвого втручання та зміни загальних кольорових та світло-тональних співвідношень. Тут варто відмітити, що майстерні як такої З. Шолтес не мав та, зрештою, не потребував її, працюючи в умовах відкритого повітря в павільйоні у дворі власного будинку.

Дані методи роботи зумовлюють типологію пейзажів З. Шолтеса, що визначається способом трактування природи: ліричний камерний пейзаж та лірико-епічний пейзаж-картина (Табл. А.4.3). Ці типи узагальнюють характерні ознаки усіх пейзажів, створених митцем у різні періоди творчості. Робота за безпосереднім враженням від природи, художнє відтворення якої узгоджується з глибоким особистим сприйняттям, поетика загального образу пейзажу притаманна суттєвій частині робіт З. Шолтеса, які ми відносимо до ліричного камерного типу. Ці камерні пейзажі часто мають обмежену композицію, форми та елементи простору трактуються конкретно та деталізовано, набуваючи матеріальних ознак. Важливим є загальний настрій у цих роботах, живописний образ та поезія відтворені у найбуденнішому сюжеті. Найчастіше лірика образу та патріархальна ідилічність настрою присутня у ранніх роботах.

У зрілий період творчості художник частіше звертається до епічного пейзажу-картини, де камерність та інтимність, настроїв та поетичне враження художника дає місце захопленню природою та її звеличенню. Це відбувається завдяки зміні живописних завдань: простір картини розширюється, деталі частково нівелюються а плановість передається цілісно та підпорядковує собі всю площину пейзажу. Практично всі пейзажі З. Шолтеса створені на горизонтальному форматі, даючи можливість максимально розкритись гірським краєвидам. Цей підхід відповідав творчому методу імпресіоністів з їх прагненням охопити в пейзажі якомога більше простору.

За художньо-стильовими ознаками пейзажі З. Шолтеса можна структурувати за наступними ознаками: 1. пейзажі з реалістичним трактуванням та деталізованою композицією; 2. імпресіоністичні пейзажі-етюди з динамічною

пластичною мовою та узагальненням форм; 3. пейзажі з домінуючою роботою кольору та текстури, за рахунок чого композиція набуває декоративних ознак (Табл. А.4.4). Цей поділ досить умовний, оскільки тою чи іншою мірою ознаки реалізму, імпресіонізму, експресіонізму та навіть декоративізму присутні у всіх роботах. Основою художньої виразності для Шолтеса завжди був колір. Відтак, експерименти митця з нюансуванням чи відкритим кольором протягом творчої діяльності зумовили строкатість загальної художньо-стильової картини та спорадичне звернення до тієї чи іншої методики роботи.

Незважаючи на те, що живописна мова З. Шолтеса навіть в один період творчості буває дуже різною, можна зробити певні узагальнення щодо технічних ознак пластичної мови у його творах за формою та пластикою мазка, за технікою накладання фарби, за методикою використання кольору.

За формою та пластикою мазка можна виділити наступні ознаки робіт (Табл. А.4.5):

1. корпусний мазок з використанням значних тональних перепадів кольору;
2. «модельючий» масштабний мазок по формі об'єктів;
3. дрібний, пуантилістичного мазок;
4. узагальнений площинний мазок;
5. моделювання площин грубим розмашистим експресивним мазком (часто напівпрозорим).

За технікою накладання фарби (Табл. А.4.6):

1. використання розрідженої фарби та робота лісируванням для зниження напруги кольорового та тонального звучання;
2. використання «сухого» пензля, прошкрябування;
3. пастозність світла та прозорість тіней.

За методикою використання кольору (Табл. А.4.7):

1. підвищення емоційної напруги твору за рахунок акцентувань відкритим кольором (навіть на задньому плані);
2. використання доповнюючих кольорів кольорового спектру;
3. «тепле» нюансування зимових та «холодне» нюансування літніх пейзажів, відповідно, особливе співвідношення теплих та холодних кольорів (часто 1:3).

За сюжетно-тематичними ознаками пейзажі З. Шолтеса можна структурувати наступним чином (Рис. А.4.8):

1. ліричний пейзаж-етюд (фіксація образу природи);
2. сільський пейзаж-картина з елементами побутового жанру;
3. панорамний пейзаж;
4. камерний пейзаж з архітектурними мотивами

**4.3.2. Особливості художньої мови пейзажів З. Шолтеса у ранній період творчості (1933–1948 рр.)** На сьогодні збережено не так багато ранніх пейзажів З. Шолтеса, проте наявні роботи дозволяють показати ту «відправну точку», з якої митець почав свій творчий шлях. «Його творча продуктивність у ті роки була виключно висока: щороку з'являлись десятки закарпатських пейзажів – зимових, літніх, весняних, осінніх, етюдів і композиційних картин. Поступово кристалізується образний світ художника, вбираючи в себе поетичне багатство закарпатської природи...», – так відгукується про ранню творчість художника Г. Островський [135, с.133]. Досліджуваний нами період охоплює 1930-1940-і рр., водночас, варто згадати одну з найбільш ранніх робіт З. Шолтеса – акварель «Базиліка» (1923), виконану 14-ти літнім юнаком, ще навіть не гімназистом (Іл.Б.5.206). Ця учнівська самостійна робота зі спробою перспективних побудов ще не переконлива за колористичними та світло-тональними ознаками, проте образна, настроєва та збалансована за пропорціями. Ранні, вже професійні пейзажі З. Шолтеса виконані у техніках акварелі, пастелі та олійного живопису демонструють своєрідність манери та, водночас, пошук власного творчого методу, почерку та образотворчої мови. Відтак, роботи досить різні за технікою написання, композиційними та колористичними вирішеннями, але об'єднані живим інтересом до натури, прагненням відтворення як зовнішнього, так і внутрішнього її змісту. Особливо цікавими є пастельні етюди художника 1935 – 1945 рр., виконані в Ужанській долині. Етюди Ужоцької церкви 1930-х рр. виконані у свіжій імпресіоністичній манері та засвідчують потенціал З. Шолтеса як художника-колориста (Іл. Б.5.23а,б). Роботи виконані майже з однієї локації приблизно в один час доби, засвідчуючи прагнення художника до уважного

вивчення природи та спроби відтворення тих атмосферних змін, що плавають на колір та тон об'єктів пейзажу. Темні суцільні тіні на передньому плані в етюді 1936 р. засвідчують те, що він був написаний у передвечірній час, коли сонце вже досить низько, а світло тональні співвідношення між предметами особливо загострені. Це зумовлює відповідну колористичну палітру етюду яку тонко вловив та відтворив художник, застосувавши обмежений діапазон яскравих та відкритих кольорів. Художник кольором «витагує» простір, взявши за основу чорний папір. Кілька відтінків зеленого, синього, сіена та кадмій жовтий формують палітру і при цьому дають не графічну, а саме живописну «картину». Використання штриха по формі (прийом, який буде застосовуватись З. Шолтесом у зрілий період творчості) задає в етюді враження руху та повітряної вібрації. Інша пастель з мотивом церкви в Ужку демонструє більш ранній час доби, коли сонце практично в зеніті, від чого тіні скорочуються, а загальний колорит втрачає тон, висвітлюється, набуває більшої кількості нюансів. Художник розігрує кольорові відношення враховуючи також реальний колорит природи – складний колір вигорілої літньої трави, чисте насичене небо, багаті на відтінки тіньові партії. Ще одна пастель раннього періоду – «Струмок» (1936) (Іл.Б.5.24), це швидше, хвилине враження, влучно схоплена мить осіннього дня. Художник сміливо використовує колір, а також використовує улюблений в майбутньому прийом «видимого» самодостатнього штриха (мазка), який моделює, підкреслює, посилює форму, а також виконує самостійну роль у формуванні композиційно-структурного наповнення, задає вібрації, руху, оживлює мить. Згадані роботи були демонстровані З. Шолтесом на першій персональній виставці 1937 р. Й. Бокшай про них висловлювався: «Яскравими барвами скоро намальовані речі – як імпресіоністи малюють – виражаючи хвилиний настрій художника, який намагається якомога швидше захопити сонячний день, оранжеве світло, сині тіні, кольорові контрасти» [24]. Невеликі за розміром, ці пастелі демонструють уміння молодого митця легко абстрагуватись від сприйняття предметного кольору в природі та помічати кольори, зумовлені освітленням та віддаленістю предметів.

Виконана дещо пізніше пастель «Гірський пейзаж», що відтворює широчінь карпатської долини має більш організовану кольорову гаму та панорамну композицію, яку З. Шолтес розвиватиме у подальші роки. Фактично, композиція, де  $\frac{1}{4}$  полотна займає небо, в центрі картини зав'язується основний мотив чи сюжет та майже порожня площа нижньої половини, зустрічатиметься у пейзажах З. Шолтеса постійно. В «Гірському пейзажі» менше експерименту з відкритим кольором. Художник шукає гармонію в нюансі, організовує палітру так, що глядач фізично відчуває глибину долини, плановість мотиву, матеріальність пролісків, людських осель, доріг. Художник використовує класичний колористичний прийом, вирішуючи світла теплими відтінками, а в тінях працюючи глибоким нюансованим ультрамарином. Багатоманіття нюансів останнього дозволяє художнику чітко розібратись з простором, надавши матеріальності на передньому плані та «розчинивши» в силуетах гір. Варто відмітити уміння художника обирати сюжет, який дозволяє грати з тоном, формою та напрямом штриха, фактурами окремих елементів. Подібна чотирьохпланова композиція присутня у олійних роботах цих же років «Осінь» (1948) та «Карпати» (1948). В обох пейзажах основні домінуючі групи елементів займають дві середні частини полотна. Перша чверть композиції – нейтральний простір – схил чи галявина, що «готують» глядача до основного центрального мотиву. У пейзажі «Осінь» центральну частину композиції займають селянські хати (Іл. Б.5.32). Художник дещо перебільшує їх масштабність, відтак ніби наближує глядача до осель горян. Колористика пейзажу – яскрава та соковита, побудована на улюбленому Шолтесом співставленні холодних синьо-фіолетових та теплих охристо-зелених кольорів задає загальний оптимістичний тон. Композиція «Карпат» при подібному конструктивному поділі, суттєво відрізняється за колористичним вирішенням та загальним тональним балансом (Іл. Б.5.30). Візуально художник розділяє полотно навпіл рядом ялинок, за якими на задньому плані відкривається широка панорама. Ялини та перший план вирішені у загальному темному тоні та прочитуються спільним мереживним силуетом на загальному тлі гірського хребта значно світлішого тону.

Загостривши таким чином контраст планів до межі, художник зумів реалістично відтворити глибину простору та масштаб. У цьому пейзажі можна відмітити перші риси майбутніх панорамних пейзажів з епічною величчю мотиву та картинним розмахом.

Працюючи на пленері, художник ніколи не починав роботу відразу кольором по чистому полотні чи картоні. В основі твору завжди лежить ретельно опрацьований підготовчий рисунок. Саме наявність живописної ідеї-образу, навіяних мотивом природи та подальший чіткий конструктивний рисунок відкривають можливість художнику працюючи на пленері створювати довершені «картинні» твори. Конструктивність пейзажу в З. Шолтеса підкреслено повторами деталей чи площин на полотні і цей майже кінематографічний прийом, заданий відповідний ритм посилює відчуття панорамності та просторовості його робіт (Табл. А.4.9).

Найчастіше у період 1930-1940-х рр. З. Шолтес працював над ліричним камерним пейзажем, знаходив романтичні настроєві куточки навколишньої природи та сільських вуличок. «Патріархальна ідилійність настроїв, співзвучних самому укладу і плину життя закарпатського селянства», – так визначає характер сьогочасних творів дослідник І. Чуліпа [148, с.7]. Олійні твори «Сільське подвір'я» (1936), «Взимку» (1937), «Костринська церква» (1938), «Пейзаж з хатками» (у кількох варіантах, у т.ч. у техніці акварелі) (1940), «Зимовий пейзаж» (1941), «Осінь» (1948), «Пасіка» (1948) унаочнюють фрагменти середовища, звичного для буденного життя З. Шолтеса (Іл. Б.5.21, Б.5.27, Б.5.32, Б.5.33). Як і в пастельних роботах, митець демонструє власні задатки колориста віртуозно передаючи кольоровою палітрою не лише реальні видимі об'єкти у середовищі з передачею плановості, об'єму та світла, але головне, відтворює у кожній окремій роботі цілком різний настрій. У творі «Сільське подвір'я» передана передгрозова мить. Мажорне звучання контрастної глибокої палітри насичених кольорів дозволяє безпомилково відчутти стан атмосфери. Улюблене поєднання холодного кобальту синього світлого, кадмію жовтого та відтінків краплаку загострюють увагу на центральній частині композиції – деталізованій,

проте не промальованій, адже художник моделює об'єкти масштабним корпусним мазком, від чого відчуття стихії що наближається стає ще більш реальним. Цілком протилежний настрій «дрімаючого» на світанку села у роботі «Взимку» – спокій, умиротворення, захоплення лірикою зимового ранку (Іл.Б.5.22). Художник дуже вдало обирає колористику та манеру роботи з мазком. На противагу попередньому пейзажу, тут домінує холодний, побудований на тонких нюансах м'який колорит, посилений теплим жовто-рожевим небом та лісируванням на передньому плані. Загострені контрасти дають місце нюансам тону і кольору, відтворюючи ледь вловимий серпанок, за рахунок чого силуети й форми втрачають чіткість та матеріальність [215, с.90].

Інший настрій та образ – зимовий пейзаж «Костринська церква» (Іл. Б.5.207). Художник у цій роботі вдається до цілком імпресіоністичних прийомів творення образу. Він пише світло, досліджує видозміну простору та об'єктів під дією яскравого зимового освітлення. Це один з ряду ранніх пейзажів З. Шолтеса, що дали змогу критикам вести мову про типовий для нього колорит «... побудований на соковитій гамі холодних тонів, пожвавлений вкрапленнями теплих тонів, що посилюють мажорне звучання свіжості і живопису» [148, с.7]. Професійне зростання художника як колориста простежується у пошуку складних нюансів предметного коричневого кольору (стовбурів дерев та дерев'яної церкви), який охоплює діапазон від оливково-зеленого та помаранчевого до рожево-фіолетового та синього. Тут, на відміну від сьогочасних пастелей, художник не шукає гармонії співвідношень відкритого кольору, а інтерпретує натуру цілою гамою складних відтінків. Такий й же імпресіоністичний підхід демонструє наповнений світлом настроєвий «Зимовий пейзаж» (1941) (Іл. Б.5.27). Митець вдається до улюбленого прийому – акцентування теплим охристо-жовтим кольором у загалом холодному колориті, побудованому на нюансах кобальту фіолетового світлого та цірулеуму, відтак, робота набуває життєрадісного життєствердного настрою. Загальна гама твору висвітлена, художник відмовляється від темних тонів та лише трохи загострює тональність у силуеті паркану. На контрасті до напівпрозорих тіней звучить

світло, проліплене пастозним матеріальним мазком. У цій роботі, чи не вперше для себе, художник вводить у пейзажний мотив людину, започаткувавши цілий цикл та запрограмувавши «людську присутність» як неодмінний атрибут своїх творів на далеку перспективу. У подальшому, навіть панорамний красвид «населений» постатями горян. Художник ніби розмірковує про співвідношення людини та навколишньої природи, про тонкі опосередковані зв'язки між ними. Людина у творі З. Шолтеса це частка карпатського мікрокосмосу, «духовної матриці» Закарпаття. Про необхідність відтворення цього мікрокосмосу на полотні колись висловився Т. Шевченко: «Я не люблю пейзаж, не зігрітий присутністю людини» [171, с.12].

У ряді пейзажів наступних років людина «оживляє» натуру та взаємодіє з нею. «Закарпатський пейзаж» (1946), «Село біля річки» (1946) – приклади органічного співіснування горян та, вираженої через стихію води та гір, природи, що стала прихистком для житла, людини та визначила плин самого її життя.

Отже, визначаючи особливості творчого методу (під яким розуміємо характер індивідуального творчого процесу) З. Шолтеса раннього періоду можемо відмітити такі ознаки: робота на пленері, з незначним допрацюванням у майстерні; вирішення живописних колористичних та світло-тональних завдань; синтез реалістично-імпресіоністичних методів роботи; деталізоване трактування [215, с.89-91].

Ранні твори засвідчують потенціал Шолтеса як колориста, розкривають його метод передачі не лише «видимого» матеріального сюжету, але й навіяного цим сюжетом образу та відповідного настрою. Цей «настроевий» образ у синтезі з аналітичним підходом та уважним спостереженням за природою відкривають можливість художнику, працюючи на пленері, створювати довершені «картинні» твори. Також доведено, що у ранній період творчості у пейзажах З. Шолтеса з'являються композиційні та тематично-сюжетні знахідки, які в майбутньому стануть основою творчого методу.

**4.3.3. Творчий метод З. Шолтеса у зрілий період діяльності (1949–1990 рр.).** «Пейзаж повинен мати драматургічну цінність. Пейзаж має відбивати

духовний світ людини і перебувати в гармонії з цим духовним світом», – ці слова, сказані колись класиком українського та світового кінематографу О. Довженком найкраще демонструють творчий метод З. Шолтеса у роботі над пейзажем [255]. У зрілий період творчості художник остаточно утверджується як пейзажист. Узагальнюючи попередній живописний досвід, З. Шолтес продовжує розвивати тематику ліричного камерного пейзажу, де використовує прийом обмеженого композиційного простору, або ж задіює ледь вловиму сюжетну лінію, вводячи людські постаті. Численні роботи фіксують романтичні образи карпатської природи, сільські вулички та місцеві дерев'яні храми. І ці затишні інтимні закутки на полотнах художника відкривають глядачу цілий світ, «духовну матрицю» Закарпаття. Водночас, у творчості починає домінувати новий спосіб інтерпретації природи – пейзаж-картина – «... своєрідний сплав епічного розмаху і ліричного почуття», – як висловився дослідник Г. Островський [135, с. 133].

Перші роботи цього періоду – акварельні пленерні етюди, виконані на творчій практиці в Прибалтиці у 1948 р. дещо змінюють звичну тематику пейзажів З. Шолтеса. Митець вирішує цілком інші живописні та образні проблеми у новому натурному середовищі. Тут нема буйнощів чистого кольору, як в карпатських краєвидах., відтак, обмежена предметна кольорова гама синього неба, моря та смужки піску дещо спиняють Шолтеса-колориста. Його палітра стає нюансованою, м'якою, зовсім прозорою, а улюблені відтінки кобальту світлого та вохри ніби розчиняються на папері. Акварелі «Майорі», «Пляж», «Риболовецька станція», «Вранці на березі», «На побережжі» (усі 1949 р.) демонструють не так пошук складних кольорових співвідношень, як прагнення художника передачі світла та повітряної перспективи (Іл. Б.5.36-Б.5.40). Можливо саме тому, дані етюди не мають тої традиційної емоційної виразності, якої досягав З. Шолтес завдяки колориту та експресії техніки. Художник вивчав природу крізь призму атмосферних змін та, радше з ремісничою точністю спробував відтворити загальний образ пейзажу: дещо похмуру атмосферу хмарного дня за рахунок загальної мало контрастної тональності і

обмеженої палітри («Майорі», «Риболовецька станція»); світло сонячного дня завдяки появі прозорих холодних тіней та загальному теплому колориту («Пляж»).

Дещо випадає з загальної картини олійна робота «Майорі» цього ж періоду, допрацьована, ймовірно, у дещо пізніший час (про це свідчить підпис «Шолтес», характерний для робіт 70-х рр. та загальна живописна манера, пластична мова, впевненість мазка) (Іл. Б.5.36). Допрацьована узагальненим зеленим мазком дещо роздріблена поверхня води, а також небо – вібруюче та складне у кольорових співвідношеннях, де контраст блакитного та жовтого пом'якшується рожево-фіолетовою димкою на горизонті. Можна сказати, що допрацьовуючи дану роботу, художник «переніс» свій соковитий колорит, випрацьований на карпатських пленерах.

Примітно, що сюжети усіх прибалтійських акварелей художника розгортаються довкола людини – відпочивальників, рибалок, дітей за грою. Як було вже сказано, такий метод увиразнення образу в пейзажі стане для З. Шолтеса ключовим протягом творчої діяльності. Загалом, ставлення до природи крізь призму людського життя, людської діяльності не є новим у пейзажному мистецтві. До прикладу, один з барбізонців Ж.Ф. Мілле, замінивши роботу в ательє пленером та вважаючи природу єдиним вчителем, пов'язував художнє пізнання природи виключно з уявою про селянське життя та його основних носіїв – людей землі [107, с. 359]. Можна провести паралелі між творчістю З. Шолтеса та творчістю Мілле, який вважаючи, що не бачив нічого в житті окрім полів, намагався писати саме те, що бачив та відчував, коли працював на полях [107, с. 360]. Так само, не у якості стафажу, а у якості частки всесвіту, неодмінного об'єкту життєвого циклу «населяв» людськими постатями власні пейзажі С. Васильківський. Такий прийом використовували і інші закарпатці – А. Ерделі, Й. Бокшай, А. Кашшай.

Отже, пейзажні роботи зрілого періоду можна поділити на дві великі групи: камерні ліричні пейзажі та епічні пейзажі-картини. Якщо останні в основному доносять образ величних карпатських панорам та можуть бути структуровані за ознаками художньої мови, техніки та композиції, то камерні пейзажі З. Шолтеса,

окрім згаданих ознак, мають також різне сюжетно-тематичне унапрявлення (Табл. А.4.10):

1. ліричний пейзаж (фіксація образу природи);
2. «олюднений» пейзаж (включення людини);
3. сільський пейзаж-картина;
4. пейзаж з архітектурними мотивами.

Як вважав О. Архипенко, аналізуючи зовнішні аспекти твору, такі як стиль, технічні прийоми чи композиція, особливої уваги заслуговує внутрішній зміст твору, його психологія, дух, езотеричний аспект [7, с. 105]. Відтак, аналізуючи твори З. Шолтеса, варто охопити їх матеріальні елементи – форму, колір, фактуру, техніку; а також абстрактні ознаки – простір, рівновага, ритм, гармонія, дух (Табл. А.4.11). Для дослідження камерних пейзажів З. Шолтеса, з урахуванням вказаних ознак, ми обрали кілька найбільш характерних робіт різних років, суголосно із вищенаведеною тематичною структурою: ліричний пейзаж: «Струмок у лісі» (1970) (Іл.Б.103), «Ясний день» (1980) (Іл.Б.157); «Дубки» (1989) (Іл.Б.198); олюднений пейзаж: «Вечір над рікою» (1958) (Іл.Б.67), «Осінь в горах» (1972) (Іл.Б.5.113), «Осінь» (1979) (Іл.Б.5.151), сільський пейзаж-картина: «Туман в горах» (1957), «Зима в Ставному» (1957) (Іл.Б.5.59), «Чорна тиса» (1973) (Іл.Б.5.125), «Вечір у селі» (1982) (Іл.Б.5.159); пейзаж з архітектурними мотивами: «Данилівська дерев'яна церква» (1968) (Іл.Б.5.86), «Рання весна» (1970) (Іл.Б.5.100), «Дерев'яна церква у с. Бистрий» (1976, 1980), «Пам'ятка архітектура» (1985) (Іл.Б.5.175).

Усім досліджуваним роботам З. Шолтеса загалом притаманна спільна техніка живопису, базована на письмі а-ля-прима. Найважливіше перше завдання, яке вирішував художник на пленері – пошук потрібного мотиву та точки зору. Після ретельного рисунку художник прокладав 5-6 основних кольорових плям та робив напівпрозору прописку. Важливо, що художник добре розумів дію повітряної перспективи, відтак точно умів узгодити на етапі прописки співвідношення теплих та холодних тонів (з домінантою одного з них часто у співвідношенні 1:3). Далі наносив щільніший шар фарби – пастозні світла, та

більш прозорі тіні. Син художника описує метод роботи батька, як «ліпку» кольором, коли мазок не накладається один на один, а кладеться поряд, як мозаїка. Художник ніколи не переписував одне й те ж місце та не змішував чисті тони, що дозволяло зберегти свіжість та артистичність письма. Це свідчить про колосальний досвід пленерної роботи, уміння відразу вловити колір об'єктів та середовища залежно від освітлення та пори року і, найважливіше, своєрідне «картинне» мислення природженого пейзажиста. Над однією роботою З.Шолтес працював лише короткий проміжок доби, поки не змінювалось освітлення (Табл. А.4.12). При потребі повертався для доопрацювання на наступний день. Ця метода, випрацювана ще під час навчання та спільних пленерів з Й. Бокшаєм залишалась стабільною протягом усієї творчої діяльності. Водночас, попри цю «програмованість» методики роботи та подальший розвиток структурно-композиційних знахідок ранніх творів, зрілі пейзажі З. Шолтеса демонструють динамічну зміну пластичної мови, колористичних та просторово-тональних вирішень. У роботах з'являється більше узагальнень, експериментів з плановістю, кольоровим та пластичним трактуванням простору та об'єктів пейзажу. Цю динаміку змін можемо прослідкувати, проаналізувавши твори з кожної вищезазначеної групи.

Ліричні пейзажі «Струмок у лісі» (1970) (Іл. Б.5.103), «Осінь» (1976) (Б.5.143), «Ясний день» (1980) (Іл. Б.5.157); «Гірська річка» (1982) (Іл. Б.5.160), «Дубки» (1989) (Іл.Б.5.198) об'єднує, у першу чергу, камерність простору; обмежена, навіть замкнена композиція; затишок та «поетизація» обраного куточка природи; візуальна та чуттєва доступність сприйняття мотиву; створення «ефекту присутності» глядача. У цих пейзажах художник пише природу, обираючи локацію осторонь людських осель. Але навіть за такого підходу, обрані ландшафтні куточки постають не менш затишними та обжитими, як околиці сіл та плеса річок. «Дика» природа все одно набуває незримої присутності людини за рахунок появи копиць сіна, стежки, тонкої димки від багаття. Художника цікавить відтворення природи як такої – композицію він замикав на високій точці обр'ю, а силует гір робив тлом для розгорнутого

природного мотиву – групи дерев, долини чи берега річки. Варто відмітити, що найчастіше З. Шолтес писав ліричні осінні пейзажі. Саме їх митець умів наділити особливим настроєм та психологізмом. Незважаючи на камерність сюжету, художник не захоплюється надмірною деталізацією, натомість використовує великі площини кольору для узагальнення другорядних елементів та підкреслення центральних об'єктів. Таке заощадження засобів виразності дає лаконізм та глибокий зміст. Подібні майже матеріальні площини чистого кольору формують живописну структуру пейзажу «Ясний день» (Іл. Б.5.157). Робота «палає» кольором – поєднання чистих, взятих у одній тональності зеленого та помаранчевого кольорів дуже промовисто характеризує враження художника від осінньої природи, яка, незважаючи на поступове в'янення, дарує багатство емоцій.

Обжитість закарпатського краю дає художнику плідний ґрунт для розгортання певного сюжету в пейзажних творах. Друга група робіт – олюднений пейзаж займає суттєву частину творчого доробку митця. Це, по-суті, пейзаж з елементами побутового жанру – узагальнений художній образ природи та людини у їхньому складному співставленні та взаємодії. Дослідник Г. Островський писав: «Майже в кожній роботі Шолтеса, чи то великий композиційний пейзаж, чи етюд з натури є інколи легко відчутна, інколи прихована думка художника про співвідношення людей і навколишньої природи, про тонкі, опосередковані зв'язки між ними, їхню внутрішню домірність, рівновагу і взаємодію єдино спрямованих і протилежних сил» [135, с.134]. У цілому ряді пейзажів, зокрема, «Весна на Верховині» (1957) (Іл.Б.5.58), «Літо на Верховині» (1968) (Іл.Б.5.85), «Вечір над річкою» (1958) (Іл.Б.5.67), «Стужиця» (1968), «Осінь в горах» (1972) (Іл.Б.5.113), «Осінь» (1979) незважаючи на те, що художник пише у першу чергу пейзаж, саме людські постаті визначають масштаби, емоційну тональність полотна та, загалом, увесь образний лад краєвиду. Енергію сонячного осіннього дня, ліричний настрій та гармонійне співіснування людини та природи передано у роботі «Осінь» (Б.5.151). Художник використовує свій улюблений описаний вище композиційний прийом – чотири умовні горизонтальні частини полотна, що скеровують увагу глядача в

оптичний центр картини. Смужка неба, що займає четверту частину композиції та вільний передній план, допомагають максимально зануритись у простір та акцентувати увагу на центральній частині композиції – насичених у кольорі схилах гір з більш масштабною групою дерев попереду та тонкою майже горизонтальною стежкою, на якій неквапливо ідуть три людські постаті. Ці постаті, які у масштабі сумірні з пастозними моделюючими мазками на першому плані, практично не грають композиційної ролі в роботі, водночас вносять відповідні емоційні відтінки, посилюючи образний лад пейзажу. Крім того, людські фігури у даній роботі – показники плановості та глибини простору, адже тут митець більше працює кольором ніж тоном, відтак яскраві насичені барви гір на задньому плані, що несуть експресивне настроєве навантаження не піддані впливу повітряної перспективи та потребують додаткового «індикатора» глибини. Такий прийом підкреслення простору бачимо і в інших роботах: «Колочавські полонини» (1970), «Дорога до села» (1983) (Іл.Б.5.97, Б.5.165) та ін.

Наступна група робіт – сільський пейзаж-картина, де оселі та сільські вулички стають домінуючими елементами композиції. Художник пише «... оброблені поля і сади, селянські хати і пам'ятки давньої архітектури ... ось характерні для Шолтеса сюжети» [135, с.134]. Такі ліричні камерні пейзажі мають особливу «духовну» атмосферу і, чи не найточніше відтворюють суть, згаданий вже мікрокосмос та духовну матрицю Закарпаття. До цього типу картин належать найвдаліші роботи З. Шолтеса: «Зима в Ставному» (1957), «Квітуча верховина» (1959), «Рання весна» (1970), «Чорнотисово» (1972), «Село в горах» (1979), «Весна» (1979) (Іл.Б.570, Б.5.100, Б.5.79). Такі роботи точно характеризують суть естетичних та життєвих ідеалів самого автора, його відчуття навколишнього світу. Село давало З. Шолтесу не спокій, та умиротворення, а постійну тему для роздумів, для пошуку найбільш відповідної живописної форми його художнього опису. Такі ментальні задачі лише посилювали роботу З. Шолтеса як живописця у експериментах з кольором та світлом. «Зима в Ставному» (Іл.Б.5.59) демонструє широке просторове бачення художника, гармонійний інтенсивний колорит та нестримне яскраве освітлення

сонячного зимового дня. Не даремно критики найчастіше відмічають саме зимові пейзажі художника, де найкраще виявились його задатки як колориста. І. Чуліпа, зокрема вважає, що «...мало хто із закарпатців зрівняється з ним за відчуттям і відтворенням засніжених карпатських краєвидів зі свіжим повітрям і яскравим сонячним промінням. Тут живопис Шолтеса набирає найбільшої світлоносності» [148, с.8]. Справді, колорит «Зими в Ставному» – це унікальна багатогранна палітра складних відтінків, що разом дають емоційну дзвінку життєрадісну річ – живописну квінтесенцію закарпатської зими. Близна сніжного покрову на передньому плані вирає сліпучим блиском і теплими рефlekсами на противагу холодним прозорим тіням, створюючи враження яскравого сонячного дня. Поступово на задньому плані близна снігу стає холоднішою а загальна кольорова гама значно ускладнюється – теплий фіолетовий посилюється жовтогарячим кольором дерев, а висвітлений крапак у смузі лісу підтримується багатоманіттям оливково-охристих відтінків дахів хат та парканів. Варто відмітити композицію твору. Нижня половина цілком порожня – на білому снігу лише тіні дерев, що знаходяться за спиною у глядача. Водночас верхня частина полотна, де сконцентровані усі формальні елементи композиції – хатки, дерева, паркани, неймовірне сліпучо-блакитне небо – це живописне дійство, гра світла, кольору, тону, демонстрація тривалого досвіду та виняткового уміння художника. О. Архипенко вважав, що індивідуальність митця можна впізнати завдяки посиленню певних, притаманних йому елементів. У творах Рембрандта це світло і тінь, в Сьора – фактури; в кубістів – геометризація форми [7, с. 114]. У З. Шолтеса індивідуальність виявляється, на нашу думку, в першу чергу через гармонію кольорових співвідношень.

Оскільки чимало творів З. Шолтеса містять архітектурні мотиви як самодостатні елементи композиції (на відміну від неозначених сільських хат, які служать, швидше універсальним символом селянського буття), такі пейзажі вирішено виділити в окрему групу. Мотивами для таких творів стали шедеври закарпатського дерев'яного зодчества – церкви та дзвіниці, а також оборонні споруди. Варто відмітити, що часто один і той самий мотив З. Шолтес писав

кілька разів вирішуючи проблематику кольору і світла в умовах різної пори доби та частини року. Це, зокрема, Струківська церква в с. Ясіня (1970, 1974, 1982, 1989), церкви в с. Олександрівка (взірець мармароської готики (1985,1987), с. Урмезієво (Руське поле) (1986, 1989), в с. Буковець (1983, 1984), Ужгородський замок (1973, 1974, 1976, 1979), замок в Невицькому (1983) та замок Паланок у Мукачеві (1956, 1971, 1971). Архітектурні пейзажі З. Шолтеса мають, також, і етнографічну цінність, позаяк, вони фіксують сакральні споруди, яких вже на залишилось. Такою є доля церкви св. Миколи у с. Руське поле Тячівського р-ну. Ця дерев'яна церква з готичним шпилем належала до найдавніших церков Потисся (XVII ст.) і була розібрана за радянської влади у 1965 р. під керівництвом директора місцевої школи на дрова [173, с. 528].

Безперервні творчі виїзди З. Шолтеса у найвіддаленіші закутки закарпатського краю дозволили йому досконало вивчити не лише географію природних, ландшафтних багатств краю, але й архітектурних. Дану церкву художник встиг зафіксувати у кількох етюдах ще на початку 1960-х. Водночас, завершив та підписав їх лише через наприкінці 1980-х рр. За словами сина Степана, така практика була для З. Шолтеса звичною. Він ніколи не ставив підпис на роботі на пленері, а між етюдом та завершеним твором іноді лежало кілька років. Пейзажі з церквою у с. Урмезієво (Руське поле) написані у різні пори року. Кінець літа (на роботі 1986 р.) та холодна непривітна зима (1989 р.) (Л.Б.5.187, Б.5.193). Обидва твори традиційно наділені настроєм, проте, це не життєствердний оптимізм чи ліризм, притаманний більшості камерних творів митця. Дані пейзажі загострено тривожні. На їх прикладі можемо дослідити засоби, якими художник досягав у власних творах відповідної емоційної виразності та передавав авторське ставлення та бачення природи. Літній етюд має теплу колористику та загалом позитивний емоційний лад заданий грою світла на траві довкола церкви та дзвіниці, а характерний для З. Шолтеса грубий прозорий мазок формує суцільну тінь на передньому плані підкреслюючи теплу пастозно написану, залиту сонцем галявину. Водночас, ця світла пляма у центрі композиції набуває тривоги і драматизму за рахунок фланкування зверху сірою

холодною масою неба. Написане майже одним відтінком та тоном та займаючи маже усю верхню половину композиції (що досить рідко зустрічається у З. Шолтеса), саме небо додає пейзажу емоційної напруги та суму. Варто уточнити, що доопрацювання твору було мінімальним, художник фактично, зробив кілька уточнень та підписав його, залишивши свіжим, писаним у один шар настроєвим етюдом. Так само, як і в літньому етюді, у творі «Пам'ятка дерев'яної архітектури» (1989) художник виступив у першу чергу як колорист та лірик живопису. Складна у кольорі та за температурними співвідношеннями багат шарова площа неба видає такі ж складні відчуття художника. Виразності емоційному колориту додає ступінь опрацювання та сама живописна техніка пейзажу. Церква, дзвіниця та три безлисті дерева, що виходять за межі видимої композиції написані прозоро та майже однотонно, сприймаючись як система графічних силуетів на живописному тлі неба. Сніг на передньому плані – сіруватий, холодний, майже матеріальний, підкреслює силует споруд та ще більше акцентує на кольорі неба, яке видається не життєрадісним і живописним, а якимось приречено хворобливим. Посилують загальний драматизм композиції розкидані на передньому плані церковні хрести, що тонуть в снігу. Їхня графіка перегукується з формою поодиноких гілок на деревах, а утворений ритм зав'язує та довершує усю композицію. Отже, можемо зробити висновок, що основними засобами, якими художник досягав емоційної виразності твору є: колористика, гра контрастом (тональним, температурним, кольоровим); протиставлення техніки письма – прозорі плями на протигагу пастозним; внесення певного ритму, повтору (в елементах, кольорових плямах, силуетах, однакових за розміром чи напрямом мазках) (Табл.А.4.13).

Інша перлина дерев'яного зодчества, до мотиву якої З. Шолтес звертався найчастіше – церква Вознесіння Господнього у с. Ясіня, так звана Струківська церква – одна найдосконаліших церков Закарпаття, у пропорціях, формі та фактурах якої, а також дзвіниці поряд є особлива магія. Ця магія архітектурного комплексу, візуально виражена у зовнішній гармонії об'ємів та ритмів, іде зсередини намоленого, нерозривно поєднаного з щоденним життям села місця та

вимагає від художника не лише уважного вивчення його пропорцій та будови, але й особливого відчуття та погляду в її духовну суть та роль у житті горян.

У роботі З. Шолтеса «Церква в с. Ясіня» (1970) відтворено сувору верховинську зиму, що зумовлює відповідну кольорову палітру полотна, побудовану на парах доповнюючих кольорів – червоний біля зелено-оливкового, синій поряд з охристо-жовтим, фіолетовий біля помаранчевого. Така, здавалось би, насичена колористика, що охоплює весь спектр кольорів, у роботі З. Шолтеса набуває м'якості, розмитості, кольори не лише посилюють та доповнюють один одного, але взаємодіють та взаємно проникають, розсіюються в атмосфері. В роботі немає яскравого сонячного освітлення, відтак і відсутня світлотінь, що могла б додатково моделювати форми споруд. Художник вирішує ситуацію композицією полотна. Вже традиційно для З. Шолтеса розіграна композиція твору – чітке триярусне членування роботи дозволяє залишити передній план та площину неба порожніми, тим самим загострити увагу на ансамблі самої церкви, розміщеної в центральній частині композиції. Тут є також і глибокий символічний зміст – засніжена «земна» поверхня на першому плані як чисте полотно людського буття, простір неба – небесна божественна сфера, а церква та дзвіниця між ними як провідник між життям буденним та духовним (Іл.Б.5.101). Цікавою є постановка споруд в композиції, які подані на одній горизонталі та додатково підкреслені власним горизонтальним членуванням, горизонтальним слідом на снігу та лінією гір на задньому плані. Вони подані настільки статично, настільки матеріально «прив'язані» до землі та середовища, що складається враження фіксації художником не так архітектурного мотиву, як певних вічних цінностей, які залишаються незмінними незважаючи ні на що – непідвладні часу, стихіям тощо. Цікаво, що силует Говерли на дальньому плані ніби підкреслює цю непорушність та вічність. В роботі «Струківська церква» (1974) і загальний кольорово-тональний лад і композиційна побудова вирішені цілком в іншому ключі (Іл.Б.5.127). Незважаючи на те, що це також зимовий сюжет, художник пише яскравий сонячний день, відтак змінюється і емоційне тло картини. Ліричний настрій, глибокий ідейний зміст, внутрішня філософія попередньої

роботи поступаються відчуттю радості та мрійливого оптимізму. Колористика роботи яскрава, з'являються відкриті чисті вальори для передачі на полотні відповідного настрою. Треба відмітити, що інтерпретуючи останній, художник дещо ігнорує повітряну перспективу. Дзвінка колористика роботи не світлішає не задньому плані, а, навіть, посилюється, адже основний об'єкт – церква – розміщена художником на пагорбі в глибині полотна, відтак, не поступається по насиченості кольору та силі тону хаткам та іншим елементам першого плану.

Звертався З. Шолтес і до міської тематики, до архітектурних пам'яток Ужгорода та Мукачева (Л.Б.5.129, Б.5.137, Б.5.148). Кілька варіантів ужгородського замку дозволяють зрозуміти різницю у творчому методі, який використовував митець працюючи в місті та за містом. Композиційна схема з мотивом Ужгородського замку практично незмінна у всіх роботах, так само як і точка зору. Митець обирає північну сторону замку з вулиці Підградської, що дає найкращу панорамність та розкриває тектоніку архітектурних мас. З цієї локації добре видно стрімкий вертикальний схил, що перетікає у стіни палацової споруди, фланковані масивними квадратними вежами, а також систему оборонних мурів, що огортають замок довкола, посилюючи загальне враження величі, статичності та монументальності. На трьох із згаданих робіт художник пише замок взимку. Водночас, ця спільність композиції та пори року не спонукає художника до повтору у кольорових, світло-тональних та композиційних акцентах творів. З. Шолтес шукає та передає різну емоційну тональність, різний внутрішній зміст. Найбільш цілісна та довершена робота «Ужгородський замок» (1974), написана характерною для З. Шолтеса холодною палітрою з акцентуванням теплою вохрою (Л.Б.5.129). Художник пише сонячний день, тонко вловлює нюанси кольору, вібрацію холодного повітря, матеріального «рипучого» снігу. Композиція також традиційна для З. Шолтеса – його улюблена понижена точка зору, що розкриває високий горизонт та розвиває композиційний центр у верхній половині картини. Тут також, як і у багатьох пейзажних мотивах, використане горизонтальне членування простору. Передній план – традиційно порожній, перша горизонталь – розтятий сніг з брунатно-охристою травою відділяє

нейтральний «вступ» в картину від лінії, оживленої людськими постатями, наступна горизонталь – людські оселі, геометричний різнобій яких загалом вкладається у єдину масу теплого кольору з поодинокими холодними акцентами снігу на дахах. Наступна горизонталь – замкова гора та оборонні мури, що охоплюють палацову споруду та об'єднані інтенсивним багатим на відтінки фіолетовим кольором, створюючи цілісне враження єдиного масиву, з якого «виростає» сам палац на останній горизонталі неба (Табл. А.4.14). Незважаючи на те, що небо найчастіше займає не більше  $\frac{1}{4}$  загальної композиції твору, його колористичне вирішення майже завжди відіграє основну роль у створенні загального емоційного ладу будь-якого твору. Відтак, до зробленого вище висновку щодо засобів емоційної виразності твору можемо додати окремо виділені колористичні та структурні особливості неба (Табл. А.4.13.). У даній роботі ледь помітний градієнт блакитного неба – від теплішого на периферії до холодного в центрі над палацом, посилений теплими лаконічними за формою хмарами – задає загальний настроєвий тон – мажорний, емоційний. В роботі 1979 р. при майже незмінній композиції суттєво змінюється колористика трактування простору, яка стає теплішою та набуває більшої кількості нюансів (Іл.Б.5.148). Тут художник значно уважніший до передачі світло-повітряної перспективи, палацова споруда майже «розчиняється» на тлі підкреслено теплого неба з рефlekсами від заходу сонця. За рахунок цього з'являється мрійливість та умиротворення. Загальна атмосфера вібрує та мерехтить, художнику вдалось суто живописними засобами передати вологість та свіжість повітря, морозний вечір, що прийшов на заміну теплому сонячному дню.

Зовсім іншу емоційну нішу займають мотиви Мукачівського замку. У роботах 1956, 1971 рр. художник відтворює образ архітектурної перлини у сонячній атмосфері літнього дня, застосувавши розширену чисту, висвітлену «південну» колористичну гаму з домінантою оливково-жовтих, вибілених салатково-зелених, охристо-сріблястих та чистих блакитних тонів. Звертаючись до прийому контражуру, митець передає ефект від яскравого сонця та кольорову насиченість тіней. У даних роботах художник не загострює увагу на об'ємно-

пластичній характеристиці об'єктів (хоч архітектурні мотиви пропорційні та побудовані з урахуванням перспективи), а показує їх у взаємозв'язку з навколишнім середовищем. Використовуючи імпресіоністичні прийоми творення образу, художник робить простір та масу рівноважливими з точки зору їх колористичного звучання. Фіксує свої безпосередні миттєві враження, роздуми та відчуття від побаченого, З. Шолтес відтворює їх «на одному подиху», стираючи межу між суб'єктивним та об'єктивним (Іл.Б.5.107).

Загалом, можемо зробити висновок, що лірична тема займає суттєве місце у творчості З. Шолтеса. Сюжетно, технічно і стилістично ліричні камерні пейзажі З. Шолтеса є досить різноманітними, а художній образ, відшліфований у багатьох з них нескінченними варіаціями, будується на ретельному вивченні натури, її переосмисленні та відтворенні живописними засобами, передаючи матеріальну і, найголовніше, внутрішньо-змістову духовну складову.

Наступна група творів умовно об'єднана визначенням епічний пейзаж-картина складає найсуттєвішу частину творчого доробку З. Шолтеса зрілого періоду творчості. Природа Карпат, безмежні краєвиди та нескінченні простори гірських панорам спонукали до возвеличення їх краси у вражаючих монументальних композиціях – панорамних пейзажах, перші з яких з'являються, як вже було сказано, в ранній період творчості наприкінці 1930-х. Це розширення камерних композицій, де затишок і лірика окремих куточків Закарпаття поступаються узагальненим образам, ритміці широких панорам та високому горизонту («Осінь» (1948), «Карпати» (1948) (Іл.Б.5.30, Б.5.32). Шолтес не просто фіксує враження від того чи іншого мотиву, а робить спробу відтворити «дух» Карпат неозорими просторами гірських хребтів та полонин. Гірські мотиви стали для закарпатців тією щедрою нивою для натхнення, як, наприклад, для харківських художників нескінченні степи та левади; для одеських художників море та яскраве сонячне світло. Тема гір була для закарпатців близькою і географічно і ментально. Загалом, в мистецтві гори приваблюють художників особливого внутрішнього ладу, романтиків, для яких є символом певної таємниці та віковичної істини. Вони поетизують велич гір, як

божественного нерукотворного символу. Гори, як символ, присутні у творах Леонардо да Вінчі, до теми гір звертались (мабуть, найчастіше) китайські художники, німецькі романтики (зокрема К.Д. Фрідріх), імпресіоністи (П. Сезанн, В. ван Гог), художники М. Періх, Р. Кент. Для П. Сезанна мотив гори Сент-Віктуар, яку він писав з різних точок зору, втілював велич, простоту, стабільність та непорушність природи. Для художника це було інтуїтивне слідування основним принципам власного світовідчуття.

Шолтес послідовно вивчив натуру найрізноманітніших куточків карпатського краю – гірських масивів, стрімких потічків та обжитих річкових плес, сільських околиць, полонин та пасовищ. Все це стало першопричиною та невичерпним джерелом його творчості. Як писав український філософ культуролог І. Мірчук: «Український краєвид, простір, не обмежений ніякими природними кордонами, є причиною того, що фізичне і психічне око людини звикає поволі до безмежності й сягає у далечінь. Одночасно з цим поширюється горизонт глядача, збільшується обсяг його інтересів ...» [112, с. 25]. Філософ вважав, що це призводить талановитих людей до розпорошення уваги та духовної енергії на численні ділянки у творчості й до гіршого результату загалом [112, с. 24]. Для Шолтеса, це «розширення горизонту» стало відкриттям нового етапу творчості. Постійне споглядання на пленері величної гірської природи рано чи пізно зумовлює дещо інше їх сприйняття, більш узагальнене та змістовне. Відтак, у творчості поступово вимальовується та набуває дедалі виразніших рис у зрілих полотнах епічне начало. Художник знаходить відкриті панорамні точки зору та трактує їх з великою мірою захоплення та ідейного узагальнення. У вже згаданих ранніх пейзажах-картинах автор ставить за мету реалістичне трактування та передачу плановості, а панорама радше, доповнює загальну композицію [214, с. 56]. Водночас, патріархальне умиротворення, присутнє в цих пейзажах, надалі, вже після 1950-х дає місце епічному розмаху та духовному звеличенню природи. Художня мова стає вільнішою, композиції розширюються та демонструють відкриті картинні панорами. Панорама – це тип образотворчої композиції, що охоплює максимально відкритий простір.

Характерною рисою панорамного пейзажу є наявність широкого кута зору, що дозволяє відкрити просторову глибину та кілька дальніх планів. Такі пейзажі охоплюють велику кількість елементів, водночас, художник не зосереджує увагу на жодному з них, а цілісно трактує всю композицію. Ще з XVI ст. захоплення європейців феноменом простору стало потужним стимулом розвитку панорамного пейзажу. Художники активно використовували композиції з дивовижним просторовим розмахом (А. Алтдорфер «Битва Александра Македонського з Дарієм», де композиція охоплює ледь не увесь Всесвіт; Ель Греко «Вид Толедо», П.П.Рубенс «Пейзаж із замком Стен», Н. Пуссен «Пейзаж з Полфеном» та ін.), і якщо спочатку панорамний пейзаж був деталлю, доповненням сюжетної композиції, то, набувши розвитку у подальші століття (пейзажі К. Пісарро, І. Шишкіна, М. Айвазовського, Р. Кента, М. Реріха та ін.) він набуває самостійних ознак і епічного характеру. Епічний пейзаж передає величні картини природи, наповнені внутрішньої сили та образної самодостатності. У епічному пейзажі немає чіткого поділу на основний чи другорядний мотив, немає і чітко вираженого композиційного центру. Кожна частина краєвиду, незалежно від розташування чи плану, відіграє однаково важливу роль. Такими у З. Шолтеса є «На полонині» (1955) (Іл.Б.5.53), «Рахівські полонини» (1956) (Іл.Б.5.55), «Перевал» (1956) (Іл.Б.5.56), «Веречанський перевал» (1960) (Іл.Б.5.64), «Воловецькі полонини» (1960) (Іл.Б.5.63), «Село Майдан» (1962) (Іл.Б.5.76), «Село Пилипець» (1968) (Іл.Б.5.89), «Полонина Рівна» (Руна) (1972, 1974, 1985), «Ясиня» (1973) (Іл.Б.5.124), «Гірське село» (1973) (Іл.Б.5.126), «Воловецькі полонини влітку» (1976), «Рахівські полонини» (1978), «Оленівський перевал» (1980) та ін. Як видно з назв картин – сама тематики та обрана точка зору диктує просторовий розмах пейзажу – перевали та полонини, що самі по собі справляють сильне візуальне враження на глядача. Однією з перших робіт такого плану у зрілий період творчості стали «Бескиди» (1952), які Г. Островський назвав «важливою віхою» на шляху до кристалізації образного світу художника. Робота демонструє цілісність та завершеність думки, виявлені у ритміці високогірного пейзажу,

організованого з «...безпомилковим тактом обдарованого композитора» [135, с. 133]. Сплав епічного розмаху та ліричного почуття – такий образний синтез закладений у полотні «На полонині» (1955) (Іл. Б.5.53). Це багатопланове полотно з відкритою композицією точно передає ту безкінечність та простір, які відкриваються з високих карпатських полонин. Основний акцент в роботі зроблений на композиції – кожен план ніби нанизаний на паралельні криві, які починаються та продовжуються десь поза межами видимої картини. Обмежений формат полотна дозволив художнику «вихопити» та зафіксувати лише фрагмент цієї карпатської величі та неозорості. Цей фрагмент «нескінченості» не обмежує в композиції жодна деталь. Попри величезну кількість планів, горизонтів, окремих «сюжетів» – квіти та трава на передньому плані; смуга дерев та кущів, що створює горизонталь другого плану; ряди хат, садів та стежок в центрі полотна і, насамкінець, кілька планів гірських хребтів – все сприймається максимально цілісно й відкрито. Окремо деталізовані елементи полотна лише підкреслюють та посилюють композиційні, тональні та колористичні узагальнення в роботі. Власне, колористичні узагальнення – це один із засобів досягнення цілісності у пейзажі. Художник узагальнює нижню частину зеленою палітрою, центральна частина композиції – це тонкий перехід від нюансів зеленого через стронціанову до відтінків вохри; задній план – активна робота теплих та холодних вибілених нюансів кобальту синього, ультрамарину та цирулеуму. Така градація узагальненого кольору та температурних співвідношень посилює плановість та простір та надає пейзажу монументальності, величі сюжету, образного розмаху.

Дещо незвичною є художня мова в роботі «Воловецькі полонини» (1960) (Іл. Б.5.63), яка за силою виразу та лаконізмом тяжіє до монументальності, а сам образ карпатської природи постає у дещо незвичному ракурсі – суворий, містичний, напружений. Це виявляється за рахунок нетипової для Шолтеса композиції з низькою лінією неба, драматичної колористики та освітлення, розмашистого не деталізованого живописного письма. Отже, небо, що займає всю верхню половину полотна написане майже однотонно – це чисте тепле небо

з поодинокими помаранчево-фіолетовими хмарами. Контрастом до спокійного площинного неба виступає динамічна лінія гірського масиву. Драматизм останньої посилює колористика – складна палітра фіолетового кольору з різко контрастним світлом – мерехтливим вибіленим помаранчевим і холодно-рожевим. Відкриті кольори – стронціановий жовтий, помаранчевий, зелений формують перший план та доповнюють загальний драматичний, суворий і, водночас, величний монументальний образ полонин. Щоправда, цей образ не залишається у Шолтеса безлюдним. Жіночі постаті, що з'являються в лівій частині композиції пом'якшують містичність та нереальність суворого пейзажу. «Воловецькі полонини» Шолтеса нагадують живописні образи Північної Грендландії чи Аляски у творах Р. Кента (наприклад, «Вічний спокій» (1932), «Літній день» (1950) з підкреслено тектонічним трактуванням пейзажу, контрастами освітлення, кристалічними формами гір розлогістю простору, в яких майже матеріально відчувається напружене життя природи.

Шукаючи своєрідності художньо-образного звучання за рахунок композиції, колориту, пластичної мови, митець часто звертався до інтерпретації тих самих образів та мотивів, зокрема, полонини Рівної. Її назва відповідає обрису – рівнина з чіткою монументальною формою. Одна з перших робіт «Полонина Рівна» (1972) (Іл. Б.5.114) сповнена оптимізму та піднесення. Тепла кольорова гама переднього плану та неба підкреслює велич та монументальність вкритої снігом полонини в центрі композиції. Розмашиста експресивна мова підкреслює динаміку та мінливість природи ранньої весни. Ніщо не стоїть на місці – щохвилини відступає сніг, змінюють колір полонини, оживає природа, клопочуть люди. Полотно деталізоване, проте деталі цілісні, а їх зв'язок прочитується завдяки силовим лініям (спрямованим до центру діагоналям), кольоровим акцентам, ритму мазків [213, с.126]. Навіть фігури сприяють просторовому розвитку полотна і, суголосно з подібними прийомами у творах європейських митців «...вирішують більш ємну, загальну задачу, ніж розповідь про якусь подію» [6, с. 67].

«Полонина Руна» (1974) (Лл. Б.5.130) та «Дорога в гори» (1982) (Лл. Б.5.164) – написані з однієї локації. Спільна композиційна побудова дозволяє ретельніше виявити просторові співвідношення, пластичні засоби при виявленні різних станів природи та освітлення, алгоритми кольорового кодування. Перша робота – рання весна. Багата кольорова гама увиразнює мінливість природи цієї пори. Художник розкриває суть картини через колір. До холодного рожевого та ультрамаринового кольорів на задньому плані долучаються теплі охристо-теракотові та зелені відтінки в нижній частині композиції, символізуючи зміну пір року, відродження природи, початок нового циклу. Такий же контраст теплого та холодного бачимо у трактуванні хмар. Художник традиційно акцентує образ полонини найсвітлішим тоном, динамічно протиставляючи їй нахил напряму дороги на передньому плані та залитій сонячним світлом долині в центрі композиції. Цей пейзаж і за методикою роботи і за манерою письма демонструє звернення Шолтеса до принципів імпресіонізму (тонкі кольорові нюанси, отримані під враженням від природи, робота чистими кольорами, висвітлена палітра, живий вібруючий мазок). За рахунок кольору Шолтес розв'язує питання в полотні «Дорога в гори». Це вже зовсім інша кольорова гама, інше акцентування. Червоні та жовті плями дерев лише посилюють загальну холодну колористику. Тут світло розсіяне, обрис полонини ніби розчиняється в просторі. Фактично, колір є визначальним образотворчим фактором в даній роботі. Творчий метод художника дозволяє бачити в даному краєвиді не лише його сьогочасне враження від осіннього прохолодного дня, але й узагальнений образ величної карпатської природи в усьому багатоманітні його станів [213, с. 128-129].

Монументальність форм, узагальнене трактування гірських масивів, симетрична статична композиція та нюансування холодних відтінків з поодинокими акцентами жовтогарячого характеризують роботу «Полонина Рівна» (1983) (Лл. Б.5.170). Це – зимова композиція, дуже настроєва. Уникнувши деталізації, художник наділяє її загостреним відчуттям спокійної величі. В роботах «Полонина Руна» та «Полонина Рівна» (обидві 1985) (Лл. Б.5.180-181)

присутня улюблена контрастна гама художника, побудована на співставленні теплих (жовтогарячого, вохри, червоного) та холодних кольорів. Проте завдання, що ставить перед собою художник, відтак, і образ у цих роботах різні. В першій роботі обмежений сюжет набуває величного епічного звучання. Домінуючий контраст теплого над холодним працює на створення образу сонячного весняного дня, перемогу весни над зимою, відродження природи. Друга картина ніби поділена на дві рівні частини: нижня частина полотна – долина, теплому кольору якої протиставлено холодну масу неба та гірського масиву. Посиливши кольорові контрасти та надавши їм на полотні приблизно однакової ваги, художник досягнув зовсім іншого настрою та образу – похмурий день, що є далеким передвісником весни. Блідо-рожеві кольорові акценти на вершині полонини посилюють враження ще щільного снігового покриву, бурі хмари вказують на можливу негоду. На відміну від попередніх робіт, обриси полонини Рівної ледь прочитуються на фоні неба. Художник нюансує площину неба, протиставляючи їй м'яку тональність експресивній динамічній плямі долини, пагорба, лісу.

Загалом, епічні пейзажі-картини З. Шолтеса демонструють не лише оперування моментально отриманим враженням, але й залучення власного багаторічного досвіду спостережень за природою, наділяючи окремо взяті локальні сюжети рисами універсалізму.

В основі художньої мови Золтана Шолтеса лежить цілий арсенал плернерних колористичних засобів. Тон та композиційна будова посилюють дію кольорових кодувань. Через колір втілена символіка, через тон – настрій, через композицію – стихія. Все, що знаходиться в площині картини, взаємно обумовлюється просторовою єдністю. Працюючи як над панорамами, так і над локальними ландшафтними композиціями, художник досягає мети – створює архітектонічну просторову цілісність, наділену унікальним характером. Ця цілісність є результатом художнього дослідження природи, глибокого розуміння її об'єктивних форм.

Творчий метод З. Шолтеса цього періоду передбачає незмінну роботу на плернері, вирішення живописних та образних завдань; синтез реалістично-

імпресіоністичних та експресивних засобів; настроєво-виразне трактування мотиву, пошук його внутрішнього змісту; звернення до образних (змістових) та пластично-живописних (візуальних) узагальнень.

#### **4.4. Значення творчого досвіду З. Шолтеса для українського образотворчого мистецтва**

Розглянувши творчий доробок З. Шолтеса, варто узагальнити наведені спостереження над мовою творів художника та конкретизувати ступінь її новизни та актуальності у контексті процесів українського образотворчого мистецтва.

Творча програма З. Шолтеса охопила майже усі, актуальні на той час жанри живопису, однак, саме пейзаж став для митця тим естетичним простором, де найповніше розкрився його талант та отримала візуальну форму свідома, випрацювана та апробована роками мистецька концепція. Творчість З. Шолтеса «визрівала» на локальному географічному тлі – змінювались політичні режими, змінювались назви краю, незмінною залишалась земля, де народився, формувався як митець та творив. Можливо, ця захищеність та «програмований» шлях творчого розвитку дозволили З. Шолтесу розкрити свою мистецьку індивідуальність саме у тому ракурсі, який видає у ньому одного з провідних пейзажистів Закарпаття та України.

Дослідження показало актуальність пейзажного жанру в українському мистецтві, наявність шкіл та окремих митців, які мали спільні естетичні критерії та методи роботи, зокрема, вивчали та трактували природу через проблематику пленеризму. Для закарпатських художників пленер став не лише засобом, але й каталізатором творчого становлення окремих творчих індивідуумів та утвердження унікальної регіональної мистецької школи. Можливість близького спостереження природи сприяла вдосконаленню колористичних, тональних та технічних параметрів живопису закарпатців. Крім того, особливості місцевого ландшафту визначили формування самого поняття закарпатського пейзажу у п. XX ст. з характерними регіональними ознаками. Серед сучасників З. Шолтеса

до пейзажу звертались А. Коцка, Е. Контратович, А. Борецький, А. Добош, А. Кашшай. У кожного з них, попри спільність сюжетів була власна творча манера: пейзажі А. Коцки наділені особливою м'якою тональністю, та характерною розмитістю форми. Його художній метод передбачав роботу на пленері, проте, на відміну від З. Шолтеса, завершував Коцка твір завжди в майстерні, відкидаючи з етюдів все випадкове на користь художньому узагальненню образу. Часто, як і в портретних жіночих композиціях, де митець апелює до пошуку «ідеальної» героїні, у пейзажах також художній акцент переноситься від споглядання природи до відтворення враження від побаченого через формальні колористичні пошуки [139, с. 27]. У пейзажах Е. Контратовича засоби імпресіонізму та експресіонізму використано для відтворення внутрішнього символізму сюжету. Для нього питання передачі світло-тональної перспективи чи плановості є другорядним, а обраний сюжет набуває ритмічних виразних ознак за рахунок композиційної структури та кольору. У творчості А. Борецького видимий експеримент у об'єднанні різних формально-стильових манер від реалістичної до експресивної. У роботах пізнішого часу художник абстрагується від реального сюжету та працює у зрізі формально-кольорового експерименту. У З. Шолтеса будь-який експеримент з кольором чи формою не втрачав реалістичної основи. Технічно, до творів З. Шолтеса наближені пейзажі іншого його сучасника А. Добоша. Виразний корпусний мазок, що накладається прямо з палітри та не передбачає подальшого перекривання та змішування говорить про тривалий емпіричний досвід та роботу на пленері. Водночас, експресіоністична гра світла та кольору відводить художника від реалістичних завдань. Розмаїтість манер є логічною з огляду на багатогранність творчості А. Ерделі, під чийм безпосереднім впливом вони формувались як митці. Пейзажист А. Кашшай демонструє еволюцію творчого методу від скурпульозної деталізації 40-х рр. до умовної пластики живопису у зрілий період. Ідея його творів виявляється у «виразному небагатослів'ї», що виявляється у пом'якшенні форм, перетіканні тонів у загальній пастельній гамі, домінуванні однотонних площин [4, с.9]. У близькому до творчості З. Шолтеса колористичному зрізі працював І. Шутев. Водночас, близькість

художніх задач які вирішував він у ранній період творчості (реалістичне відтворення мотиву, увага до світло-тінової перспективи) поступово дає місце складним пластичним експериментам (Табл. А.4.15).

На Шолтеса-пейзажиста А. Ерделі також мав вплив, водночас, творчий метод Й. Бокшая та його філософія мистецтва виявилися для художника ближчими та лягли в основу його творчого налаштування, отримавши свій власний вияв. Художник не ішов шляхом наслідування вчителя, перейняв не зовнішні риси, а головне у його творчому методі. Дослідник Г. Островський пише про «... відданість реалізму, патріотичну любов до краю, професійну майстерність, систематичну працю над створенням пейзажів-картин» [135, с.77]. Шолтес ніколи не апелював до «ізмів» в мистецтві. Водночас, таке слідування реалістичному методу не було обмеженням чи диктатом ззовні. Це було внутрішнє світовідчуття митця, а суголосним йому були думки таких визначних митців, як М. Бурачек, що вважав себе реалістом; А. Манастирський з його баченням реалізму як найправдивішого напрямку в мистецтві; зрештою, переконлива стабільна позиція Й. Бокшая [108, с. 289-290].

Під впливом Й. Бокшая визначився у першу чергу жанровий пріоритет художника, чому сприяли постійні пленерні практики під час навчання. Органічним був глибокий інтерес до місцевої тематики – духовного оазису та нескінченного джерела натхнення. Шолтес, як і вчитель зумів багатогранно відтворити образ місцевої природи у камерних ліричних та епічних полотнах, і його творчий спадок, можливо, найбільш широко та об'єктивно з усіх закарпатських митців презентує живописний характер та, навіть, географію закарпатського ландшафту. Художник послідовно розвивав творчий метод вчителя з попереднім ретельним аналізом натурального матеріалу, цілісним підходом до композиційного та колористичного вирішення натури. Водночас, митець розширив стилістичні межі у власних творах, та, базуючись на синтезі реалістичних та імпресіоністичних методів шукав нових більш виразних технічних та пластичних засобів трактування натури.

Загалом, зміни характеру живописної мови художника можна простежити за наступною хронологією (Табл. А.4.16):

1. Ранні пейзажі (1930-1940 рр.). З. Шолтес зумів уникнути академічності колориту (на противагу натюрмортам) та вести художній пошук у колористичному та пластичному зрізі. Ранні роботи митця досить деталізовані – об’ємно-пластичний характер різних об’єктів ретельно передано засобом моделюючого мазка та фактурами. Передача плановості, правдиве відтворення природи – основні задачі художника .

2. 1950-ті рр. актуальною залишається проблематика повітряної перспективи, світло-кольорових співвідношень. Ретельна деталізація поступається вибірковості та пошуку не так реалістичного трактування, як настроєво-виразного. Основне – відтворення внутрішнього змісту краєвиду, вражень та переживань художника від миттєвих ефектів та настроїв природи .

3. На початку 1960-х рр. при дотриманні власних композиційних принципів, митець звертається до ширших узагальнень, позбувається рівномірної деталізації планів, прописує динамічним мазком лише центральну частину композиції та «розчиняє» мазок при трактуванні простору, даючи змогу глядачу додати власне відчуття, свій «нерв» у настрої твору .

4. У роботах 1970-х рр. програмованість композиції супроводжується відчутною зміною пластичної мови. Знову з’являється моделюючий мазок, який акцентує окремі частини композиції – іноді на першому, іноді на задньому планах. Проте, цей мазок не деталізує, а додає експресії, настроєвості, фіксує мить мінливої природи. Митець ігнорує повітряну перспективу, використовуючи кольорові доміанти й текстури на задньому плані, в результаті чого елементи простору та форми сприймаються в одній площині («Колочавські полонини») (1970), а роботи набувають монументальності, особливої пластичної тектоніки та декоративності [209]. Деякі дослідники сприйняли таку особливість творчої методи З. Шолтеса як недолік. Зокрема, І.Чуліпа вважає її «неузгодженістю та суперечкою» між Шолтесом-колористом та Шолтесом-академістом [148, с. 8].

Водночас, саме такі пейзажі дозволяють вести мову про нього як про пейзажиста поза межами виключно реалістичної течії .

5. З 1980-х рр. узагальнюється попередній досвід, а манера письма демонструють звернення Шолтеса до принципів імпресіонізму. Він шукає просторових співвідношень кольору та світла, використовує тонкі кольорові нюанси, отримані під враженням від природи; працює чистими кольорами, висвітленою палітрою, живим вібруючим мазком. Часто художник використовує метод контражуру, виділяючи окремі елементи переднього плану на узагальнених просторових плямах, підкреслюючи простір та глибину пейзажного мотиву .

Прикметною рисою робіт художника є яскраво виражений нахил до гармонізації побаченого. Порівнюючи загальну стилістику та пластично-образне наповнення пейзажів З. Шолтеса з творами його сучасників, варто відмітити оригінальний почерк митця: це характерна «жива» вібруюча мова письма а-ла-прима; колористика з домінуванням синьо-фіолєвих, рожевих та охристо-помаранчевих відтінків; використання експресивного візуально активного матеріального пластичного мазка поряд з прозорими узагальненими площинами; особливе співвідношення теплих та холодних відтінків (часто 1:3); послідовність у виборі композиційної побудови з високою лінією горизонту та порожнім переднім планом. Ці особливості письма багато у чому є результатом тривалих спостережень за природою на пленерах.

Конкретизуючи місце З. Шолтеса та його мистецької спадщини у художньому процесі України, ми з'ясували, що: 1. Творчість З. Шолтеса репрезентуючи загально-ціннісну та методичну платформу «Публічної школи малювання» протягом ХХ ст., демонструє дієвість цього педагогічного та мистецького феномену, оскільки це була єдина фахова освіта митця. 2. Глибокий інтерес до місцевої тематики як духовного оазису та культурної матриці став не лише основою творчого натхнення для художника, але й довів «пріоритет» використання такої джерельної бази (вираженої через регіональну специфіку людського побуту, традицій та ландшафту), у розвитку цілого напрямку в

українському образотворчому мистецтві ХХ ст. 3. Свідоме обмеження жанрового діапазону З. Шолтесом не стало на заваді розкриттю його оригінальної авторської концепції у творчості. Ймовірно ця апеляція виключно до пейзажу мала глибоко вмотивований внутрішній зміст та дозволяла найкраще розкрити художнику його власну «картину світу». 4. Традиції реалізму хоч і стали базою стилістики його творів, водночас набули унікальних, характерних лише для З. Шолтеса рис. Тема карпатського краєвиду не спонукала мистця до експерименту над формою. Відштовхуючись від базового реалістичного мотиву, художник працює у зрізі колористичних та пластичних проблем, а формальні пошуки, найчастіше, зводять до синтезу площинних вирішень та експресивного моделювання мазком, узагальнень та експерименту з кольором.

Незважаючи на те, що творча постава З.Шолтеса формувалась та розвивалась на локальному географічному тлі Закарпаття, а взаємодія з мистецьким життям інших регіонів України та Європи була доволі обмеженою, це не завадило художнику випрацювати переконливий авторський стиль письма з багатою палітрою пластичних засобів. Унікальні авторські знахідки, творчий метод трактування натури, художньо-стилістичні особливості творів стали предметом для переосмислення сучасними професійними художниками, що працюють у галузі пейзажу (С. Шолтес, В. Брензович, В. Попович, Р. Товт, В. Штець). Також, методика роботи на пленері, розроблена за принципами творчого методу З. Шолтеса використовується у навчальному процесі НУ «Львівська політехніка» при роботі зі студентами II курсу спеціальностей «Дизайн» та «Архітектура» на пленерних практиках (довідка про впровадження наукових розробок Дод.Г). Завдання, яке ставиться перед студентом передбачає створення протягом короткого часу (2 год.) завершеного етюд на пленері, де, окрім суто живописних задач, вирішується питання загального візуального образу в пейзажі. Для розуміння суті пошуку пропонується працювати над етюдом з однієї і тієї ж точки зору у різний час доби, аналізуючи вплив освітлення на колір, світлотінь та форму об'єктів пейзажу. Для пошуку «образу»

та настрою в етюді застосовано експеримент з композицією, кольоровими співвідношеннями, текстурою та формою мазка.

Втілюючи високі мистецькі стандарти, закладені А. Ерделі та Й. Бокшаєм, творчість З. Шолтеса є визначним явищем української образотворчості. Йдучи власним шляхом у пошуку «квінтесенції» закарпатського пейзажу, художник створював промовисті душевні образи регіональної природи. За будь-якої композиції, живописної задачі чи пластичного трактування, спільним у творчості З. Шолтеса залишається їх внутрішній закарпатський зміст. Таке звернення до регіональної тематики та послідовне її культивування протягом майже цілого ХХ ст. дають змогу трактувати творчість митця як визначне явище українського мистецтва ХХ ст.

### **Висновки до розділу**

1. Як випливає з дослідження, живописний доробок З. Шолтеса є вельми широким та не обмежується виключно пейзажем. Різноманітний масив робіт, що охоплює сакральний живопис, портрет, натюрморт, побутову картину дозволяють трактувати творчість митця значно ширше, ніж творчість видатного пейзажиста.

2. Проблематика пленеризму, актуальна для європейського художнього процесу ХІХ ст. знайшла своїх adeptів в українському образотворчому мистецтві та відкрила нові можливості для розуміння та трактування природи. Для художників Закарпаття пленер став не лише засобом вивчення та трактування природи, він став каталізатором на шляху до творчого становлення окремих творчих індивідуумів, а також до утвердження унікальної регіональної мистецької школи. По сьогодні, пленер у контексті творчого та навчального мистецького процесу є стабільною ознакою розвитку пейзажного жанру. Дослідженням доведено, що робота на пленері та задачі пленеризму є основою творчого методу З. Шолтеса, водночас, у його доробку практично немає етюдів, навіть роботи раннього періоду творчості – пастельні та акварельні роботи мають завершений образ та допомагають увиразнити проблематику, яку ставив перед собою митець працюючи на природі. Пошук глибокого пейзажного образу та настрою в буденних для закарпатця мотивах

Шолтес досягає вирішуючи суто живописні завдання: цілісне бачення та відтворення тонових та кольорових співвідношень природи; одночасне сприйняття усіх планів та об'єктів обраної точки зору; перетворення колориту картини у засіб образної характеристики пейзажу; пошук загальної живописної гармонії.

3. Пейзажний жанр репрезентує найбільш вагому та мистецьки-вартісну сферу професійної діяльності З. Шолтеса. Дослідженням визначено наступну типологію пейзажів З. Шолтеса: 1. За способом трактування природи: ліричний камерний пейзаж та лірико-епічний пейзаж-картина; 2. За художньо-стильовими ознаками: реалістичний пейзаж з деталізованою композицією; імпресіоністичний пейзаж-етюд з динамічною пластичною мовою та узагальненням форм; пейзаж з домінуючою роботою кольору та текстури; 3. За формою та пластикою мазка: корпусний контрастний мазок; моделюючий мазок; синтез виразного мазка та однотонних площин; експресивний напівпрозорий мазок; 4. За технікою накладання фарби: використання розрідженої фарби та лісирування; «сухий» пензель та прошкрябування; пастозне світло та прозорі тіні; 5. За методикою використання кольору: акцентування відкритим кольором; використання поряд доповнюючих кольорів; особливе співвідношення теплих та холодних кольорів (1:3); 6. За сюжетно-тематичними ознаками: ліричний пейзаж-етюд; сільський пейзаж-картина з елементами побутового жанру; панорамний пейзаж; камерний пейзаж з архітектурними мотивами.

4. Аналіз ранніх творів З. Шолтеса засвідчив його потенціал як колориста та продемонстрував його вміння абстрагуватись від предметного кольору в природі, використовуючи палітру, зумовлену освітленням та повітряною перспективою. Виявлено, що важливим аспектом творчого методу художника було прагнення передати не лише «видимий» матеріальний сюжет, але й навіяний цим сюжетом образ та відповідний настрій. Загалом, роботи раннього періоду творчості художника (1933–1948 рр.) можна умовно об'єднати в наступні групи: 1. деталізовані камерні ліричні пейзажі з обмеженою композицією та долученням певної сюжетної лінії, 2. пейзажі-панорами композиційну побудову та художню мову яких художник розвиватиме у подальші десятиліття.

5. Дослідження показало, що у пейзажах З.Шолтеса зрілого періоду узагальнюється попередній живописний досвід, водночас, з'являється більше узагальнень, експериментів з плановістю, кольором, технікою. Загалом, аналіз пейзажів зрілого періоду дозволив увиразнити наступні групи: камерні ліричні пейзажі та епічні пейзажі-картини. Камерні пейзажі охоплюють: ліричний пейзаж; «олюднений» пейзаж; сільський пейзаж-картина; пейзаж з архітектурними мотивами. Основними засобами, якими художник досягав емоційної виразності художнього образу ліричних творів визначено: колористику; контраст тону, температурних співвідношень та техніки письма; ритму та повтор елементів, кольорових плям, силуетів. Епічний пейзаж-картина складає найсуттєвішу частину творчого доробку З. Шолтеса зрілого періоду творчості. Виявлено, що ці твори демонструють не лише оперування моментально отриманим враженням, але й залучення власного емпіричного досвіду спостережень за природою, наділяючи окремо взяті локальні сюжети рисами універсалізму.

6. Творчість З. Шолтеса можна по праву вважати визначним явищем в історії українського образотворчого мистецтва. Сформувавшись під впливом лідерів мистецького руху Закарпаття А. Ерделі та, особливо, Й. Бокшая, творчість З. Шолтеса репрезентувала їх світоглядно-мистецькі принципи, а також загально-ціннісну та методичну платформу утвореної ними «Публічної школи малювання» протягом ХХ ст. демонструючи дієвість цього педагогічного та мистецького феномену, оскільки це була єдина фахова освіта митця. Незмінний інтерес до місцевої тематики як духовної матриці став не лише основою творчого натхнення для художника, але й довів «пріоритет» використання такої джерельної бази (вираженої через регіональну специфіку людського побуту, традицій та ландшафту), у розвитку цілого напрямку в українському образотворчому мистецтві ХХ ст. Свідоме обмеження жанрового діапазону З. Шолтесом у зрілий період творчості не стало на заваді розкриттю його індивідуальної авторської концепції, а дозволило найкраще розкрити художнику свою філософію та «картину світу».

## ВИСНОВКИ

Проведене дослідження на тему: «Творчість З. Шолтеса в контексті розвитку образотворчого мистецтва Закарпаття ХХ ст.» дає можливість сформулювати наступні висновки:

1. Професійний мистецький рух на Закарпатті, інспірований А. Ерделі, Й. Бокшаєм та їх безпосередніми учнями, трансформуючись у регіональну школу протягом кількох десятиліть ХХ ст. синтезував усі аспекти художнього життя краю, включно з європейською освітою митців, гуртуванням художників у товариства та виставковою діяльністю. Важливим став пленерний досвід, мотивований діяльністю барбізонців та досвідом угорських художніх колоній, з їх прагненням працювати на власному «грунті» і власним натурним матеріалом. Процес становлення Закарпатської школи, відтак, можемо розглядати як синтез звернення до власної джерельної бази – регіональних народно-мистецьких традицій, філософії, фольклору, ідеалізованої натурної ландшафтної ситуації та європейського досвіду їх використання.

2. Доведено, що безпосередній вплив на становлення творчої постави Золтана Шолтеса мали лідери мистецького руху Закарпаття А. Ерделі та Й. Бокшай. Можна стверджувати, що під впливом естетичної та ідейної програми Й. Бокшая сформувалися такі якості та принципи роботи З. Шолтеса: 1) жанровий пріоритет – пейзажний живопис; 2) глибокий інтерес до місцевої тематики; примат власного розуміння світу; 3) обов'язкова попередня аналітична робота – уважне вивчення природи; 4) цілісний підхід до композиційного та колористичного вирішення природи; 5) синтез реалістичних та імпресіоністичних засобів трактування природи; 6) вміння точно вловити та передати настрої і образ природи; 7) логіка роботи над композицією, кольоровими та світлотіньовими співвідношеннями; 8) пленерні практики.

3. У контексті творчої біографії З. Шолтеса встановлено три основні періоди становлення творчої особистості художника – навчання в Ужгородській реальній гімназії, Ужгородській греко-католицькій духовній семінарії та, паралельно, Публічній школі малювання (до 1933 р.); період активної мистецької та пленерної діяльності у сані священика в селах Закарпаття (1933–1948); громадська та творча

активність в зрілий період творчості в Ужгороді (1949–1990 рр.). На прикладі творчої постави З. Шолтеса та мистецької вартості його робіт можна дати оцінку ефективності навчання у Публічній школі малювання, адже це була єдина його фахова освіта. Як самостійний художник З. Шолтес утверджується та здобуває авторитет у критиків з середини 1930-х рр. Також з'ясовано, що радикальна зміна та переоцінка життєвих пріоритетів межі 40-50-х рр. не зламала художника, а спонукала до більш активних дій. Мистецька самодостатність та світоглядна цілісність художника неодноразово демонструється на персональних (1961, 1971, 1979, 1989, 2000 (посмертно) та групових виставках закарпатців, засвідчуючи непересічність мистецького хисту художника,

4. Систематизація творчого доробку З. Шолтеса дозволила увиразнити досить широкий діапазон мистецьких жанрів, зокрема: портрет, натюрморт, сакральна тематика, міський пейзаж, побутовий жанр. Водночас, пейзажний жанр репрезентує найбільш вагому сферу професійної діяльності митця. Залучивши до аналізу близько двохсот пейзажів, було визначено наступну їх типологію: 1. За способом трактування натури: ліричний камерний пейзаж та лірико-епічний пейзаж-картина; 2. За стильовими ознаками: реалістичний пейзаж з деталізованою композицією; імпресіоністичний пейзаж-етюд з динамічною пластичною мовою та узагальненням форм; пейзаж з домінуючою роботою кольору та текстури з ознаками експресіонізму та декоративізму; 3. За технічними параметрами: домінуючий корпусний моделюючий форму мазок; дрібний, пуантилістичний мазок; синтез виразного мазка та однотонних площин; експресивний напівпрозорий мазок; пастозна ліпка та лісирування; «сухий» пензель та прошкрябування. 4. За методикою використання кольору: акцентування відкритим кольором; використання поряд доповнюючих кольорів; особливе співвідношення теплих та холодних кольорів (часто 1:3); 5. За сюжетно-тематичними ознаками: ліричний пейзаж-етюд; сільський пейзаж-картина з елементами побутового жанру; панорамний пейзаж; камерний пейзаж з архітектурними мотивами. До рис індивідуального почерку митця належать характерна вібруюча мова письма а-ля-прима; композиційна побудова з високою

лінією горизонту та порожнім переднім планом; колористика з домінуванням синьо-фіолеових, рожевих та охристо-помаранчевих відтінків.

5. Мистецтвознавчий аналіз ранніх творів З. Шолтеса (1930-1948 рр.) засвідчив його потенціал як колориста та продемонстрував уміння абстрагуватись від предметного кольору в натурі, використовуючи палітру, зумовлену освітленням та повітряною перспективою. Важливим аспектом творчого методу художника було прагнення передати не лише матеріальність сюжету, але й інспірований цим сюжетом образ. Цей настроєвий образ у синтезі з аналітичним підходом та уважним спостереженням за природою, конструктивне бачення композиції та подальший ретельний рисунок відкривають можливість художнику, працюючи на пленері, створювати довершені «картинні» твори. Загалом, доробок раннього періоду складають: камерні ліричні пейзажі, пейзажі з долученням певної сюжетної лінії; пейзажі-панорами, композиційну побудову та художню мову яких художник розвиватиме у подальші десятиліття.

6. У пейзажах зрілого періоду узагальнюється попередній живописний досвід, а певна програмованість структурно-композиційних знахідок супроводжується динамічною зміною пластичної мови та колористичних вирішень. У роботах з'являється більше експериментів з плановістю, колористичним та пластичним трактуванням простору. Пейзажні роботи зрілого періоду складають камерні ліричні пейзажі та епічні пейзажі-картини. Камерні пейзажі мають також різне сюжетно-тематичне унапрявлення і об'єднані у наступні групи: ліричний пейзаж (фіксація образу природи); «олюднений» пейзаж (включення людини); сільський пейзаж-картина; пейзаж з архітектурними мотивами. Основними засобами, якими художник досягав емоційної виразності художнього образу ліричних творів визначено: колористику, контраст (тональний, температурний, кольоровий); протиставлення техніки письма – прозорі плями на противагу пастозним; внесення певного ритму; повтор (в елементах, кольорових плямах, силуетах, однакових за розміром чи напрямом мазках). Виявлено, що епічні пейзажі-картини З. Шолтеса демонструють не лише оперування моментально отриманим враженням, але й залучення власного багаторічного досвіду спостережень за природою, наділяючи окремо взяті локальні

сюжети рисами універсалізму. Творчий метод передбачає у використанні кольору, тону, фактури, форми та композиції для втілення змісту, образу, настрою та пластики натури. Працюючи як над панорамами, так і над локальними ландшафтними композиціями, художник досягає мети – створює архітектонічну просторову цілісність, наділену унікальним регіональним характером.

7. Творчість З. Шолтеса можна по праву вважати визначним явищем в історії українського образотворчого мистецтва. Заявивши про себе у перші десятиліття ХХ ст. в числі перших учнів А. Ерделі та Й. Бокшая, він послідовно протягом творчої діяльності дотримувався принципів методичних постулатів засновників закарпатської школи живопису. Глибокий інтерес до місцевої тематики як духовного коду та культурної матриці став не лише основою творчого натхнення для художника, але й довів «пріоритет» використання такої джерельної бази у розвитку цілого напрямку в українському образотворчому мистецтві ХХ ст. Моделлю стабільності мистецьких пріоритетів художника може слугувати свідоме обмеження ним жанрового діапазону. Подібна захищеність від необґрунтованих експериментів та апеляція виключно до пейзажу мала глибоко вмотивований внутрішній зміст, дозволяючи художнику максимально розкрити його власну «картину світу». Йдучи власним шляхом у пошуку «квінтесенції» закарпатського пейзажу, художник створював промовисті душевні образи регіональної природи. За будь-якої композиції, живописної задачі чи пластичного трактування, спільним у творчості З. Шолтеса залишається їх внутрішній закарпатський зміст. Таке звернення до регіональної тематики та послідовне її культивування протягом майже цілого ХХ ст. дають змогу трактувати творчість митця як визначне явище українського мистецтва ХХ ст. Апробація результатів роботи у навчальному процесі довела, що авторські знахідки З. Шолтеса, його методи вивчення та трактування натури, художньо-стильові особливості творів та загалом творчий метод стали школою як для сучасних професійних художників, так і для студентів художніх ВУЗів, що працюють у галузі пейзажу та на пленерних практиках.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ**

1. Адальберт Ерделі. [Альбом] / ред. А. Ковач. – Ужгород: Вид.-во Олександра Гаркуші, 2007. – 300 с.
2. Алексеев С. О колорите / С. Алексеев. – М.: Изобразительное искусство, 1974. – 176 с.
3. Андрій Коцка. Народний художник України. 1911–1987 / укл. Ф. Ерфан, Мясіщева, О. Приходько, Н.Дегтярьова та ін. – Ужгород : Патент, 2011. – 256 с.
4. Антон Кашшай. Живопис : [альбом] / ред. Кашшай, О. – Ужгород: ТОВ «Іва», 2011. – 248 с.
5. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
6. Арсланов В. Западное искусствознание XX века / В. Арсланов. – М.: Академический Проект; Традиция, 2005. – 864 с.
7. Архипенко О. Теоретичні нотатки / О. Архипенко // Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва : Українська теоретична думка XX століття : Антологія / упоряд. Р.М.Яців. – Частина 1. – Львів: Львівська національна академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України, 2012. – С. 96–135
8. Асеева Н. Ремінісценції імпресіонізму в українському живопису XX ст. / Н. Асеева // Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст. : у 2 кн. Кн. 1 / редкол.: В. Сидоренко (голова) [та ін.] ; Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К.: Інтертехнологія, 2006. – С. 122-162.
9. Асеева Н. Украинское искусство и европейские художественные центры кон. XIX – нач. XX в. / Н. Асеева. – АН УССР. Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Рыльского. – К. : Наукова думка. – 1989. – 223 с.

10. Афанасьев В.А. Українське радянське мистецтво в 1960-1980-х рр.: нариси з історії українського мистецтва / В. А. Афанасьєв. – К. : Мистецтво, 1984. – 220 с.
11. Бако Л. Розгромити охвістя космополітів у Закарпатті / Л. Бако // Закарпатська правда. – 1949. – 23 березня.
12. Басин Е.Я. Творческая личность художника / Е. Басин. – М.: Знание, 1988. – 64 с.
13. Беда Г. Живопись и ее изобразительные средства / Г. Беда. – М.: Просвещение, 1977. – 230 с.
14. Белічко Л. Живопис /Л. Белічко // Історія українського мистецтва. У 5-и т. / НАН України. ІМФЕ ім. М, Рильського ; гол. ред. Г. Скрипник, наук.ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. – С. 286-307
15. Бенеш О. Искусство северного Возрождения. Его связи с современными духовными и интеллектуальными движениями / О. Бенеш. – М.: Искусство, 1973. – 224 с.
16. Берез В. Пейзажі рідного краю / В. Берез // Ужгород, 1961. – 20 жовтня (№ 304).
17. Бикова Г. Палітра життя / Г. Бикова // Закарпатська правда, 1973. – № 275. – 25 листопада. – С. 4
18. Біксей Л. Золоті фонди музею. 115 річниця від дня народження народного художника СРСР Йосипа Бокшай / Л.Біксей // Образотворче мистецтво. – 2007. – №1. – С.14-16.
19. Біксей Л.Золтан Шолтес. Сторінки життя і творчості /Л. Біксей // Золтан Шолтес : [Альбом] / укл. В.В.Штець. – Львів: Ладекс, 2009. – с. 44-68.
20. Біксей Л. Ідеал, реалізований через образ / Л.Біксей // Образотворче мистецтво, 2007. – №1. – С. 22-24.
21. Біксей Л. Йосип Бокшай. Сторінки життя і творчості / Л. Біксей // Йосип Бокшай : [Альбом]. – Ужгород : Шарк, 2008. – С. 4–21.

22. Біксей Л. Мистецтво Закарпаття ХХ ст. / Л. Біксей // Закарпатський обласний художній музей ім. Й. Бокшая: [альбом] / кер. проекту О. Шпенник, О. Зайцев. – Ужгород : Шарк, 2004. – С. 129-132.
23. Богемская К. Пейзаж. Страницы истории [Текст] / К. Богемская. – М., 1992. – 418 с.
24. Бокшай Й. Выставка образов о. З. Шолтейса [Текст] // Неделя. – 1937. – Ч.1 – 2.
25. Бокшай Й. Мысли художника / Й. Бокшай // Искусство. – 1958. – № 6. – С. 32-34.
26. Бокшай Й. Предисловие / Й. Бокшай // Изобразительное искусство Закарпатья. – М.: Сов. Художник, 1973. – С. 3 – 4. Текст рос., укр., англ., угор. та чес. мовами.
27. Болдижар М. Закарпаття між двома світовими війнами: Матеріали до історії суспільно-політичних відносин / М. Болдижар. – Ужгород, 1993. – 160 с.
28. Боров Ю. Социалистический реализм : взгляд современника и современный взгляд / Ю. Боров. – М.: АСТ Олимп, 2008. – 478, [2] с. : ил.
29. Бранский В. Искусство и философия. Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи [Текст] / В. Бранский. – Калининград : Янтарный сказ, 1999. – 703 с. : ил.
30. Бровді І. Самобутній талант / І. Бровді // Мукачево, 2001. – №1, 4 січня
31. Вегеш М. Автономія і незалежність Карпатської України: події 1938–1939 років / М. Вегеш, М. Токар // Закарпаття 1919–2009 років: історія, політика, культура. Україномовний варіант українсько-угорського видання / Під ред. М.Вегеша, Ч.Фединець. – Ужгород: Ліра, 2010. – С. 107 – 126
32. Виднянський С. Культурно-освітня і наукова діяльність української еміграції в Чехо-Словаччині: Український вільний університет (1921-1945) / С. Виднянський. – Київ: НАНУ, Ін-т історії України, 1994. – 81 с.
33. Вистава Галицького примітиву XVII–XIX вв.: [каталог виставки]. – Львів: Наукова фундація Національного музею у Львові, 1939.

34. Виставка изобразительного искусства Украинской ССР, посвященная трехсотлетию воссоединения Украины с Россией. Живопись. Скульптура. Графика. Каталог. [Сост. П.И. Говдя, И.М. Майко, Л.С. Миляева, Л.И. Попова, С.Е. Раевский, Л.И. Турунова, Л.Г. Членова, В.М. Альтерман, Ф.И. Богуславская и Р.З. Зайгерман]. (Министерство культуры Украинской ССР. Союз советских художников Украины, Киев, 1954)
35. Виставка образів о.З. Шолтеса из Ужгорода // Душпастирь, 1937. – №1. – С. 56
36. Виставка образів о. Шолтеса // Українське слово. Ужгород, 31 грудня, 1936 р.
37. Виставка произведений художников Закарпатья. Живопись. Графика. Скульптура : [Каталог] / сост. В. Цельтнер. – М.: Оргкомитет Союза советских художников СССР. Министерство культуры Украинской ССР. Союз советских художников Украины, 1956. – 76 с.
38. Владич Л. Живопис та його жанри / Л. Владич. – К.: Мистецтво, 1962. – 48 с.
39. Владич Л. Малярство Гаврила Глюка / Л. Владич // Образотворче мистецтво. – Київ, 1983. – № 6. – С. 22 – 24
40. Волков Н. Композиция в живописи / Н. Воков. – М.: Искусство, 1977. – 363 с.
41. Волков Н. Цвет в живописи / Н. Волков. – М.: Искусство, 1984. – 320 е., ил.
42. Волошин А. Педагогика і дидактика / А. Волошин. – Ужгород [б.в.], 1935. – 78 с.
43. Гаврош О. Перші виставки закарпатців у Києві та Москві: що залишилося за кадром / О. Гаврош // Екзиль. – № 5. – Ужгород: Гражда, 2015. – С. 2–4
44. Гаврош О. Побутовий живопис Закарпаття 1945–1991 років: еволюція жанру, тематика, персоналії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавств: спец. 17.00.05 / О. Гаврош. – Львів: Львівська національна академія мистецтв, 2016. – 20 с.
45. Гаджега Ю. Греко-католическая церковь на Подкарпатской Руси / Ю. Гаджега // Подкарпатская Русь за годы 1919-1936. Ужгород, 1936. – Перевид. Ужгород: друкарня «Романа ПОВЧа», 2005. – С. 93–97.

46. Гапак С. Образотворче мистецтво українців Чехословаччини, 1918-1945 / С. Гапак. – Пряшів : Словацьке педагогічне видавництво у Братиславі, відділ української літератури в Пряшеві, 1975. – 164 с.
47. Глюк Гаврило Мартинович (1912-1983): Живопис. Графіка : [альбом] / укл. Глюк-Александрова; вступ.ст. О. Федорук. – Київ: ТОВ «Новий друк», 2007. – 208 с.
48. Голубець О. Мистецтво ХХ століття : український шлях / О. Голубець. – Львів : Колір ПРО, 2012. – 200 с.
49. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття : [Моногр.] / О. Голубець. – Лівів: Львів. акад. мистецтв, Акад. експрес, 2001. –176 с.
50. Гуріч З. Сутність поняття «Регіональна художня освіта» / З. Гуріч // Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Серія: Педагогічні науки. – 2016. – Вип. 137. – С. 15–18.
51. Денисенко О. Творці українського пейзажу [Текст] / О. Денисенко // Образотворче мистецтво. – 2000. – №3-4. – С. 97.
52. Долгош І. Велика проблема малої палітри / І. Долгош // Закарпатська правда, 1974. - № 60. –13 березня. – С.4.
53. Долгош І. Гімн праці / І. Долгош // Закарпатська правда, 1975. - № 295. – 19 грудня. – С.4.
54. Эрдели Б. Карпаторусская живопись / Б. Эрдели // Альманах общества Возрождение К.С. – Прага, 1936. – С.48–54. – Текст рос. мовою.
55. Ерделі Б. Унгарськѣ художнѣ тижднѣ / Б. Ерделі // Зоря – Найна. – 1941. – Р.1. – С. 168–176.
56. Ернест Контратович [Текст] : живопис / вступ.ст. О. Федорук, О. Приходько. – Ужгород : Карпати, 2007. – 104 с.
57. Жаборюк А. Про літературу, малярство і українську національну ідею : статті й ессе різних років / А. Жаборюк. – Одеса: Астропринт, 2008. – 168 с.
58. Жбанкова О. Сергій Світославський. Художній альбом / О. Жбанкова. – Київ: Артанія-Нова, 2004. – 127 с.

59. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения / Л. Жегин. – М.: Искусство, 1970. – 125 с.
60. Жолтовський П. Український живопис XVII –XVIII ст. / П. Жолтовський. – К. : Наукова думка, 1978. – 327 с.
61. Жолтовський П. Художнє життя на Україні у XVI-XVIII ст. / П. Жолтовський. – К.: Наукова думка, 1983. – 176 с.
62. Жуковський А. Нарис історії України / А. Жуковський, О. Субтельний. – Львів: НТШ, 1992. – 232 с..
63. Задорожний В. Культурно-освітній розвиток Закарпаття міжвоєнного періоду / В. Задорожній // Закарпаття 1919–2009 років: історія, політика, культура. Україномовний варіант українсько-угорського видання / ред. М. Вегеш, Ч. Фединець. – Ужгород: Ліра, 2010. – С.127– 141.
64. Закарпаття 1919–2009 років: історія, політика, культура. Україномовний варіант українсько-угорського видання / ред. М. Вегеш, Ч. Фединець. – Ужгород: Ліра, 2010. – 716 с.
65. Зимомря В. Західноєвропейські впливи на формування стильових особливостей церковного малярства Закарпаття ХІХ століття / В. Зимомря // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Спецвипуск ІV. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Ужгород, 15-16 травня 2008 р. – Ужгород : Гражда, 2008. – С. 82-90
66. Зозуляк О. Чудова виставка /О. Зозуляк // Нове життя. – Пряшів, ЧСРС. – 1974, травень, № 6.
67. Золтан Іванович Шолтес. Каталог персональної ретроспективної виставки митця, присвяченої 70-річчю з дня народження [Образотворчий матеріал] : [каталог] / вступ.сл. О.Балла – Чернега. – Ужгород : [б. в.], 1979. – 16 с. : іл.
68. Золтан Шолтес [Образотворчий матеріал] : [альбом] / упоряд. В.Штець; вступ. ст. В. Штець, Л. Біксей. – Львів: Ладекс, 2009. – 240 с. : іл.
69. Золтан Шолтес [Образотворчий матеріал] : [альбом] / вступ. ст. В. Павлова. – К. : Мистецтво, 1973. – 36 с. : іл.

70. Іван Труш: малярські елегії українського неоромантика (твори зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького): каталог виставки / автор-упор. О. Біла. – К.: Майстер книг, 2013. – 83 с.
71. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва : Українська теоретична думка ХХ століття : Антологія / Упоряд. Р.М.Яців. – Частина 1. – Львів: Львівська національна академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України, 2012. – 232 с.
72. Изворинъ А. Сучаснѣ рускѣ художники / А. Изворин // Зоря – Найнал. – 1942. – Р.2. – Ч.3–4. – С.387–415.
73. Изворинъ А. Сучаснѣ рускѣ художники / А. Изворин // Зоря – Найнал – 1943. – Р.3. – Ч.1–4. – С.258–284.
74. Ільницький І. В горах моє серце / І. Ільницький // Україна, 2001. – № 5. – С.65.
75. Ільницький І. Одна любов на все життя / І. Ільницький // Україна, 1987. – №40, жовтень. – С. 34.
76. Ільченко О. Марія йде боса / О. Ільченко // Твори в двох томах. – К. : Дніпро, 1979. – Т. II. – С. 615.
77. Ільченко І. Сонячна палітра / І. Ільченко // Ленінська молодь. – 1963. – 21 квітня (№ 68).
78. Історія українського мистецтва / гол. ред. М.П.Бажан. В 6 т-х. – Київ : [ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ], 1968.
79. Иттен Й. Искусство цвета / Й. Иттен. – М. : В. Аронов, 2000. – 120 с.
80. Каллаи Э. Искусство и художники Карпатского края / Э. Каллаи // Огоньки. – Ужгород, 1940. – Декабрь. – С.35 – 39. – Текст рос. мовою.
81. Кант И. Критика способности суждения / И. Кант // Основы метафизики нравственности. – М.: Мысль, 1999. – 230 с.
82. Катрушенко І. Виставка творів закарпатського художника // Радянське мистецтво. – 1954. – 27 жовтня (№ 169).
83. Катрушенко И. Образы родного края / И. Катрушенко // Львовская правда. – 1958. – 11 июля (№ 154).

84. Кешеля Л. Вшанування Золтана Шолтеса / Л.Кешеля // Ужгород. – 1999. – №27, 7 серпня.
85. Кларк К. Пейзаж в искусстве / К. Кларк [пер. с англ. Н. Тихонова]. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 304 с., илл.
86. Ковалёв Ф. Золотое сечение в живописи / Ф. Ковалев. – К.: Вища школа, 1990. – 142 с.
87. Контратович Ернест Рудольфович. Живопис : [альбом] / упор. Б. Кузьма. – Ужгород: Карпати, 2007. – 104 с.
88. Коцка А. Къ выставкъ картинъ «Общества угрорусских художниковъ» / А. Коцка // Русская правда. – 1939. – 14 декабря.
89. Коцка А. Художники – патріоти : [про творчість закарпат. художників] / А. Коцка // Закарпатська правда. – 1945. – 6 квітня.
90. Крвавич Д. Українське мистецтво : навч. посіб. для студ. вищих навч. закл. : у 3 ч. / Д. Крвавич, В. Овсійчук, С. Черепанова. – Львів : Світ, 2005. – Ч. 3. – 268 с.
91. Криволапов М. Мистецтво та соціально-культурні процеси в Україні на початку ХХ ст. і осмислення їх художньою критикою / М. Криволапов // Мистецтвознавство України. – 2004. – Вип. 4. – С. 6–24.
92. Кузьма Б. Висока мета закарпатців / Б. Кузьма // Образотворче мистецтво. – 2007. – №1. – С.6–8.
93. Курильцева В. Бокшай Иосиф Иосифович / В. Курильцева. – М.: Советский художник, 1962. – 60 с.
94. Лагутенко О. Право виставлять картини в салоні вне конкурса / О. Лагутенко // Михаил Степанович Ткаченко 1980 – 1916 / авт.пр. Д. Голец. – К. : Корнес, 2010. – С. 172–210
95. Лагутенко О. Харьков – Петербург: годы учебы / О. Лагутенко // Михаил Степанович Ткаченко 1980 – 1916 / авт.пр. Д. Голец. – К. : Корнес, 2010. – С. 10–70.
96. Лильо-Откович З. Український пейзажний живопис ХІХ – початку ХХ сторіччя [Текст] / З. Лильо-Откович. – К. : Балтія-Друк, 2007. – 118 с.

97. Логвин Г. Украинские Карпаты / Г. Логвин. – М.: Искусство, 1973. – 192 с.
98. Луценко І. Живопис Закарпаття кінця ХІХ – першої половини ХХ століття: жанри та художньо-стилістичні особливості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавств: спец. 17.00.05 / І. Луценко. – Львів: Львівська національна академія мистецтв, 2014. – 20 с.
99. Луценко І. Релігійне малярство як ідейно-творча основа розвитку живопису Закарпаття першої половини ХХ ст. / І. Луценко // Вісник ХДАДМ. – Харків : ХДАДМ, 2012. – № 10. – С. 45–48.
100. Луценко І. Становлення ідейно-творчих засад живопису Закарпаття у світлі естетико-філософських парадигм ХІХ – першої половини ХХ ст. / І. Луценко // Науковий вісник Закарпатського художнього інституту. – Ужгород, 2013. – №3. – С.210–230.
101. Луценко І. Творчо-методичні принципи живопису Ш. Голлоші в мистецькій колонії м. Тячева, їх роль у формуванні традицій живопису Закарпаття / І. Луценко // Народозавчі зошити. – 2013. – №6 (114). – С. 1160 – 1164.
102. Магочій П. Формування національної самосвідомості : Підкарпатська Русь (1848 – 1948) / П. Магочій. – Ужгород, 1994. – 296 с.
103. Маланюк Є. Думки про мистецтво / Є. Маланюк // Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: Українська теоретична думка ХХ століття: Антологія / упоряд. Р. Яців. – Частина 1. – Львів : ЛНАМ; Ін-т народознавства НАН України, 2012. – С.90.
104. Манайло Ф. Изобразительное искусство на Подкарпатской Руси / Ф. Манайло // Подкарпатская Русь 1919-1936. Р.Н.Г. – Ужгород, [б.в.], 1936. – С. 144-146.
105. Манайло-Приходько В. Життєвий шлях Федора Манайла. Погляд із середини / В. Манайло-Приходько // Федір Манайло. Життя і творчість [Образотворчий матеріал] : [альбом] / упор. Л. Біксей, Ф. Ерфан, В. Фолтін. – Ужгород : Патент, 2010. – С.39-49.

106. Мартиненко В. Ернест Кондратович / В. Мартиненко. – К. : Мистецтво, 1973. – 22 с.
107. Мастера искусства об искусстве: В 7 т. – М.: Искусство, 1965–1970. Т.1. – 431 с.
108. Мистецтво ХХ століття / Історія українського мистецтва у 5-и т. / ред. Г. Скрипник. – Київ.: НАН України, ІМФЕ ім. М, Рильського, 2007. – Т. 5. – 1048 с.
109. Мистецтво України [Текст] : біогр. довідник / упоряд. : А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський – К.: УЕ ім. М. П. Бажана, 1997. – 700 с.
110. Митці України [Текст] : енцикл.довідник / упор. М.Лабінський, В. Мурза; за ред. А.Кудрицького. – К.: УЕ ім. М. П. Бажана, 1992. – С.655.
111. Мишанич В. Митці Закарпаття : літературні портрети / В. Мишанич. – Ужгород : Ужгород. міська друк., 2014. – 424 с.
112. Мірчук І. Напрямні української культури / І. Мірчук // Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: Українська теоретична думка ХХ століття: Антологія / Упоряд. Р. Яців. – Частина 1. – Львів : ЛНАМ; Ін-т народознавства НАН України, 2012. – С.17–27.
113. Мовчан В. Естетика: історія і теорія [Текст] : навч. посіб. / В. Мовчан. – Жовква : Місіонер, 2010. – 735 с.
114. Молева Н. Школа Антона Ашбе. Рисунок / Н. Молева, Э.Белютин // Рисунок. Живопись. Композиция : хрестоматия / сост. : Н. Ростовцев и др. – М. : Просвещение, 1989. – С. 25–36.
115. Мушинка М. Дослідження з етнографії та фольклору русинів-українців у Словаччині та Чехії / М. Мушинка // ЗНТШ. Праці Секції етнографії та фольклористики. – 2011. – Т. 230. – С. 495–516.
116. Мясіщева О. Андрій Коцка. Життя і творчість майстра / О. Мясіщева // Андрій Коцка 1911-1987 / ред. В Л. Алексеєнко. – Ужгород: Патент, 2011. – 253 с.
117. Наріжний С. Українська еміграція: Культурна праця української еміграції 1919 – 1939 рр. / С. Наріжний. – К.: Вид-во ім. О. Теліги, 1999. – 270 с.

118. Небесник І. Адальберт Ерделі / І. Небесник. – Львів : Мс, 2007. – 294 с.
119. Небесник І. Взаємозв'язки національних художніх шкіл на Закарпатті протягом ХІХ – першої половини ХХ ст. / І. Небесник, Н. Голомідова // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Спец. VIII : Ерделівські читання : матеріали Всеукр.наук.-практ.конф., Ужгород, 7-9 травня 2009 р. / МОН України ; редкол : Бокотей А. – Ужгород : Вид-во В.Падяка, 2009. – С.78-87.
120. Небесник І. Культурологія: Образотворче мистецтво і художня освіта Закарпаття (ХХ століття): Навч.посіб. / Мін.освіти і науки України, Закарпат. худ.ін-т. – Ужгород: Вид. В.Падяка, 2007. – 126 с.
121. Небесник І. Творчість видатних художників Закарпаття / І. Небесник. – Ужгород : Вид-во В. Падяка, 2005. – 74 с.
122. Небесник І. Художня освіта на Закарпатті у ХХ столітті. Історико-педагогічний аспект / І. Небесник. – Ужгород : Закарпаття, 2000. – 163 с.
123. Небесник І. Шімон Голлоші та закарпатська художня школа / І. Небесник // Мистецтвознавство України. - 2013. - Вип. 13. - С. 348-350
124. Недзельський Є. На виставке картин Золтана Шолтейса // Русский народный голос. – 1936. – № 127 (29. 12. 1936).
125. Недзельській Е. Наши художники репрезентують / Е. Недзельській // Руська правда. – 1939. – 28 декабря.
126. Недзельській Е. Наши художники репрезентують (Окончаніе) / Е. Недзельській // Руська правда. – 1939. – 29 декабря.
127. Нормандія в живописі [Альбом] : [Текст]. – Французький інститут в Україні: Юнівест Препрес, 2012. – 126 с.
128. Носенко А. Пленер в живописі Одеси другої половини 20-початку 21 століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавств: спец. 17.00.05 / А. Носенко. – Харків: ХДАДМ, 2006. – 20 с.
129. Овсійчук В. Класицизм і романтизм в українському мистецтві / В. Овсійчук. – К., 2001. – 446 с.

130. Ольжич О. Цитаделя духа / О. Ольжич. – Пряшів: словацьке Педагогічне Товариство у Братиславі, відділ українсько\ї літератури; Фундація ім. О.Ольжича у Лондоні, 1991. – С.180.
131. Островский Г. Адальберт Михайлович Эрдели / Г. Островский. – М. : Совет. художник, 1966. – 97 с.
132. Островский Г. Из истории искусства Закарпатья / Г. Островский // Искусство. – 1963. – № 2.
133. Островский Г. Иосиф Иосифович Бокшай / Г. Островский. – М. : Совет. художник, 1967. – 89 с.
134. Островський Г. Мистецтво Закарпатської України / Г. Островський, С. Кілессо // Історія українського мистецтва : у 6 т. Т. 6. – К. : Вид-во АН УРСР, 1968. – С. 418–432.
135. Островський Г. Образотворче мистецтво Закарпаття / Г.С.Островський. – К. : Мистецтво, 1974. – 200 с.
136. Островський г. Творець незбагнено прекрасного світу. – Ужгород : Карпати, 1992. – С. 5-10
137. Островский Г. Художники Закарпатья / Г. Островский // Искусство. – 1966. – № 6.
138. Офіцинський Р. Радянське Закарпаття (1944-1991) / Р. Офіцинський // Закарпаття 1919–2009 років: історія, політика, культура. Україномовний варіант українсько-угорського видання / ред.М. Вегеш, Ч. Фединець. – Ужгород: Ліра, 2010. – С. 245–381.
139. Павельчук І. Постімпресіонізм у версіях А. Коцки / І. Павельчук // Андрій Коцка. Народний художник України / упор. Ф. Ерфан. – Ужгород: ПП Патент, 2011. – С. 25–27.
140. Павлов В. Адальберт Ердели / В. Павлов. – К. : Мистецтво, 1972. – 57 с.
141. Павлов В. Золтан Шолтес [Альбом]. – Київ: Мистецтво, 1973. – 36 с.
142. Павлов В. Федір Манайло / В. Павлов. – К. : Мистецтво, 1970. – 14 с.

143. Павловський В. Василь Григорович Кричевський : життя і творчість / В. Павловський. – Нью-Йорк : Українська вільна академія наук у США, 1974. – 120 с.
144. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР / ред. Н. Жариков. – К.: Будівельник., 1983. – Т.2. – 420 с.
145. Панч П. Художники рідної землі / Петро Панч // Україна. – 1945. – № 7-8. – С. 14–16.
146. Певний Б. Майстри нашого мистецтва. Роздуми про мистців та мистецтво / Б. Певний. – Нью-Йорк : Українська вільна академія наук у США; К.: Вид. група «Сучасність», 2005. – 431 с.
147. Пеленська О. Український портрет на тлі Праги. Українське мистецьке середовище в міжвоєнній Чехословаччині / О. Пеленська. – Нью-Йорк; Прага, 2005. – 224 с.
148. Персональна виставка творів заслуженого художника УРСР Золтана Шолтеса [Каталог] / укл. І. Мошай, передм. І. Чуліпа. – Ужгород: Карпати, 1989. – 46 с.
149. Персональна виставка творів художника З.І.Шолтеса. Каталог. / упор. Ю. Сташко; передм. О. Чернега. – Ужгород: Закарпатська обласна картинна галерея. Закарпатська обласна друкарня, 1961. – 40 с.
150. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х рр. ХХ ст. – початку ХХІ ст.: / Зб. ст. НАУКМА. - К.: «КМ Академія», 2004. – 392 с.
151. Поп Д. Історія подкарпатської Русі / Д. Поп. – Ужгород: Друкарня Р. Повча, 2005. – 264 с.
152. Поп І. Енциклопедія Подкарпатської Русі / І. Поп. – Ужгород ; Карпато-русский Этнологический Исследовательский Центр США, 2006. – 412 с.
153. Поп І. Закарпатська школа живопису як феномен національного і культурного відродження / І. Поп // Carpatica – Карпатика. Актуальні проблеми історії і культури Закарпаття. – Вип. 1. – Ужгород, 1992. – С. 181–196.

154. Поп І. Митці Закарпаття / І. Поп. – Ужгород : Госпрозрахунк. ред.- вид. від. Закарпатська обл. упр. по пресі, 1994. – 20 с.
155. Попова Л. Золтан Шолтес. Подорож у часі / Л. Попова // Новини Закарпаття. – 1999. - № 105-106. – 24 липня. – С.12.
156. Попова Л. Коцка Андрей Андреевич / Л. Попова, В. Цельтнер // Очерки о художниках советской Украины. – М. : Сов. художник, 1980. – С. 127 – 143.
157. Попова Л. Манайло Федор Федорович / Л. Попова // Очерки о художниках советской Украины. – М.: Сов. художник, 1980. – С. 201-219.
158. Приймич М. Іконостас у селі Добробратово як одна з пам'яток сакрального мистецтва Йосипа Бокшая [Текст] / М. Приймич // Науковий вісник Закарпатського художнього інституту. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Ерделівські читання» : Ужгород, 10-12 травня 2010 р. – Ужгород : Гражда, 2010. – С. 83 – 89.
159. Про життя і творчість народного художника України Федора Федоровича Манайла. Зб. статей та досліджень наук. працівників меморіального будинку-музею митця / упор. В. Фолтін. – Ужгород : Ужгородська міська друкарня, 2006. – 114 с.
160. V обласна виставка робіт художників Закарпаття : каталог / упор. Л. Шандор. – Ужгород : [б.в.], 1950. – 56 с.
161. Раушенбах Б. Геометрия картины и зрительное восприятие [Текст] / Б. Раушенбах. – Спб. : Азбука-классика, 2001. – 320 с.
162. Ревалд Д. История импрессионизма / Д. Ревалд. – Москва: Республика, 1994. – 415 с., ил.
163. Рижова Г. Адальберт Борецький. 1910-1990 / Г. Рижова. – Ужгород : Патент, 2000. – 14 с.
164. Ростовцев Н. История методов обучения рисованию. Зарубежная школа рисунка / Н. Ростовцев. – М. : Просвещение, 1981. – 192 с.
165. Рубан-Кравченко В. Кричевський і українська художня культура ХХ століття / В. Рубан-Кравченко. – К. : Криниця, 2004. – 360 с.

166. Русакова Л. Становлення та особливості розвитку приватної художньої освіти в Україні другої половини ХІХ – початку ХХ століття / Л. Русакова // Педагогіка в Україні та за кордоном : міжнародна науково-практична конференція. – Харків. – 28-29 листопада 2014 р. – С. 25-29.
167. Ряшко М. Лірик живопису / М. Ряшко // Карпатська Україна. –1999. – 10 серп. – С.8
168. Самчук У. У рабстві Миргороду / У. Самчук // Свобода. – 1949. – Ч.113 (17 травня). – С.2.
169. Свенціцька В. Краєвид у малярстві / В. Свенціцька // Наші дні – Л., 1944, Липень. – С. 8–9.
170. Сельчанинъ И. Наши художники на выставкѣ в Кошицахѣ / И. Сельчанинъ // Русская правда. – 1939. – 5 декабря.
171. Сергій Васильківський: українська доля Дикого Поля (твори зі збірки Харківського художнього музею) /Упор. Денисенко, О., Кацай, В. – Київ: Майстер книг, 2013. – 85 с.
172. Сирохман М. П'ятдесят п'ять дерев'яних храмів Закарпаття / М. Сирохман. – К.: Грані-Т, 2008. – 320 с.
173. Сирохман М. Церкви України. Закарпаття / Михайло Сирохман. – Львів : «Мс», 2008. – 880 с. іл.
174. Сіксай І. Пейзаж у творчості художників Закарпаття другої половини ХХ ст. : огляд літературних джерел / І. Сіксай // Вісник ХДАДМ. Дизайн-освіта в Україні: сучасний стан, перспективи розвитку та євроінтеграція. – Харків, ХДАДМ, 2011. – № 5. – С.146 – 148.
175. Сіксай І. Передумови формування традицій пейзажного малярства на Закарпатті другої половини ХІХ ст.: особливості стильової еволюції живопису / І. Сіксай // Вісник ЛНАМ. – Вип.22. – Львів, 2011. – С.218-225.
176. Словник художників України [Текст] / ред. М.Бажан (відп. ред.) [та ін.] ; АН УРСР. – К. : Голов. ред. УРЕ, 1973. – 291 с. – С.258.
177. Сміт Е. Нації і націоналізм в глобальну епоху / Е. Сміт. – К. : Ніка-Центр, 2006. – 320 с.

178. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа / Л. Соколюк. – Харків : Видавець Савчук О.О., 2014. – 386 с.; 488 іл.
179. Соколюк, Л. Пленерна традиція та її регіональні особливості в українському пейзажі (1920 – 19490і рр.). / Л. Соколюк, О. Чурсін // Вісник ХДАДМ. – Харків: ХДАДМ. – 2014. – №8. – С.85-96.
180. Стасевич В. Пейзаж. Картина и действительность. [Текст] / В. Стасевич. – М., 1984. – 257 с.
181. Степовик Д. Історія Української ікони Х-XX століть / Д. Степовик. – К. : Либідь, 1996. – 440 с.
182. Стерчо П. Карпато-українська держава / П. Стерчо. – Торонто : Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 1965. – 288 с.
183. Тарасенко О. Наследие светоживописи средневековья в формировании художественного языка модерна и авангарда / О. Тарасенко // Мистецтво. – 2006. – №3. – С. 371-391.
184. Татьяна Ниловна Яблонская. Живопись : Каталог выставки произведений / вступит.ст. А.Соловьев. – К.: [б.в.], 1987. – С. 2.
185. Тихомиров А. Шимон Холлоши и его русские ученики / А. Тихомиров // Искусство. – 1957. – № 8. – С.8.
186. Федака С. З історії християнства на Закарпатті / С.Федака. – Закарпат. обл. орг. Нац. спілки краєзнавців України. – Ужгород : Поліграфцентр "Ліра", 2013. – 186 с.
187. Федір Манайло. Життя і творчість (1910-1978) / Укл. Л. Біксей, Ф. Ерфан, В. Фолтін. – Ужгород: Патент, 2010. – 198 с.
188. Федорук О. Великий Глюк з відстані часу / О. Федорук // Образотворче мистецтво. – 2007. – №1. – С. 3-6.
189. Федорук О. Закарпатські художники: Традиції, втрати, надії / О. Федорук // Образотворче мистецтво. – 1987. – №4. – С.14-17.
190. Федорук О. Микола Бутович. Життя і творчість / О. Федорук. – Київ – Нью-Йорк : Вид. М.П. Коця, 2002. – 431 с.

191. Федорук О. Художники закарпатської малярської школи / О. Федорук // Перетин знаку : вибрані мистецтвознавчі ст. : у 3 кн. Київ, Вид. дім А+С, Кн. I : Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. – 2006. – С. 127-144.
192. Феदिшинець В. Невідомий Ерделі / М. Фединишинець. – Ужгород : Два кольори, 2000. – 30 с.
193. Фехер Ж. Венгерская живопись XX века / Ж. Фехер. – Будапешт : Изд-во им. Кошута, 1973. – 21 с.
194. Українське народне малярство XIII – XX століть; Світ очима народних митців: [Альбом] / упор. В.Свенціцька, В. Откович. – К.: Мистецтво, 1991. – 304 с.
195. Український живопис. Сто вибраних творів : [альбом] / [авт.- упоряд. Ю. Белічко]. – К. : Мистецтво, 1989. – 191 с.
196. Українсько-австрійські культурні взаємини другої половини XIX – початку XX століття / ред. О. Федорук. – Київ: [б.в.], Чернівці: [б.в.], 1999. – 299 с.
197. Філіп Л. Меморіальна кімната заслуженого художника України З. І. Шолтеса в закарпатському обласному краєзнавчому музеї [Текст] / Л. Філіп. – Ужгород : [б. в.], 2003. – 12 с. : іл.
198. Художники України : [енциклопедичний довідник] / авт.-упор. М. Лабінський. – К.: Інтертехнологія, 2007. – Вип.1. – 640 с.
199. Цельтнер В. Манайло Ф. : [Альбом] / В. Цельтнер. – М.: Сов. художник, 1986. – 143 с.
200. Чернега-Балла О. У пошуках форми і змісту / О. Чернега-Балла // Закарпатська правда. – 1973. – №295. – 20 грудня. – С.4.
201. Чернега-Балла О. Мовою пензля / О. Чернега-Балла // Закарпатська правда. –1975. – № 268. –15 листопада. – С.3.
202. Чехович С. Виставка работ художника Бокшая / С. Чехович // Львовская правда. –1954. – 20 октября (№ 86).
203. Шандор Л. Художники Закарпаття : [Альбом] / Л. Шандор. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1961. – 48 с.

204. Шептицький А. Не хочемо чужої культури, хочемо жити своєю! / Андрей Шептицький. – Львів : Логос, 2005. – 72 с.
205. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні / Р. Шмагало. – Львів : Українські технології. – 2005. – 528 с.
206. Шмагало Р. Мистецька освіта й мистецтво в культуротворчому процесі України ХХ-ХХІ століть: [навч. посіб.] / Р. Шмагало. – Львів : ЛНАМ; Тернопіль: Мандрівець, 2013. – 292 с.
207. Штець В. Витоки пейзажного жанру у творчості художників Закарпаття / В.Штець // Дизайнерська освіта України у світовому контексті. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції / Харків, ХДАДМ, 12-13 квітня 2011 р., Харків: ХДАДМ. – 2011. – С.200-201.
208. Штець В. Жанровий діапазон живописного доробку З. Шолтеса / В. Штець // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка. Серія: мистецтвознавство / [за ред. О.С.Смоляка] . – Тернопіль, Вид.-во ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2016. – №1 (Вип.34). – С. 169-174.
209. Штець В. Значення творчого досвіду Золтана Шолтеса для історії українського образотворчого мистецтва / В. Штець // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Львів : ЛНАМ, 2017 – Вип. 31. – С. 248-256
210. Штець В. Золтан Шолтес. Сторінки творчої біографії / В. Штець // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. [за ред. Даниленка В.Я.]. – Х. : ХДАДМ, 2010. – №1. – С. 181-183.
211. Штець В.О. Золтан Шолтес та закарпатська школа живопису / В. Штець // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. [за ред. Даниленка В.Я.]. – Х. : ХДАДМ, 2008. – № 10. – С.136 – 141.
212. Штець В. Мистецько-педагогічна діяльність А. Ерделі та Й. Бокшая та їх вплив на формування творчої особистості З. Шолтеса / В. Штець // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім.

- В. Гнатюка. Серія: мистецтвознавство [за ред. О.С.Смоляка] . – Тернопіль, Вид.-во ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2015. – №1 (Вип.33). – 252 с. – С. 167-172.
213. Штець В. Образ полонини Руни (Рівної) у творах Золтана Шолтеса / В. Штець // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. [за ред. Даниленка В.Я.]. – Х. : ХДАДМ, 2012. – №12. – С.126-129.
214. Штець В. Особливості трактування простору у панорамних пейзажах Золтана Шолтеса / В. Штець // Парадигма пізнання. Наукові питання : науковий журнал, Київ : ТК Меганом. – 2016. – Вип. 3 (14). – С. 53 – 61 (РІНЦ SCIENCE INDEX).
215. Штець В. Особливості художньої мови пейзажів З. Шолтеса у ранній період творчості (1933–1948 рр.). / В. Штець // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. [за ред. Даниленка В.Я.]. – Харків: ХДАДМ, 2017. – №.4. – С. 87-91.
216. Штець В. О. Пантеїстичність світосприйняття Золтана Шолтеса / В. Штець // Дизайн-освіта 2009: сучасна концепція дизайн-освіти в Україні. Матеріали Міжнародної науково-методичної конференції / Харків, ХДАДМ, 27–29 квітня 2009 р., частина 2. – Харків: ХДАДМ. – 2009. – С. 128–129.
217. Штець В. Пленер як засіб трактування краєвиду закарпатськими пейзажистами / В. Штець // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. [за ред. Даниленка В.Я.]. – Х. : ХДАДМ, 2012. – №5. – С.100-102.
218. Штець В. Слово про майстра / В. Штець // Золтан Шолтес (1909-1990) [Текст] : [Образотворчий матеріал] / упоряд. В. Штець. – Львів: Ладекс, 2009. – С. 5-38.
219. Штець В. Становлення творчої особистості Золтана Шолтеса в контексті культурно-мистецького процесу Закарпаття першої половини ХХ століття / В. Штець // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник [Текст]

- / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України [голова редк. В.Д. Сидоренко]. – К. : Фенікс, 2015. – Вип. 11. – С. 302 – 311.
220. Штець В. Творчість Золтана Шолтеса. Історіографія дослідження / В. Штець // Парадигма пізнання. Наукові питання : науковий журнал, Київ : ТК Меганом. – 2016. – Вип. 5 (16). – С.54-66 (РІНЦ SCIENCE INDEX).
221. Ювілейна ретроспективна виставка творів Золтана Шолтеса, присвячена 60-ти річчю від дня народження художника. [Каталог] / упор. Г. Бикова; передм. Ю. Сташка. – Ужгород: Закарпатська обласна картинна галерея. Закарпатська обласна друкарня, 1971. – 36 с.
222. Юхимець Г. До проблеми використання образів та традицій народного мистецтва в сучасному українському станковому живописі / Г. Юхимець // Мистецтво і життя: Збірник статей / редкол.: Ю. Белічко та ін. – К.: Мистецтво, 1987. – С.35-58.
223. Яворская Н. Пейзаж барбизонской школы / Н. Яворская. – М.: Искусство, 1962. – 347 с.
224. Яців Р. Українське мистецтво ХХ століття: ідеї, явища, персоналії / Р. Яців. – НАН України, Інститут народознавства. – Львів : [б.в.], 2006. – 349 с.
225. Balla L. A teljesség igénye / L. Balla // Kárpáti igaz szó, 1975. – № 120. – S. 3.
226. Bokšaj O. Maliřtvi na Podkarpatské Rusi / O. Bokšaj // Podkarpatská Rus / red. Dr. J.Zatloukal. – Bratislava, 1936. – S. 214 – 217. – Текст чес. мовою.
227. Crosman, C. Andrew Wyeth: A Man Who Loved Islands”, Island Journal, May 2009. p. 43 – 63.
228. Erdelyi G. Az előrelépés jegyében / G. Erdelyi // Kárpáti igaz szó, 1975. – № 296. – S. 3.
229. Erdelyi G. Fontos mérföldkő / G. Erdelyi // Kárpáti igaz szó, 1975. – № 297. – S. 3.
230. Erdélyi V. Krasa naši zeme / V. Erdélyi // Pestrý týden. – Praha. – 26. III. 1932.
231. Habda L. Harmincéves az ukrajnai képzőművészeti szövetség kárpátontuli területi tagozata / L. Habda // Kárpáti igaz szó, 1975. – № 294. – S. 3.
232. Koczka A. A megújult vidék színei / A. Koczka // Kárpáti igaz szó, 1975. – № 180. – S. 3.

233. Murádin J.: Nagybányától Kecskemétig. Egy művészi különválás történetéhez, Cumania III., Kecskemét, 1975.
234. Németh L. Hollósy Simon / Lajos Németh // És kora művészete. — Budapest, 1956. — 163 s.
235. Shtec V. O. Zoltan Sholtes's art conception. The main aspects of formation / В.О.Штець // Науковий потенціал 2016. Матеріали XII Міжнародної наукової конференції 16-18 березня 2016 р. Збірник наукових праць. Київ : ТК Меганом. - 2016. – С. 121 – 128 (PIHЦ SCIENCE INDEX).
236. Soltész Z. Benépesül ataj (Soltész Zoltán, az uszszk érdeemes művésze) / Z. Soltész // Kárpatti igaz szó, 1975. – № 294. – S. 3.
237. Sümegi Gy.: A kecskeméti művésztelep és alkotóház, Budapest, 1996
238. Sümegi Gy. Neosók a Kecskeméti művésztepen / György Sümegi // Nagybánya. – Miskolc, 1993. – С. 57-66.
239. Sztackó G. Igényesség, gondolati töltet / G. Sztackó // Kárpatti igaz szó, 1975. – № 2. – S. 3.
240. Zatloukal J. U výtvarníku na Podkarpatské Rusi / J.Zatloukal // Podkarpatská Rus / red. Dr. J.Zatloukal. – Bratislava, 1936. – S. 234 – 238. – Текст чес. мовою.
241. 40 nejlepších výtvarů podkarpatských výtvarníku na vystavě v Praze. Podkarpatoruské hlasy. Užhorod, 19 ledna 1937. Ročník XIII. – Číslo 14.

#### АРХІВНІ ДЖЕРЕЛА

242. Державний архів Закарпатської області. Ф.1544. Правління Закарпатської обласної організації Спілки художників УРСР (1945 – 1958, 1959 – 1983), оп. 1, спр. 120. Рукопись статті заслуженого діятеля искусств А.М.Кашшя «Художники Закарпаття» за 1962 г., арк. 3–7.
243. Державний архів Закарпатської області. Ф.1544. Правління Закарпатської обласної організації Спілки художників УРСР (1945 – 1958, 1959 – 1983), оп. 1, спр. 122. Лист на ім'я заступника голови правління СХ УРСР щодо забезпечення майстернею З. Шолтеса , арк. 148.

244. Державний архів Закарпатської області. Ф.1544. Правління Закарпатської обласної організації Спілки художників УРСР (1945 – 1958, 1959 – 1983), оп. 1, спр. 122. Про творчі відрядження груп радянських художників , арк. 25.
245. Державний архів Закарпатської області. Ф.1544. Правління Закарпатської обласної організації Спілки художників УРСР (1945 – 1958, 1959 – 1983), оп. 1, спр. 122. Переписка с Союзом художников СССР и УССР по вопросам выставок и по пропаганде изобразительного искусства (1962), арк. 1 – 164.
246. Державний архів Закарпатської області. Ф.1544. Правління Закарпатської обласної організації Спілки художників УРСР (1945 – 1958, 1959 – 1983), оп. 1, спр. 135. Переписка с худ. фондом УССР по вопросам художественных выставок (1964), арк. 1 – 73.
247. Державний архів Закарпатської області. Ф.1544. Правління Закарпатської обласної організації Спілки художників УРСР (1945 – 1958, 1959 – 1983), оп. 1, спр. 187. Списки призведений обласных выставок ВНР и ЧССР, отчеты о поездках делегации (1968), арк. 1 – 38.
248. Державний архів Закарпатської області. Ф.1544. Правління Закарпатської обласної організації Спілки художників УРСР (1945 – 1958, 1959 – 1983), оп. 1, спр. 237. Переписка с Чехословацкими художниками об организации выставок (1973), арк. 1–20.
249. Державний архів Закарпатської області. Ф.1544. Правління Закарпатської обласної організації Спілки художників УРСР (1945 – 1958, 1959 – 1983), оп. 1, спр. 269. Отчет о выставочной деятельности за 1973 – 1976 годы (1976), арк. 1 – 36.
250. Державний архів Закарпатської області. Ф.1544. Правління Закарпатської обласної організації Спілки художників УРСР (1945 – 1958, 1959 – 1983), оп. 1, спр. 269. Отчет о выставочной деятельности за 1970 – 1973 годы , арк. 1 – 28.
251. Державний архів Закарпатської області. Ф. Р-1544. – Оп. 1. – Спр. 69. Стенограммы и книги отзывов по выставке художников Закарпатья за 1956 год (25 января 1956 – 13 июля 1956) – 175 арк.
252. Приватний архів Штеця В. Інтерв'ю з С. Шолтесом від 10. 01.2008. Рукопис.

253. Приватний архів Штеця В. Інтерв'ю з С. Шолтесом від 20.05.2016. Аудіозапис.

### ІНТЕРНЕТ ДЖЕРЕЛА

254. Бондарева А. Записки о художниках. Шимон Холлоши. [online] Доступно: <http://babanata.ru/?p=18743>[Дата звернення 18 березня 2017].
255. Вербя І. Микола Глущенко: біографічний начерк (1976). Бібліотека українського мистецтва. 21.10.2015. [online] Доступно: <http://uartlib.org/mikola-glushhenko-biografichniy-nacherk/> [Дата звернення 7 травня 2016].
256. Ворон Б. Закарпатська школа живопису: велике мистецтво з маленького краю. Мистецький альманах «Артес: досвіди, смисли естетичної культури» : інтернет-журн.16. 04. 2015. [online] Доступно: [http://art-es-almanac.in.ua/art/articles/zakarpatska\\_shkola\\_zhyvopysu.html](http://art-es-almanac.in.ua/art/articles/zakarpatska_shkola_zhyvopysu.html). [Дата звернення 01 вересня 2016].
257. Всесоюзная художественная выставка. Живопись, скульптура, графика, 1946. [online] Доступно: <http://www.maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=1223&page=2> [Дата звернення 12 квітня 2017].
258. Галич Р. Микола Глущенко. Мистецька сторінка. [online] Доступно: [http://storinka-m.kiev.ua/user\\_page.php?u\\_id=430](http://storinka-m.kiev.ua/user_page.php?u_id=430) [Дата звернення 12 квітня 2017].
259. Денисенко О. Беркос Михаил Андреевич. Художники України XIX – поч. XX ст. Музей українського живопису. Дніпро. [online] Доступно: <http://museum.net.ua/hudognik/berkos-mihail-andreevich/> [Дата звернення 10 вересня 2017].
260. Ліквідація УГКЦ у 1946 році, 2011. Українська греко-католицька церква. Історія (кін. XVIII-XX ст.) [online] Доступно: [https://risu.org.ua/ua/index/reference/major\\_religions/44022/](https://risu.org.ua/ua/index/reference/major_religions/44022/)[Дата звернення 30 березня 2017].
261. Мамаєва К. Дирекція художніх виставок України. Пройдені рубежі. [online] Доступно: [http://dhvu.at.ua/index/istorija\\_dkhvu/0-25](http://dhvu.at.ua/index/istorija_dkhvu/0-25) [Дата звернення 25 вересня 2017].

262. Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О журналах "Звезда" и "Ленинград"», 1946. 14 августа 1946 г. Сталин и космополитизм. Фонд Александра Н. Яковлева [online] Доступно: <http://www.alexanderyakovlev.org/fond/issues-doc/69295> [Дата звернення 01 травня 2017].
263. Телячий Ю., 2009. До історії мистецького життя м. Києва в часи гетьманату П.Скоропадського (1918 р.). Історія: Збірник праць. [online] Доступно: <http://politics.ellib.org.ua/pages-cat-99.html> [Дата звернення 30 березня 2016].
264. Украинская ССР. Выставка произведений художников Закарпатья. 1956 г. [online] Доступно: <http://www.maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=1502&page=11> [Дата звернення 15 березня 2017].
265. Федака, П., 2015. В Мукачеві “замурували” корифея закарпатського живопису. Трибуна. [online] Доступно: <http://trubyna.org.ua/novyny/v-mukachevi-zamuruvaly-koryfeya-zakarpatskoho-zhyvopysu-foto/> [Дата звернення 10 вересня 2017].
266. Фільм о. Золтан Шолтес (1909-1990). Master TV, 2003. [online] Доступно: <https://www.youtube.com/watch?v=ma0MmlvfVbc> [Дата звернення 10 травня 2015].
267. Яблонська Т., 2005. Про себе. Дзеркало тижня: 24 червня 2005. [online] Доступно: [https://gazeta.dt.ua/SOCIETY/tetyana\\_yablonska\\_pro\\_sebe.html](https://gazeta.dt.ua/SOCIETY/tetyana_yablonska_pro_sebe.html) [Дата звернення 12 квітня 2017].
268. American Scene Painting. The Art History Archive. [online] Доступно: <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/americanscene/> [Дата звернення 17 березня 2017].
269. Iványi-Grünwald Béla művésztelepprogramja, 1909. Kecske-méti Újság, II. évf., 109. sz., 1909. szeptember 26. [online] Доступно: [http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/indexbcf3.html?option=com\\_tanelem&id\\_tanelem=720&tip=0](http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/indexbcf3.html?option=com_tanelem&id_tanelem=720&tip=0) [Дата звернення 10 січня 2017].
270. Zoltan Ivanovych Sholtes, 2013. Відео. [online] Доступно: <https://www.youtube.com/watch?v=Uu4byRuiYIE> [Дата звернення 04 січня 2015].

## СПИСОК ТАБЛИЦЬ

- Таблиця А. 1.1. Історіографія та джерельна база дослідження
- Таблиця А. 1.2. Методи дослідження
- Таблиця А. 2.1. Основні принципи навчально-методичної та творчої програм  
Й. Бокшая та А. Ерделі
- Таблиця А. 2.2. Принципи роботи З. Шолтеса, сформовані під впливом Й. Бокшая та А. Ерделі
- Таблиця А.3.1. Основні етапи творчої біографії З. Шолтеса
- Таблиця А.4.1. Жанровий діапазон творів З. Шолтеса
- Таблиця А.4.2. Пленер в українському малярстві
- Таблиця А. 4.3. Типологія пейзажів З. Шолтеса за способом трактування натури
- Таблиця А. 4.4. Типологія пейзажів З. Шолтеса за художньо-стильовими ознаками
- Таблиця А. 4.5. Типологія пейзажів З. Шолетса за формою та пластикою мазка
- Таблиця А. 4.6. Типологія пейзажів З. Шолтеса за технікою накладання фарби
- Таблиця А. 4.7. Типологія пейзажів З. Шолтеса за методикою використання кольору
- Таблиця А. 4.8. Типологія пейзажів З. Шолтеса за сюжетно-тематичними ознаками
- Таблиця А. 4.9. Конструктивні особливості пейзажів З. Шолтеса
- Таблиця А. 4.10. Типологія пейзажів зрілого періоду творчості. Сюжетно-тематичне унапрявлення ліричних камерних пейзажів
- Таблиця А. 4.11. Зовнішні матеріальні та внутрішні абстрактні аспекти творів З. Шолтеса
- Таблиця А. 4.12. Метод роботи на пленері З. Шолтеса
- Таблиця А. 4.13. Засоби емоційної виразності пейзажів З. Шолтеса
- Таблиця А. 4.14. Принцип горизонтального членування простору у творах З. Шолтеса

Таблиця А. 4.15. Особливості творчого методу, художньої мови, стилістики та засобів виразності у пейзажах сучасників З. Шолтеса. Спільні та відмінні риси

Таблиця А. 4.16. Генеза характеру живописної мови художника у різні періоди діяльності

### СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- Іл. Б.1.1. Марійка з с. Ужок. 1933. П., ол. 35х43. Приватна колекція (архів З. Шолтеса)
- Іл. Б.1.2. Старий з люлькою. 1941. П., ол. 47х56. Приватна колекція
- Іл. Б.1.3. Портрет дівчини. 1936. Папір, олівець. 57х68. Приватна колекція
- Іл. Б.2.4. Хризантеми. 1933. П., ол. 52х63,5. Приватна колекція (світлина автора)
- Іл. Б.2.5. Натюрморт зі скрипкою. 1935. П., ол. 72х86,5. Приватна колекція (світлина автора)
- Іл. Б.2.6. Хризантеми. 1935. П., ол. 52х63,5. Приватна колекція
- Іл. Б.2.7. Натюрморт з абрикосами та вишнями. 1936. П., ол. 37,5х49,5. Приватна колекція (взято: <http://korners.org.ua/ru/sholtes-zoltan-ivanovich-1909-1990/3450-80-80.html>)
- Іл. Б.2.8. Натюрморт з квітами та фруктами. 1960. П., ол. 59х79. Приватна колекція (взято: <http://korners.org.ua/ru/sholtes-zoltan-ivanovich-1909-1990/-4738115--115.html>)
- Іл. Б.2.9. Натюрморт з грушами. 1962. Картон, ол. 69,3х49. Приватна колекція
- Іл. Б.2.10. Іриси. 1985. П., ол. Приватна колекція (взято: <http://korners.org.ua/ru/sholtes-zoltan-ivanovich-1909-1990/4388-113-113.html>)
- Іл. Б.2.11. Натюрморт з кавуном. 1985. П., ол. 59х79. Приватна колекція
- Іл. Б.2.12. Натюрморт з тюльпанами та бузком. 1985. П., ол. 71,3х102,4. Приватна колекція
- Іл. Б.3.13. На прядки. 1934. П., ол. 70х90. Приватна колекція

- Іл. Б.3.14. Старий млин. 1946. П., ол. 112x131,5. Ж-2236 Від Дирекції художніх виставок України в 1950р. Власність ЗХМ.
- Іл. Б.3.15. Село біля річки. 1946. П., ол. Приватна колекція (архів З. Шолтеса)
- Іл. Б.3.16. Вивіз сіна з полонини. 1947. П., ол. 119x140. Ж-274 Від Дирекції художніх виставок України в 1950 р. Власність ЗХМ.
- Іл. Б.3.17. Ужгород. Млин. 1947. П., ол. 119x139,5. Ж-260 Від Дирекції художніх виставок України в 1950 р. Власність ЗХМ.
- Іл. Б.3.18. Переправа. 1960. П., ол. Приватна колекція (взято: <http://korners.org.ua/ru/sholtes-zoltan-ivanovich-1909-1990/4126-102-102.html>)
- Іл. Б.4.19. Юрій Змієборець. 1937. П., ол. Церква св. Юрія, с. Малі Ратівці, Ужгородський р-н, Закарпатська обл. (світлина автора)
- Іл. Б.4.20. Богородиця. 1937. П., ол. Церква св. Юрія, с. Малі Ратівці, Ужгородський р-н, Закарпатська обл. (світлина автора)
- Іл. Б.5.21. Сільське подвір'я. 1936. П., ол. 70x84. Приватна колекція
- Іл. Б.5.22. Взимку. 1937. П., ол. 80x100. Приватна колекція
- Іл. Б.5.23. Церква в с. Ужок. 1936. Папір, пастель. 42x53. Приватна колекція
- Іл. Б.5.24. Струмок. 1936. Папір, пастель. 64,5x49,5. Приватна колекція (світлина автора)
- Іл. Б.5.25. Зима. 1946. П., ол. 70,5x80,5. Ж-343 Від Дирекції художніх виставок України в 1950 р. (світлина автора)
- Іл. Б.5.26. Закарпатський пейзаж. 1946. П., ол. 79x96. Ж-2133 Від Дирекції художніх виставок України в 2006 р. (взято:<http://lj.rossia.org/users/kykolnik/696348.vhtml?mode=reply>)
- Іл. Б.5.27. Зимовий пейзаж. 1941. П., ол. Приватна колекція (світлина автора)
- Іл. Б.5.28. Сільський дворик. 1946. Папір, акв. Приватна колекція
- Іл. Б.5.29. Сільський дворик. 1946. Папір, акв. Приватна колекція
- Іл. Б.5.30. Карпати. 1948. П., ол. Приватна колекція
- Іл. Б.5.31. Пейзаж із рікою. 1947. П., ол. 68,5x98. ЖС – 2387 (0257) НХУМ
- Іл. Б.5.32. Осінь. 1948. П., ол. 79x98. Ж-164 Закупка ЗХМ в 1948 р.
- Іл. Б.5.33. Пасіка (етюд). 1948. Папір, акв. 29x39. Г-392 Дарча від автора в 1948 р.
- Іл. Б.5.34. Туман в Горах. 1949. Картон, ол. 32x49. Ж-650 Закупка ЗХМ в 1957 р.
- Іл. Б.5.35. Листопад. 1949. П., ол. 70x100. Ж-404 Закупка ЗХМ в 1951 р.

- Іл. Б.5.36. Майорі. 1949. П., ол. Приватна колекція (світлина автора)
- Іл. Б.5.37. Майорі. 1949. Папір, акв. 28х40. Приватна колекція
- Іл. Б.5.38. Риболовецька станція. 1950. Папір, акв. 27х37. Г-382 Від облвиконкому Закарпатської області в 1950 р.
- Іл. Б.5.39. Вранці на березі. 1950. Папір, акв. 28,4х38,2. Г-384 Від облвиконкому Закарпатської області в 1950 р.
- Іл. Б.5.40. На побережжі. 1950. Папір, акв. 28,4х41,2. Г-381 Від облвиконкому Закарпатської області в 1950 р.
- Іл. Б.5.41. Околиця села. 1951. П., ол. 71х125. Нац. музей, Львів
- Іл. Б.5.42. Зима. 1951. П., ол. 79х96. ДХМ. Ж-509 Від Дирекції художніх виставок України в 1953р.
- Іл. Б.5.43. Понад Раховом. 1951. П., ол. 100х85. ДХМ. Ж-668 Від Дирекції художніх виставок України в 1964р.
- Іл. Б.5.44. Під Говерлюю. 1952. П., ол. 100х150. Приватна колекція
- Іл. Б.5.45. Осінь. 1952. П., ол. Приватна колекція (світлина автора)
- Іл. Б.5.46. Пейзаж. 1954. П., ол. 70х100. Ж-820 Закупка ЗХМ в 1964 р.
- Іл. Б.5.47. Біля річки. 1954. П., ол. Приватна колекція (світлина автора)
- Іл. Б.5.48. Гірська панорама. 1954. П., ол. 69х130. Приватна колекція
- Іл. Б.5.49. Зимовий вечір. 1954. П., ол. 79х109. НХМУ
- Іл. Б.5.50. На гірському озері. 1954. П., ол. 105х127. Ж-737 Від Дирекції художніх виставок України в 1961 р.
- Іл. Б.5.51. Осінь біля Невицького. 1954. П., ол. Приватна колекція
- Іл. Б.5.52. Тересвянська долина. 1955. П., ол. Приватна колекція
- Іл. Б.5.53. На полонині. 1955. П., ол. 64,3х94,5. Приватна колекція
- Іл. Б.5.54. Біля Ужгородського замку. 1956. П., ол. 64,3х94,5. Приватна колекція (світлина автора)
- Іл. Б.5.55. Рахівські полонини. 1956. П., ол. 80х129. Приватна колекція
- Іл. Б.5.56. Перевал. 1956. П., ол. 90х130. Приватна колекція (світлина автора)
- Іл. Б.5.57. Карпати. 1957. П., ол. 73х97. Приватна колекція (світлина автора)
- Іл. Б.5.58. Весна на Верховині. 1957. П., ол. Приватна колекція
- Іл. Б.5.59. Зима в Ставному. 1957. П., ол. 72х100. Ж-781 Закупка ЗХМ в 1961 р.
- Іл. Б.5.60. Свіжий сніг. 1958. П., ол. 89х136, Ж-416. ЧОХМ ім. Г. Галана

- Лл. Б.5.61. Зима в Жорнаві. 1959. П., ол. 84×119. ЖС – 802. НХМУ
- Лл. Б.5.62. Під Пікуйом. 1958. П., ол. 80х120. 255-Р від 06.08.1966 ДХВУ
- Лл. Б.5.63. Воловецькі полонини. 1960. П., ол. 64х124. Ж-780 Закупка ЗХМ в 1961 р.
- Лл. Б.5.64. Веречанський перевал. 1960. П., ол. 80х119. Ж-755 Закупка ЗХМ в 1964 р.
- Лл. Б.5.65. Пейзаж. 1967. П., ол. Приватна колекція (світлина автора)
- Лл. Б.5.66. Зимовий вечір під полониною. 1967. П., ол. 80×100 ЖС – 992.  
НХМУ
- Лл. Б.5.67. Вечір над рікою. 1958. П., ол. 60х90. Ж-694 Закупка ЗХМ в 1958 р.
- Лл. Б.5.68. Полонина. 1959. П., ол. Приватна колекція (світлина автора)
- Лл. Б.5.69. Новобудова ГЕС. 1959. П., ол. 58,5х79. Ж-779 Закупка ЗХМ в 1961 р.
- Лл. Б.5.70. Квітуха Верховина. 1959. П., ол. 80х80. Приватна колекція
- Лл. Б.5.71. Будівництво. 1959. П., ол. Приватна колекція
- Лл. Б.5.72. На річці Уж. 1959. П., ол. 16,6х26,6. Приватна колекція
- Лл. Б.5.73. На переправі. 1960. П., ол. 39,5х70. Приватна колекція
- Лл. Б.5.74. Лавка. 1960. П., ол. 90х65. Приватна колекція (світлина автора)
- Лл. Б.5.75. Край села. 1961. П., ол. 65х90. Приватна колекція (світлина автора)
- Лл. Б.5.76. Село Майдан. 1962. П., ол. 85х130. Ж-836 Від Дирекції художніх виставок України в 1966 р.
- Лл. Б.5.77. Біла Тиса. 1962. П., ол. 85х130. НМЛ ім А. Шептицького
- Лл. Б.5.78. Синевірська Поляна. 1962. П., ол. 85х130. НМЛ ім А. Шептицького
- Лл. Б.5.79. Зима в Закарпатті. 1963. П., ол. 74х124. КОХМ
- Лл. Б.5.80. Місток через Уж. 1963. П., ол. 65х94,5. Приватна колекція
- Лл. Б.5.81. Золота осінь. 1965. П., ол. Приватна колекція
- Лл. Б.5.82. Синевірські полонини. 1965. П., ол. 100х160. Ж-519. ОХМВ
- Лл. Б.5.83. Ясиня взимку. 1966. П., ол. 100х150. Приватна колекція
- Лл. Б.5.84. Весна коло ріки. 1967. Картон, ол. 23х40. Приватна колекція
- Лл. Б.5.85. Літо на Верховині. 1968. П., ол. 60х99,5. Приватна колекція
- Лл. Б.5.86. Данилівська дерев'яна церква. 1968. П., ол. 60х70. Приватна колекція (світлина автора)
- Лл. Б.5.87. Зимовий пейзаж. 1968. П., ол. 33х48. Приватна колекція
- Лл. Б.5.88. Гірська річка. 1968. П., ол. 90х135. Приватна колекція
- Лл. Б.5.89. Село Пилипець. 1968. П., ол. 60,5х108,5. Приватна колекція

- Лл. Б.5.90. Стужиця. 1968. П., ол. 51,5x116,5. Приватна колекція
- Лл. Б.5.91. Село Кострино зимою. 1968. П., ол. 75x100. Ж-419. ОХМВ
- Лл. Б.5.92. Літо в горах. 1969 П., ол. Приватна колекція
- Лл. Б.5.93. Пізня осінь. 1969. П., ол. 100x120. Приватна колекція
- Лл. Б.5.94. Квітучі дерева. 1969. П., ол. 50x65. Приватна колекція
- Лл. Б.5.95. Пейзаж. 1969. П., ол. 50x75. Приватна колекція (світлина автора)
- Лл. Б.5.96. Полонина Руна. 1969. П., ол. 50x75. Приватна колекція
- Лл. Б.5.97. Колочавські полонини. 1970. П., ол. 110x160. Приватна колекція
- Лл. Б.5.98. Край дороги. 1970. П., ол. 70x100. Ж-874 Закупка ЗХМ в 1971 р.
- Лл. Б.5.99. Біля річки. 1970. П., ол. Приватна колекція
- Лл. Б.5.100. Рання весна. 1970. П., ол. 98x80. Ж-953 Від Дир. худ. вист. України в 1973 р. Викрадена. з ОДА
- Лл. Б.5.101. Церква в с. Ясіня. 1970. П., ол. 49,4x79,5. Приватна колекція
- Лл. Б.5.102. Вечір над Ужем. 1970. П., ол. 40x55. Приватна колекція
- Лл. Б.5.103. Струмок у лісі. 1970. П., ол. 90x100. Кп-5024 Закупка ЗХМ в 1989 р.
- Лл. Б.5.104. Внутрішній двір Мукачівського замку. 1971. Картон, ол. 50x70. Ж-881. Закупка ЗХМ в 1971 р.
- Лл. Б.5.105. Ріка Теремля. 1971. П., ол. 49,4x79,5. Приватна колекція
- Лл. Б.5.106. Зима в Карпатах. 1971. П., ол. 45x64. Приватна колекція
- Лл. Б.5.107. Мукачівський замок. 1971. П., ол. 70x90. Приватна колекція
- Лл. Б.5.108. Ясіня. 1971. П., ол. 49,4x79,5. Приватна колекція
- Лл. Б.5.109. Гора Петрос. 1972. П., о. 70x100. Ж-889 Закупка ЗХМ в 1972 р.
- Лл. Б.5.110. У горах. 1972. П., ол. 49,4x79,5. Приватна колекція
- Лл. Б.5.111. Місток. 1972. П., ол. 50,3x60,3. Приватна колекція
- Лл. Б.5.112. Пейзаж біля ріки. 1972. П., ол. 50,3x74,3. Приватна колекція
- Лл. Б.5.113. Осінь в горах. 1972. П., ол. 70x90. Приватна колекція
- Лл. Б.5.114. Полонина Рівна. 1972. П., ол. 60x80. Приватна колекція
- Лл. Б.5.115. Чорнотисово. 1972. П., ол. 50x70. Приватна колекція
- Лл. Б.5.116. Селище Ясиня. 1972. П., ол. 64,6x99. Приватна колекція
- Лл. Б.5.117. Біля Говерли. 1972. П., ол. 64,6x99. Приватна колекція
- Лл. Б.5.118. Дерев'яна церква. 1972. П., ол. 70x80. Приватна колекція
- Лл. Б.5.119. Дерев'яна церква. 1972. П., ол. 80x70. Приватна колекція

- Лл. Б.5.120. Зимовий вечір у селі. 1973. П., ол. 60x80. Приватна колекція
- Лл. Б.5.121. Говерла та Петрос. 1973. П., ол. 60x75. Приватна колекція
- Лл. Б.5.122. Невицький замок. 1973. П., ол. 60x75. Приватна колекція
- Лл. Б.5.123. Край лісу. 1973. П., ол. 60x75. Приватна колекція
- Лл. Б.5.124. Ясиня. 1973. П., ол. 55x75. Приватна колекція (світлина автора)
- Лл. Б.5.125. Чорна Тиса. 1973. П., ол. 70x100. Ж-921 Від СХ УРСР в 1973 р.
- Лл. Б.5.126. Гірське село. 1973. П., ол. 70x95. Ж-1008 Від СХ УРСР в 1975 р.
- Лл. Б.5.127. Струківська церква. 1974. П., ол. 99x125. Приватна колекція
- Лл. Б.5.128. Гірський потік. 1974. П., ол. 70x100. Ж-1079 Від Дирекції художніх виставок України в 1976 р.
- Лл. Б.5.129. Ужгородський замок. 1974. П., ол. 75x105. Ж-1011 Від СХ УРСР в 1975 р.
- Лл. Б.5.130. Полонина Руна. 1974. П., ол. 75x100. Ж-1007 Від СХ УРСР в 1975 р.
- Лл. Б.5.130. Зимовий пейзаж. 1975. П., ол. Приватна колекція (світлина автора)
- Лл. Б.5.132. Село Майдан. 1975. П., ол. 70x100. Ж-653. ОХМВ
- Лл. Б.5.133. В Карпатах. 1975. П., ол. 49,5x74,3. Приватна колекція
- Лл. Б.5.134. Дерев'яна церква с. Апша. 1975. П., ол. 90x65. Приватна колекція
- Лл. Б.5.135. Міжгірські полонини. Колочава. 1975. П., ол. 95x140. Приватна колекція
- Лл. Б.5.136. Верховинський пейзаж. 1975. П., ол. 60x80. Приватна колекція
- Лл. Б.5.137. Ужгородський замок взимку. 1976. П., ол. 70x90. Приватна колекція
- Лл. Б.5.138. Турянська долина. 1976. П., ол. 70x90. Приватна колекція
- Лл. Б.5.139. Воловецькі полонини влітку. 1976. П., ол. 70x100. Приватна колекція (світлина автора)
- Лл. Б.5.140. Вечір над потічком. 1976. П., ол. 46x80. Ж-1333 Закупка ЗХМ в 1978 р.
- Лл. Б.5.141. Архітектурна пам'ятка с. Бистре. 1976. П., ол. 65x80. Приватна колекція (світлина автора)
- Лл. Б.5.142. Чорна Тиса. 1976. П., ол. Приватна колекція
- Лл. Б.5.143. Осінь. 1976. П., ол. 65x85. Приватна колекція
- Лл. Б.5.144. На Верховині. 1976. П., ол. Приватна колекція
- Лл. Б.5.145. Дереновка. 1977. П., ол. 70x65. Приватна колекція
- Лл. Б.5.146. Рахівські Полонини. 1976. П., ол. 80x101. Ж-1192 Від Дирекції художніх виставок України в 1977 р. ОДА

- Лл. Б.5.147. Долина р. Уж. 1978. П., ол. 70x100. Приватна колекція
- Лл. Б.5.148. Ужгородський замок. 1979. П., ол. 90x102. Приватна колекція
- Лл. Б.5.149. Місток. 1979. П., ол. Приватна колекція
- Лл. Б.5.150. Весна. 1979. П., ол. 94x148. Приватна колекція
- Лл. Б.5.151. Осінь. 1979. П., о. 70x100. Ж-1565 Закупка ЗХМ в 1980 р.
- Лл. Б.5.152. Село в горах. 1979. П., ол. 84,5x120. Приватна колекція
- Лл. Б.5.153. Зима. 1980. П., ол. Приватна колекція
- Лл. Б.5.154. Оленьовський перевал. 1980. П., ол. 50,5x75. Приватна колекція
- Лл. Б.5.155. Село Майдан. 1980. П., ол. Приватна колекція
- Лл. Б.5.156. Дерев'яна церква у с. Бистрий (Свалява). 1980. П., ол. 50,5x69,5.  
Приватна колекція (світлина автора)
- Лл. Б.5.157. Ясний день. 1980. П., ол. 50,5x90,5. Приватна колекція
- Лл. Б.5.158. Зимовий пейзаж. 1980. П., ол. 50x70. Приватна колекція
- Лл. Б.5.159. Вечір у селі. 1982. П., ол. 65,5x75,5. Приватна колекція
- Лл. Б.5.160. Гірська річка. 1982. П., ол. 64,5x89,3. Приватна колекція
- Лл. Б.5.161. Весняна пасіка. 1982. П., ол. Приватна колекція
- Лл. Б.5.162. Струківська церква. 1982. П., ол. 50,5x70. Приватна колекція
- Лл. Б.5.163. Стрімка річка. 1982. П., ол. Приватна колекція
- Лл. Б.5.164. Дорога в гори. 1982. П., ол. 70x80. Приватна колекція
- Лл. Б.5.165. Дорога до села. 1983. П., ол. 71x90. Приватна колекція
- Лл. Б.5.166. Гірський потік. 1983. П., ол. 61x80. Приватна колекція
- Лл. Б.5.167. Лісовий струмок. 1983. П., ол. 79,6x60,3. Приватна колекція
- Лл. Б.5.168. Зима. 1983. П., ол. 70x90. Ж-1776 Закупка ЗХМ в 1983 р.
- Лл. Б.5.169. Буковець. Міжгір'я. 1983. П., ол. 50x70,5. Приватна колекція
- Лл. Б.5.170. Полонина Рівна. 1983. П., ол. 55x70. Приватна колекція
- Лл. Б.5.171. Петрос. 1985. П., ол. 70,5x93. Приватна колекція
- Лл. Б.5.172. Замок в Невицькому. 1983. П., ол. 70x90. Приватна колекція
- Лл. Б.5.173. Колочава – Імшад. 1984. П., ол. 50,5x70,5. Приватна колекція
- Лл. Б.5.174. Скоро весна. 1984. П., ол. 60x80. Приватна колекція
- Лл. Б.5.175. Пам'ятка архітектури. 1985. П., ол. 50x70. Приватна колекція
- Лл. Б.5.176. Стежка до церкви. 1985. П., ол. 70x55. Приватна колекція
- Лл. Б.5.177. Верховинське літо. 1984. П., ол. 68,8x90,3. Ж-1897 Закупка ЗХМ в 1985 р.

- Лл. Б.5.178. Біля річки. 1987. П., ол. 54,5x74,2. Приватна колекція
- Лл. Б.5.179. Гроза у лісі. 1985. П., ол. 23,5x28,5. Приватна колекція
- Лл. Б.5.180. Полонина Руна. 1985. П., ол. 71x101. Приватна колекція
- Лл. Б.5.181. Полонина Руна. 1985. П., ол. 71x101. Приватна колекція
- Лл. Б.5.182. Зима над рікою Теребля. 1985. П., ол. 70x99,5. ДХВУ
- Лл. Б.5.183. На березі річки. 1985. П., ол. 35,3x75. Приватна колекція
- Лл. Б.5.184. Пам'ятка архітектури. 1986. П., ол. 50,5x70. Приватна колекція
- Лл. Б.5.185. Хати на Верховині. 1986. П., ол. 50x90. Приватна колекція
- Лл. Б.5.186. Край лісу. 1986. П., ол. Приватна колекція
- Лл. Б.5.187. Урмезієво. Дерев'яна церква. 1986. П., ол. 44x59. Приватна колекція
- Лл. Б.5.188. Дерев'яна церква. 1987. П., ол. 64,6x44. Приватна колекція
- Лл. Б.5.189. Зимовий вечір. 1987. П., ол. 70x90. Приватна колекція
- Лл. Б.5.190. Перший сніг. 1987. П., ол. 50x70. Приватна колекція
- Лл. Б.5.191. Біля річки. 1985. П., ол. 50x69,6. Приватна колекція
- Лл. Б.5.192. Рання весна. 1987. П., ол. 70x90. Приватна колекція
- Лл. Б.5.193. Пам'ятка дерев'яної архітектури. 1989. П., ол. 51x70,8. Приватна колекція (світлина автора)
- Лл. Б.5.194. Верецький перевал. 1989. Картон, ол. 25x35,5. Приватна колекція
- Лл. Б.5.195. Осінь на околиці села. 1988. П., ол. 100x80. Приватна колекція
- Лл. Б.5.196. Міжгірська зима. 1988. П., ол. 60x80. Приватна колекція
- Лл. Б.5.197. Костринська дерев'яна церква. 1989. П., ол. 44,3x58. Приватна колекція (світлина автора)
- Лл. Б.5.198. Дубки. 1989. П., ол. 81x105,5. Приватна колекція
- Лл. Б.5.199. Осінь за містом. 1984. П., ол. 64,5x90. Приватна колекція
- Лл. Б.5.200. В тіні дерев... 1989. П., ол. 49,5x55. Приватна колекція
- Лл. Б.5.201. Полонина. 1989. П., ол. Приватна колекція
- Лл. Б.5.202. Карпатський пейзаж. 1989. П., ол. 43,5x57. Приватна колекція
- Лл. Б.5.203. Біля Рахова. 1989. П., ол. Приватна колекція
- Лл. Б.5.204. Рахівські гори. 1990. П., ол. 50x70. Приватна колекція
- Лл. Б.5.205. Церква у с. Апша. 1990. П., ол. 51,5x71. Приватна колекція
- Лл. Б.5.206. Базиліка. 1923. Папір, акв. Приватна колекція
- Лл. Б.5.207. Костринська церква. 1938. П., ол. 50x71. Приватна колекція

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «ЛЬВІВСЬКА ПОЛІТЕХНІКА»  
МІНІСТЕРСТВА ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ  
МІНІСТЕРСТВА НАУКИ І ОСВІТИ

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ШТЕЦЬ**  
**Віктор Олексійович**

УДК 75.03+7.07-05(477.87)

**ТВОРЧИСТЬ ЗОЛТАНА ШОЛТЕСА У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ  
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ЗАКАРПАТТЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

**ДОДАТКИ**

Спеціальність 17.00.05 – образотворче мистецтво  
Мистецтвознавство

Подається на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

---

(підпис, ініціали та прізвище здобувача)

Науковий керівник  
**БОДНАР Олег Ярославович**  
доктор мистецтвознавства

Львів – 2018

## ДОДАТКИ А. ТАБЛИЦІ ДО РОЗДІЛІВ ..... 233

- Таблиця А. 1.1. Історіографія та джерельна база дослідження;
- Таблиця А. 1.2. Методи дослідження;
- Таблиця А. 2.1. Основні принципи навчально-методичної та творчої програм  
Й. Бокшая та А. Ерделі;
- Таблиця А. 2.2. Принципи роботи З. Шолтеса, сформовані під впливом Й. Бокшая  
та А. Ерделі;
- Таблиця А.3.1. Основні етапи творчої біографії З. Шолтеса;
- Таблиця А.4.1. Жанровий діапазон творів З. Шолтеса;
- Таблиця А.4.2. Пленер в українському малярстві;
- Таблиця А. 4.3. Типологія пейзажів З. Шолтеса за способом трактування природи;
- Таблиця А. 4.4. Типологія пейзажів З. Шолтеса за художньо-стильовими  
ознаками;
- Таблиця А. 4.5. Типологія пейзажів З. Шолтеса за формою та пластикою мазка;
- Таблиця А. 4.6. Типологія пейзажів З. Шолтеса за технікою накладання фарби;
- Таблиця А. 4.7. Типологія пейзажів З. Шолтеса за методикою використання  
кольору;
- Таблиця А. 4.8. Типологія пейзажів З. Шолтеса за сюжетно-тематичними  
ознаками;
- Таблиця А. 4.9. Конструктивні особливості пейзажів З. Шолтеса;
- Таблиця А. 4.10. Типологія пейзажів зрілого періоду творчості. Сюжетно-  
тематичне унапрявлення ліричних камерних пейзажів;
- Таблиця А. 4.11. Зовнішні матеріальні та внутрішні абстрактні аспекти творів  
З. Шолтеса;
- Таблиця А. 4.12. Метод роботи на пленері З. Шолтеса;
- Таблиця А. 4.13. Засоби емоційної виразності пейзажів З. Шолтеса;
- Таблиця А. 4.14. Принцип горизонтального членування простору у творах  
З. Шолтеса;
- Таблиця А. 4.15. Особливості творчого методу, художньої мови, стилістики та  
засобів виразності у пейзажах сучасників З. Шолтеса.  
Спільні та відмінні риси;
- Таблиця А. 4.16. Генеза характеру живописної мови художника у різні періоди  
діяльності;

**ДОДАТКИ Б. КАТАЛОГ ТВОРІВ З. ШОЛТЕСА**

Каталог Б. 1. Портрет .....	257
Каталог Б. 2. Натюрморт .....	258
Каталог Б. 3. Жанровий живопис .....	262
Каталог Б. 4. Сакральний живопис (2 ілюстрації) .....	226
Каталог Б. 5. Пейзаж (у хронологічному порядку) .....	267

**ДОДАТКИ В. ФОТОМАТЕРІАЛИ**

(48 позицій, з особистих архівів С.З. Шолтеса, о. Г.М. Огара, В.О. Штеця) .....	351
---	-----

<b>ДОДАТКИ Г. Список публікацій та відомості про апробацію .....</b>	<b>366</b>
--	------------

**ДОДАТКИ А.**  
**ТАБЛИЦІ ДО РОЗДІЛІВ**

ТАБЛИЦЯ А. 1.1

## Історіографія та джерельна база дослідження

<p>дослідження, що розглядають становлення та розвиток закарпатської школи живопису та загальний історико-культурний контекст;</p>	<p>А. Ерделі, Й. Бокшай, Я. Затлоукал, О. Ізворин (Є. Недзельський), Е. Каллаї, І. Сельчанин, А. Коцка, І. Ільченко, Ю. Сташко, О. Шеремет, А. Замошкін, В. Касіян, І. Катрушенко, В. Павлов, С. Чехович, Г. Островський, І. Небесник, М. Приймич, М. Сирохман, І. Луценко, Л. Біксей</p>
<p>література, що розкриває характер суспільно-політичного, соціально-культурного та художнього життя регіону</p>	<p>праці В. Задорожного, М. Вегеша, М. Токара, П. Магочія, І. Небесника, П. Стерчо, Ю. Гаджеги, І. Попа</p>
<p>статті та монографії, що висвітлюють питання творчої та педагогічної діяльності засновників Закарпатської регіональної мистецької школи – А. Ерделі та Й. Бокшай, а також художників – сучасників З. Шолтеса (Г. Глюка, А. Кашшай, Е. Грабовського, Е. Контратовича та ін.);</p>	<p>Л. Балла, Ю. Сташко, Л. Габда, Г. Ерделі, Г. Бикова, В. Павлов, Г. Островський, В. Целтнер, О. Федорук, І. Долгош, Л. Шандор, Л. Владич, В. Мартиненко, І. Поп, Л. Попова, О. Ришова, О. Чернега-Балла, О. Мясіщева, Л. Біксей, І. Небесник</p>
<p>наукові праці культурологічного та філософсько-естетичного спрямування, що досліджують загальні проблеми образотворчості, у тому числі теоретичні та історіографічні розвідки у галузі плернерного живопису;</p>	<p>С. Гапак, О. Голубець, Д. Кривавич, В. Овсійчук, Л. Соколюк, Р. Яців, М. Криволапов, Б. Певний, Р. Шагалюк, Н. Асєєва, Ж. Фехер, Д. Ревалд, Н. Яворська, О. Федорук, В. Рубан-Кравченко, Я. Кравченко, Л. Волошин, Ю. Белічко, В. Павлов, Л. Владич, А. Жаборюк, О. Тарасенко, З. Лильо-Откович</p>
<p>публікації що висвітлюють проблеми творчості, творчого методу а також праці з художньої критики необхідні для проведення мистецтвознавчого аналізу творів художника;</p>	<p>Й.Іттен, Г. Беда, Н. Асєєва, К. Богемская, О. Денисенко, В. Стасевич, М. Базанов, С. Ломов, С. Алексєєв, К. Кларк, О. Архипенко, Т. Баррет, Р. Арнхейм, Б. Раушенбах, М. Манстерберг</p>
<p>публікації науковців довоєнного та радянського періодів, а також часів незалежної України, присвячені творчій особистості З. Шолтеса</p>	<p><b>Публікації в пресі</b> Й. Бокшай, Є. Недзельського, В. Береца, І. Долгош, Г. Бикова.  <b>Передмови в каталогах</b> О. Чернеги, Ю. Сташка, А. Шпакова, О. Чернеги-Балли, І. Чуліпи, Л. Філіпа.  <b>В контексті досліджень</b> Г. Островського, І. Небесника.  <b>Публікації-спогади сучасників З. Шолтеса</b> – Петра Панча, Ернеста Контратовича, Іллі Ільницького.  <b>Дослідження</b> Л. Біксей, В. Штеця</p>

### Джерельна база:

живописні роботи З. Шолтеса; репродукційний матеріал та рецензії, що містяться у періодичних виданнях та каталогах до виставок, архівні документи, спогади сина З. Шолтеса – народного художника України Степана Шолтеса.

ТАБЛИЦЯ А. 1.2

## Методи дослідження

<b>СИСТЕМНО-ПОРІВНЯЛЬНИЙ ТА АНАЛІТИЧНИЙ</b>	<p>дослідження та обробка літературних джерел, наукових праць та мистецьких колекцій, обґрунтування теоретичних висновків</p>
<b>КОМПЛЕКСНИЙ МЕТОД ДОСЛІДЖЕННЯ</b>	<p>Реконструкція ідеологічних, естетичних, світоглядних поглядів митця. Розкриття взаємозв'язку його творчої особистості та суспільства</p>
<b>РЕКОНСТРУКТИВНО-АНАЛІТИЧНИЙ, ІСТОРИКО-ФАКТОЛОГІЧНИЙ ТА СИНХРОНІСТИЧНИЙ МЕТОД</b>	<p>Виявлення характеру історико-культурних процесів на Закарпатті поч. ХХ ст., що зумовили становлення регіональної мистецької школи та мали вплив на формування самобутнього мистецького середовища</p>
<b>ПОРІВНЯЛЬНИЙ МЕТОД</b>	<p>Аналіз спільних та відмінних рис між конкретними мистецькими явищами та подіями, зокрема, при порівнянні тенденцій у образотворчому мистецтві окресленого періоду різних регіонів, художніх концепцій окремих художників тощо</p>
<b>ПРОБЛЕМНО-ХРОНОЛОГІЧНИЙ МЕТОД</b>	<p>Виклад конкретного матеріалу в хронологічній послідовності</p>
<b>МЕТОД ПЕРІОДИЗАЦІЇ</b>	<p>Виокремлення ключових етапів творчого та життєвого шляху художника</p>
<b>МЕТОД ІНДУКЦІЇ</b>	<p>Систематизація великої кількості ілюстративного матеріалу</p>
<b>МЕТОДИ ВІЗУАЛЬНОГО, МОРФОЛОГІЧНО-КОМПОЗИЦІЙНОГО, КОЛОРИСТИЧНОГО, ГЕОМЕТРИЧНОГО ТА КОМПЛЕКСНОГО АНАЛІЗУ</b>	<p>Аналіз оригінальних живописних творів З. Шолтеса</p>
<b>ЗІСТАВНО-ТИПОЛОГІЧНИЙ МЕТОД</b>	<p>Дослідження впливу на творчість З. Шолтеса його вчителів, проведення аналогій з творами його сучасників</p>

ТАБЛИЦЯ А. 2.1

## Основні принципи навчально-методичної та творчої програм Й. Бокшая та А. Ерделі

<p><b>ПРИНЦИПИ НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНОЇ ПРОГРАМИ Й. БОКШАЯ</b></p>	<p><b>ПРИНЦИПИ НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНОЇ ПРОГРАМИ А. ЕРДЕЛІ</b></p>
<p>робота на пленері звернення до регіональної місцевої тематики як джерела натхнення – «духовної матриці» – регіональної специфіки народно-мистецьких традицій, народної філософії, фольклору а також ідеалізованої натурної ландшафтної ситуації</p>	
<p>потребу фундаментальної академічної підготовки;</p>	<p>вивчення актуальної інформації про сучасний стан та тенденції світового мистецтва;</p>
<p>вивчення спадщини класиків світового мистецтва і, відповідно, формування критичного бачення творів мистецтва;</p>	<p>розуміння модерних принципів образотворення та відчуття часоритму сьогодення, без яких локальні місцеві теми та форми не вийдуть за межі провінціалізму;</p>
<p>формування творчого методу на основі уважного, майже ремісничого ставлення до природи;</p>	<p>потребу модерного бачення та трактування природи;</p>
<p>принципи реалізму та імпресіонізму як засоби трактування природи</p>	<p>пошук авторського художнього почерку</p>
<p><b>З. Шолтес, А. Кашшай, Е. Конратович, В. Габда</b></p>	<p><b>А. Коцка, А. Борецький, А. Добош</b></p>




ТАБЛИЦЯ А. 2.2

## Принципи роботи З. Шолтеса, сформовані під впливом Й. Бокшай та А. Ерделі

Й. БОКШАЙ	А. ЕРДЕЛІ
<p>1) жанровий пріоритет – пейзажний живопис;</p>	<p>1) експресивні засоби трактування природи</p>
<p>2) глибокий інтерес до місцевої тематики, природи, традицій, народу; пріоритет власного розуміння світу;</p>	<p>2) формально-пластичні пошуки</p>
<p>3) обов'язкова попередня аналітична робота – уважне вивчення природи;</p>	<p>3) ігнорування повітряної перспективи для підкреслення образу</p>
<p>4) цілісний підхід до композиційного та колористичного вирішення природи;</p>	
<p>5) синтез реалістичних та імпресіоністичних засобів трактування природи;</p>	
<p>6) уміння багатогранного відтворення образу природи в інтимних та епічних полотнах;</p>	
<p>7) логіка роботи композицією, кольоровими та світлотіньовими співвідношеннями</p>	

ТАБЛИЦЯ А. 3.1

## Основні етапи творчої біографії З. Шолтеса

 <p>етап <b>1909-1933</b></p>	<p>Важливий з позиції формування характеру художника, його особистих якостей, життєвих, світоглядних та професійних пріоритетів. Дитячі та юнацькі роки, час здобуття освіти в Ужгородській реальній гімназії (1925-1929), Ужгородській греко-католицькій духовній семінарії (1929-1933) та Публічній школі малювання (1930-1933);</p>
 <p>етап <b>1933-1948</b></p>	<p>Період активної мистецької діяльності, здобуття практичного досвіду та формування авторського творчого методу. Художник творчо працює провадячи, паралельно, душпастирську діяльність у селах Закарпаття: в с. Ужку (1933-1939), у м. Севлюш (Виноградів) (1939-1941), в с. Туриця (1941-1948). Час формування основних аспектів творчості художника, набуття членства у професійних товариствах: Товариства діячів образотворчого мистецтва на Підкарпатській Русі (1933), Спілки художників Чехословаччини (1934), Спілки Підкарпатських художників (1939), обласної організації Спілки художників УРСР (1946)</p>
 <p>етап <b>1948-1990</b></p>	<p>Окреслює роки творчої зрілості художника. Це період громадської та творчої активності З. Шолтеса в умовах радянської дійсності; час трагічних поворотів долі та ризиків греко-католицького підпілля; час державного визнання. 1948 - переїзд до м. Ужгорода. Творчі відрядження на художні бази у м. Юрмалу (1948), дім творчості Сенеж (1951), Гурзуф (1970). Персональні виставки (1961, 1971, 1979, 1989, 2000 (остання посмертно). Державні нагороди: звання Заслуженого художника Української РСР (1975), почесна грамота Президії Верховної Ради УРСР (1979)</p>

ТАБЛИЦЯ А. 4.1

## Жанровий діапазон творів З. Шолтеса

ПОРТРЕТ



НАТЮРМОРТ



ПОБУТОВИЙ ЖАНР



РЕЛІГІЙНИЙ СЮЖЕТ



ПЕЙЗАЖ



АРХІТЕКТУРНИЙ ПЕЙЗАЖ



ТАБЛИЦЯ А. 4.2

## Пленер в українському малярстві

І. Похитонов	В. Орловський	С. Васильківський	М. Пимоненко
М. Ткаченко	П. Левченко	К. Костанді	М. Беркос
М. Шелюто	А. Гавдзинський	М. Бурачек	І. Труш
М. Глущенко	Т. Яблонська	А. Ерделі	Й. Бокшай

ТАБЛИЦЯ А. 4.3

## Типологія пейзажів 3. Шолтеса за способом трактування натури

ЛІРИЧНИЙ КАМЕРНИЙ ПЕЙЗАЖ	ЛІРИКО-ЕПІЧНИЙ ПЕЙЗАЖ-КАРТИНА
	
<p>Робота за безпосереднім враженням від натури</p>	<p>Робота за безпосереднім враженням та залученням власного досвіду спостережень за природою</p>
<p>Обмежена композиція</p>	<p>Розширення камерних композицій, Висока лінія горизонту, «погляд згори»</p>
<p>Деталізоване трактування форм та елементів простору</p>	<p>Узагальненність образів, акцент на ритміці широких панорам</p>
<p>Поетичний унікальний образ у буденному сюжеті</p>	<p>«Універсальний» образ панорамних, підкреслено просторових сюжетів</p>
<p>Патріархальна ідилічність настрою</p>	<p>Спроба відтворити «дух» Карпат, велич, простоту, стабільність та непорушність природи</p>

ТАБЛИЦЯ А. 4.4

## Типологія пейзажів З. Шолтеса за стильовими ознаками

ПЕЙЗАЖІ З РЕАЛІСТИЧНИМ ТРАКТУВАННЯМ ТА ДЕТАЛІЗОВАНОЮ КОМПОЗИЦІЄЮ



ІМПРЕСІОНІСТИЧНІ ПЕЙЗАЖІ-ЕТЮДИ З ДИНАМІЧНОЮ ПЛАСТИЧНОЮ МОВОЮ  
ТА УЗАГАЛЬНЕННЯМ ФОРМ



ПЕЙЗАЖІ З ДОМІНУЮЧОЮ РОБОТОЮ КОЛЬОРУ ТА ТЕКСТУРИ, ЗА РАХУНОК ЧОГО  
КОМПОЗИЦІЯ НАБУВАЄ ЕКСПРЕСІВНИХ ОЗНАК



ТАБЛИЦЯ А. 4.5

## Типологія пейзажів 3. Шолтеса за формою та пластикою мазка

<p>1.</p> <p>Корпусний мазок з використанням значних тональних перепадів кольору</p>		
<p>2.</p> <p>«Модельючий» масштабний мазок по формі об'єктів</p>		
<p>3.</p> <p>Деталізований, пуантилістичний мазок</p>		
<p>4.</p> <p>Модельювання площин губим розмашистим експресивним мазком (часто напівпрозорим)</p>		
<p>5.</p> <p>Узагальнюючий площинний мазок</p>		

ТАБЛИЦЯ А. 4.6

## Типологія пейзажів 3. Шолтеса за технікою накладання фарби

1. Використання розрідженої фарби та робота лісируванням для зниження напруги кольорового та тонального звучання



2. Використання «сухого» пензля, прошкрябування



3. Пастозність світла та прозорість тіней



ТАБЛИЦЯ А. 4.7

## Типологія пейзажів 3. Шолтеса за методикою використання кольору

1. Підвищення емоційної напруги твору за рахунок акцентувань відкритим кольором (навіть на задньому плані)



2. Використання доповнюючих кольорів кольорового спектру



3. «Тепле» нюансування зимових та «холодне» нюансування літніх пейзажів, відповідно, особливе співвідношення теплих та холодних кольорів (часто 1:3)



ТАБЛИЦЯ А. 4.8

## Типологія пейзажів 3. Шолтеса за сюжетно-тематичними ознаками

<p>1. Ліричний пейзаж-етюд (фіксація образу природи)</p>		
<p>2. Олюднений пейзаж</p>		
<p>3. Сільський пейзаж-картина з елементами побутового жанру</p>		
<p>4. Панорамний пейзаж</p>		
<p>5. Камерний пейзаж з архітектурними мотивами</p>		

## Конструктивні особливості пейзажів З. Шолтеса

### 1. РИТМ І ПОВТОР



### 2. ГОРИЗОНТАЛЬНИЙ ПОДІЛ НА ЧОТИРИ ЧАСТИНИ



### 3. ПОРОЖНІЙ ПЕРЕДНІЙ ПЛАН



# Типологія пейзажів зрілого періоду творчості. Сюжетно-тематичне унапрявлення ліричних камерних пейзажів

## ЕПІЧНИЙ ПЕЙЗАЖ-КАРТИНА



## ЛІРИЧНИЙ КАМЕРНИЙ ПЕЙЗАЖ

1. ліричний пейзаж  
(фіксація образу природи)



2. «олюднений» пейзаж  
(включення людини)



3. сільський пейзаж-картина

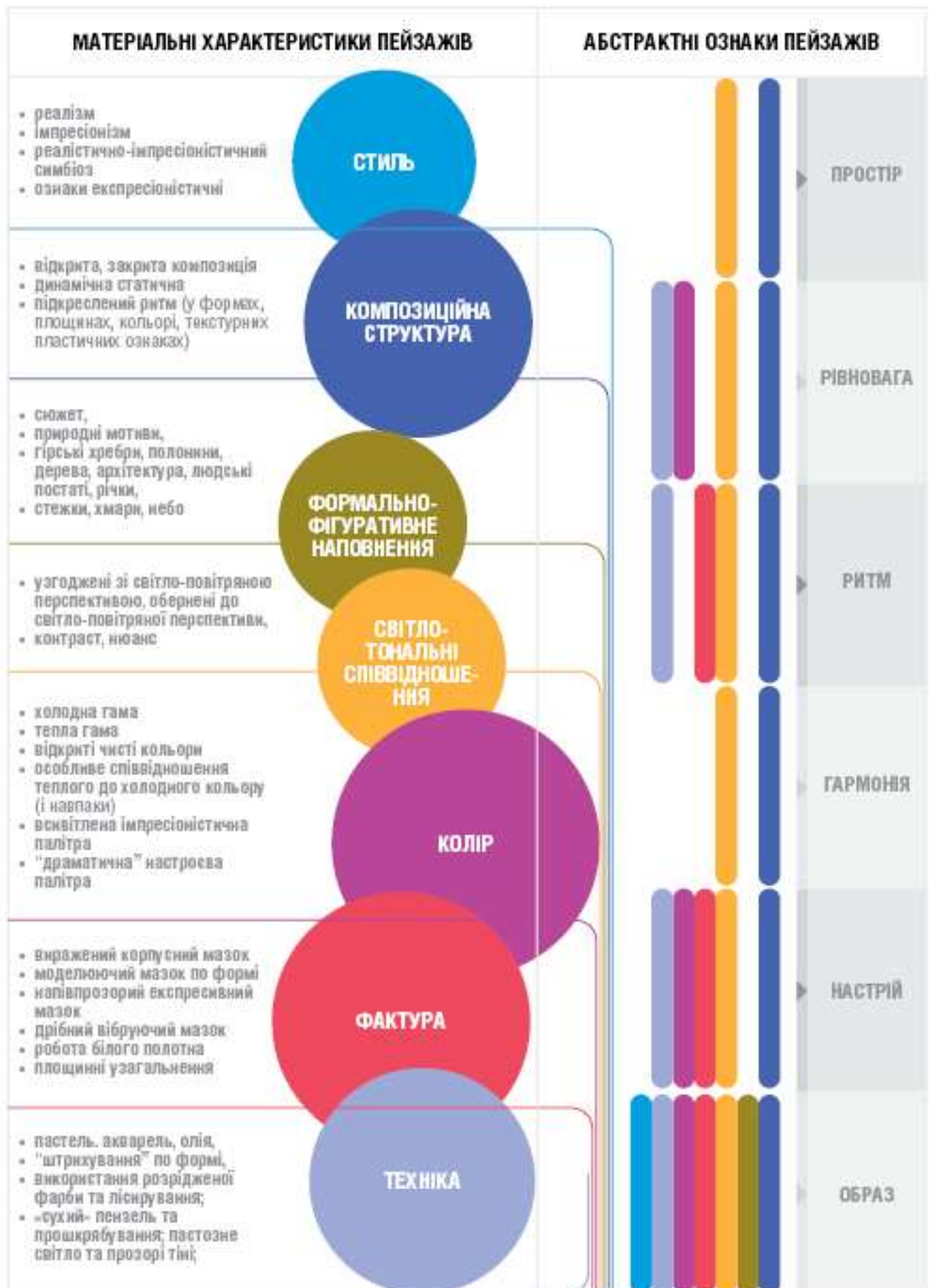


4. пейзаж з архітектурними мотивами



ТАБЛИЦЯ А. 4.11

## Зовнішні матеріальні та внутрішні абстрактні аспекти творів З. Шолтеса



## Метод роботи на пленері 3. Шолтеса

ПЕЙЗАЖ

Пошук потрібного мотиву та точки зору  
«картинне» мислення

Ретельний рисунок, напівпрозора прописка,  
прокладка 5-6 основних кольорових плям

Узгодження на етапі прописки співвідношення  
теплих та холодних тонів  
(з доміантою одного з них часто у співвідношенні 1:3)

Нанесення щільного шару фарби – пастозні світла,  
та прозорі тіні. Методика «ліпки» кольором,  
коли мазок не накладається один на один,  
а кладеться поряд, як мозаїка

Одноетапна робота над кожним фрагментом,  
що дозволяло не змішувати чисті тони,  
зберігаючи свіжість та артистичність письма

Робота за короткий проміжок доби,  
до зміни освітлення

Письмо а-ля-прима

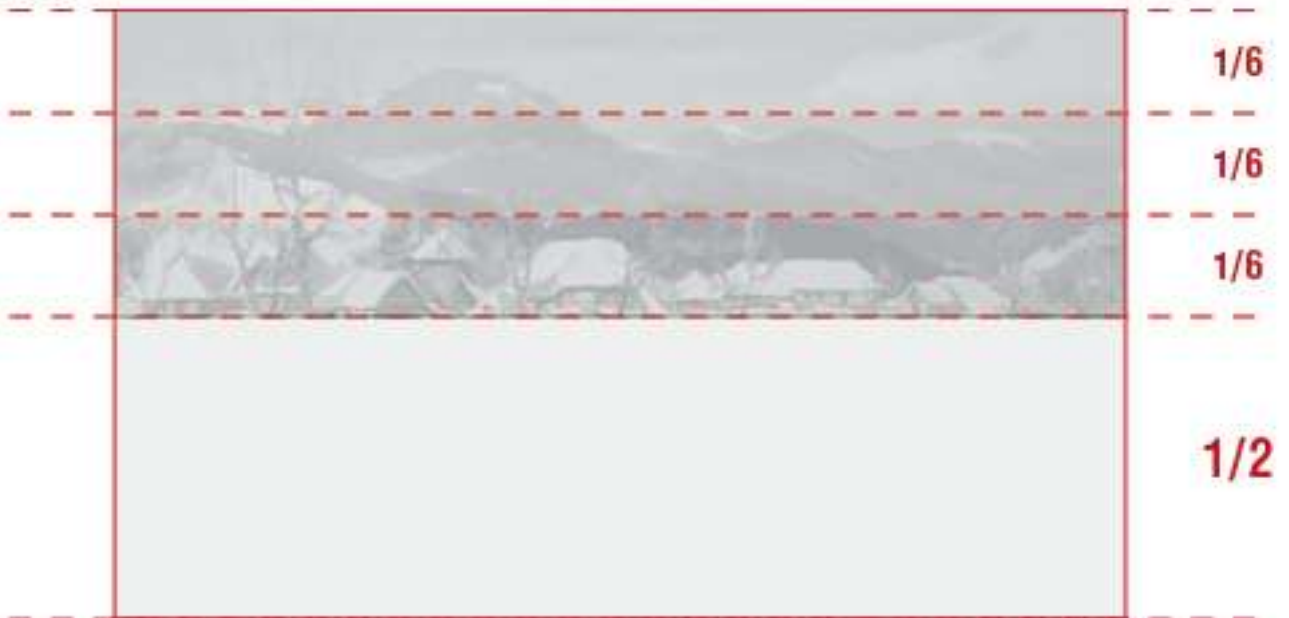
ТАБЛИЦЯ А. 4.13

## Засоби емоційної виразності пейзажів З. Шолтеса

ПЕЙЗАЖ	Колорит
	Контраст (тональний, температурний, кольоровий)
	<b>Протиставлення техніки письма – напівпрозорий мазок на противагу пастозному внесення певного ритму, повтору</b> (в елементах, кольорових плямах, силуетах, в однакових за розміром чи напрямом мазках)
	Формально-колористичне вирішення неба
	Олюднення пейзажу

ТАБЛИЦЯ А. 4.14

## Принцип горизонтального членування простору у творах З. Шолтеса



ТАБЛИЦЯ А. 4.15

## Особливості творчого методу, художньої мови, стилістики та засобів виразності у пейзажах сучасників З. Шолтеса. Спільні (червоний маркер) та відмінні риси (чорний маркер)

художник	творчий метод	особливості художньої мови	стилістичні засоби	засоби художньої виразності	технічні засоби
З. Шолтес	робота на пленері, робота з-па прима, вирішення живописних та образних задач, настроєво-виразне трактування мотиву, пошук його внутрішнього змісту	кольорова гармонія, синтез деталізації та узагальнення, настроєво-виразне трактування, особливе співвідношення теплих та холодних відтінків (часто 1:3)	реалізм, імпресіонізм, експресія	колірніт, світло, композиційна побудова, фактура	корпусний моделюючий мазок, ліскування, сухий пензель, проширбування
А. Коцка	робота на пленері та ретельне допрацювання в майстерні з відкиданням усього випадкового та несуттєвого	м'яка тональність, розмитість форм, узагальнення, формальні колористичні пошуки	авторська стилізація "ідеалізація" образу	колір, тональність, умовність	узагальнення, масштабний мазок-пляма
Е. Контратович	робота на пленері, першорядність не світло-тональним співвідношень чи плановості, а пошук внутрішнього символізму сюжету	синтез лірики та драматизму ритми та складна рапортність композиції, ритм кольорових площин	засоби імпресіонізму та експресіонізму	колірніт, контраст, ритми	моделюючий мазок
А. Борецький	робота на пленері абстрагування від реального сюжету та робота у зрізі формально-кольорового експерименту	реалістично-формалістичний симбіоз	синтез різних формально-стильових манер від реалізму та імпресіонізму до експресіонізму	колірніт, світло, композиційна побудова, фактура	варіативність трактування площин, робота контурформ, сухий пензель
А. Добош	робота на пленері з вирішенням образних (не реалістичних) завдань	вібуваюча світло-тональна та кольорова фактура	засоби експресіонізму	гра світла та кольору	Виразний корпусний мазок, що не передбачає подальшого перекривання
А. Кашшай	Пленер, еволюція творчого методу від сукупності деталізації до умовної пластичної живопису та іконічності	"виразне небагатослів'я", пом'якшення форм, перебікання тнів, загальна пастельна гама, домінування однотонних площин	реалізм, засоби імпресіонізму, формалістичні пошуки	колір, тональність, умовність, узагальнення	площинність, плакатність накладання фарб, розмашистість, довершеність
І. Шутев	робота на пленері реалістичне відтворення мотиву пластичні експерименти	яскрава палітра, динамічна мова, загострена пластика	реалізм, експресіонізм	колір, тон, мазок-лінія, напрям	динамічний спрямований мазок-площина, мазок-лінія
Г. Глюк	робота на пленері рух від стриманої колористичної до яскравої відкритої палітри	темпераментне письмо, активний колір	імпресіонізм декоративізм	широкі узагальнення колір та форма	узагальнення площинність
В. Бурч	робота на пленері реалістичне відтворення мотиву	реалістичне лірично-образне трактування	реалізм, імпресіонізм, експресія	композиція, колір та форма	посадження широкого та лінійного мазка

## Гене́за характеру живописної мови художника у різні періоди діяльності

**1.** Ранні пейзажі (1930-1940 рр.). З. Шолтес зумів уникнути академічності колориту (на противагу натюрмортам) та вести художній пошук у колористичному та пластичному зрізі. Ранні роботи митця досить деталізовані – об'ємно-пластичний характер різних об'єктів ретельно передано засобом моделюючого мазка та фактурами. Передача плановості, правдиве відтворення природи – основні задачі художника



**2.** 1950-ті рр. актуальною залишається проблематика повітряної перспективи, світло-кольорових співвідношень. Ретельна деталізація поступається вибірковості та пошуку не так реалістичного трактування, як настроєво-виразного. Основне – відтворення внутрішнього змісту краєвиду, вражень та переживань художника від миттєвих ефектів та настроїв природи



**3.** На початку 1960-х рр. при дотриманні власних композиційних принципів, митець звертається до ширших узагальнень, позбувається рівномірної деталізації планів, прописує динамічним мазком лише центральну частину композиції та «розчиняє» мазок при трактуванні простору, даючи змогу глядачу додати власне відчуття, свій «нерв» у настрій твору



**4.** У роботах 1970-х рр. програмованість композиції супроводжується відчутною зміною пластичної мови. Знову з'являється моделюючий мазок, який акцентує окремі частини композиції – іноді на першому, іноді на задньому планах. Проте, цей мазок не деталізує, а додає експресії, настроєвості, фіксує мить мінливої природи. Митець ігнорує повітряну перспективу, використовуючи кольорові доміанти й текстури на задньому плані, в результаті чого елементи простору та форми сприймаються в одній площині («Колочавські полонини»» (1970), а роботи набувають монументальності, особливої пластичної тектоніки та декоративності. Такі пейзажі дозволяють вести мову про нього як про пейзажиста поза межами виключно реалістичної течії



**5.** З 1980-х рр. узагальнюється попередній досвід, а методика роботи та манера письма демонструють звернення Шолтеса до принципів імпресіонізму. Він шукає просторових співвідношень кольору та світла, використовує тонкі кольорові нюанси, отримані під враженням від природи; працює чистими кольорами, висвітленню палітрою, живим вібруючим мазком. Часто художник використовує метод контражуру, виділяючи окремі елементи переднього плану на узагальнених просторових плямах, підкреслюючи простір та глибину пейзажного мотиву



ТАБЛИЦЯ А. 4.15

## ХУДОЖНІ ВИСТАВКИ, НА ЯКИХ ЕКСПОНУВАЛИСЯ ТВОРИ З. І. ШОЛТЕСА

- 1931 Перша членська виставка союзу художників Закарпаття. 13-20 грудня, Ужгород.
- 1939 П'ята національна виставка образотворчого мистецтва, Кошице (Чехословаччина).
- 1940 За угорське мистецтво. З 1.07.1938 до 1.08.1940, м. Будапешт (Угорщина)
- 1946 Восьма українська художня виставка. Відкриття 5 листопада 1945, м. Київ
- 1946 Друга обласна виставка образотворчого мистецтва Закарпаття. З 6.11-1.12 1946, м. Ужгород
- 1947 Всесоюзна художня виставка 1947 року. Москва – Ленінград.
- 1950 П'ята обласна виставка робіт художників Закарпаття. Ужгород.
- 1952 Шоста обласна виставка робіт художників Закарпаття, Ужгород.
- 1952 Дев'ята виставка образотворчого мистецтва Української РСР, Київ.
- 1953 Пересувна виставка творів українських радянських художників. Львів – Запоріжжя – Ворошиловград – Сталіно.
- 1954 Виставка образотворчого мистецтва Української РСР, присвячена трьохсотріччю возз'єднання України з Росією. Київ.
- 1954 Сьома обласна виставка робіт художників Закарпаття, Ужгород.
- 1955 Пересувна виставка творів українських радянських художників.
- 1955 Восьма ювілейна виставка робіт художників Закарпаття, присвячена 10-річчю возз'єднання Закарпатської України з Радянською Україною. Ужгород.
- 1957 Ювілейна художня виставка Української РСР, присвячена 40-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції. Київ.
- 1957 Всесоюзна художня виставка, присвячена 40-річчю Великої Жовтневої Соціалістичної революції. Москва.
- 1958 Республіканська художня виставка, присвячена 40-річчю ВЛКСМ. Київ.
- 1959 Десята обласна виставка робіт художників Закарпаття. Ужгород.
- 1960 Художня виставка «Радянська Україна», присвячена Декаді української літератури та мистецтва у Москві. Москва.
- 1961 Республіканська художня виставка. Київ.
- 1964 Міжобласна художня виставка, присвячена 25-річчю возз'єднання українського народу в єдиній Українській радянській державі. Львів.
- 1965 Тринадцята обласна художня виставка робіт художників Закарпаття. Ужгород.
- 1967 Чотирнадцята обласна виставка творів художників Закарпаття, присвячена 50-річчю Великого Жовтня. Ужгород.
- 1969 Шістнадцята виставка творів художників Закарпаття, присвячена 100-річчю від дня народження В. І. Леніна та 25-річчю визволення Закарпаття від фашистських загарбників. Ужгород.
- 1971 Вісімнадцята обласна виставка творів художників Закарпаття, присвячена XXIV з'їзду КПРС та XXIV з'їзду КП України. Ужгород.
- 1972 Дев'ятнадцята обласна ювілейна виставка творів художників Закарпаття, присвячена 50-річчю утворення СРСР. Ужгород.
- 1972 Художники Закарпатської області УРСР. Кошице (ЧССР).
- 1974 Двадцята ювілейна обласна художня виставка творів художників Закарпаття, присвячена 30-річчю визволення Радянської України та Закарпаття від фашистських загарбників. Ужгород.
- 1974-1975 Виставка радянських художників у Японії.
- 1980 Виставка творів художників Закарпаття, присвячена Дням Закарпатської області СРСР в Саболч-Сатмарській області УНР.
- 1980 Виставка «Батько і син». Ужгород, УМВС.
- 1985 Виставка творів художників Закарпаття, присвячена Дням Закарпатської області УРСР в Санту-Марському повіті СРР.

1961, 1971, 1979, 1989 (Ужгород), 2000 (Мукачево) – персональні виставки З. І. Шолтеса.

**ДОДАТКИ Б.**  
**КАТАЛОГ ТВОРІВ З. ШОЛТЕСА**

КАТАЛОГ Б. 1.  
ПОРТРЕТ



Іл. Б.1.1. Марійка з с. Ужок. 1933



Іл. Б.1.2. Старий з люлькою. 1941



Іл. Б.1.3. Портрет дівчини. 1936

КАТАЛОГ Б. 2.  
НАТЮРМОРТ



Іл. Б.2.4. Хризантеми. 1933



Іл. Б.2.5. Натюрморт зі скрипкою. 1935



Іл. Б.2.6. Хризантеми. 1935



Іл. Б.2.7. Натюрморт з абрикосами та вишнями.  
37,5x49,5,1936



Іл. Б.2.8. Натюрморт з квітами та фруктами.  
полотно, олія; 59x79, 1960



Іл. Б.2.9. Натюрморт з грушами.  
69,3x49 картон, олія, 1962



Іл. Б.2.10. Іриси. 1985



Іл. Б.2.11. Натюрморт з тюльпанами та бузком. 1985



Іл. Б.2.12. Натюрморт з кавуном. 1985

КАТАЛОГ Б. 3.  
ЖАНРОВЫЙ ЖИВОПИС



Ил. Б.5.13. На ярмарки. 1934



Іл. Б.5.14. Старий млин. 1946



Іл. Б.5.15. Село біля річки. 1946



Іл. Б.5.16. Вивіз сіна з полонини. 1947



Ил. Б.5.17. Ужгород. Млин. 1947



Ил. Б.5.18. Переправа. 1960

КАТАЛОГ Б. 4.  
САКРАЛЬНИЙ ЖИВОПИС



Іл. Б.5.19. Юрій Змієборець. 1937



Іл. Б.5.20. Богородиця. 1937

КАТАЛОГ Б. 5.  
ПЕЙЗАЖ



Іл. Б.5.21. Сільське подвір'я. 1936



Гл. Б.5.22. Взимку. 1937



Ил. Б.5.23.а,б. Церква в с. Ужок. 1936



Ил. Б.5.24. Струмок. 1936



Іл. Б.5.25. Зима. 1946



Іл. Б.5.26. Закарпатський пейзаж. 1946



Іл. Б.5.27. Зимовий пейзаж. 1941



Іл. Б.5.28. Сільський дворик. 1946



Іл. Б.5.29. Сільський дворик. 1946



Іл. Б.5.30. Карпати. 1948



Іл. Б.5.31. Пейзаж із рікою. 1947.



Іл. Б.5.32. Осінь. 1948



Іл. Б.5.33. Пасіка. 1948



Іл. Б.5.34. Туман в горах. 1949



Іл. Б.5.35. Листопад. 1949



Іл. Б.5.36. Майорі. 1949



Іл. Б.5.37. Майорі. 1949



Іл. Б.5.38. Риболовецька станція. 1950



Іл. Б.5.39. Вранці на березі. 1950



Іл. Б.5.40. На побережжі. 1950



Іл. Б.5.41. Околиця села. 1951



Ил. Б.5.42. Зима. 1951



Іл. Б.5.43. Понад Раховом. 1951



Іл. Б.5.44. Під Говерлою. 1952



Іл. Б.5.45. Осінь. 1952



Іл. Б.5.46. Пейзаж. 1954



Іл. Б.5.47. Біля річки. 1954



Іл. Б.5.48. Гірська панорама. 1954



Іл. Б.5.49. Зимовий вечір. 1954



Іл. Б.5.50. На гірському озері. 1954



Іл. Б.5.51. Осінь біля Невського. 1954



Іл. Б.5.52. Тересвянська долина. 1955



Іл. Б.5.53. На полонині. 1955



Іл. Б.5.54. Біля Ужгородського замку. 1956



Іл. Б.5.55. Рахівські полонини. 1956



Іл. Б.5.56. Перевал. 1956



Іл. Б.5.57. Карпати. 1957



Іл. Б.5.58. Весна на Верховині. 1957



Ил. Б.5.59. Зима в Ставному. 1957



Іл. Б.5.60. Свіжий сніг. 1958



Іл. Б.5.61. Зима в Жорнаві. 1959



Іл. Б.5.62. Під Пікуйом. 1958



Іл. Б.5.63. Воловецькі полонини. 1960



Іл. Б.5.64. Веречанський перевал. 1960



Ил. Б.5.65. Пейзаж. 1967



Іл. Б.5.66. Зимовий вечір під полониною. 1967. П., о. 80 × 100



Іл. Б.5.67. Вечір над річкою. 1958



Ил. Б.5.68. Полонина. 1959



Іл. Б.5.69. Новобудова ГЕС. 1959



Іл. Б.5.70. Квітуча Верховина. 1959



Іл. Б.5.71. Будівництво. 1959



Іл. Б.5.72. На річці Уж. 1959



Іл. Б.5.73. На переправі. 1960



Іл. Б.5.74. Лавка. 1960



Ил. Б.5.75. Край села. 1961



Ил. Б.5.76. Село Майдан. 1962



Іл. Б.5.77. Біла Тиса. 1962



Іл. Б.5.78. Синевірська Поляна. 1962



Іл. Б.5.79. Зима в Закарпатті. 1963



Іл. Б.5.80. Місток через Уж. 1963



Іл. Б.5.81. Золота осінь. 1965



Іл. Б.5.82. Синевірські полонини. 1965



Іл. Б.5.83. Ясіння взимку. 1966



Іл. Б.5.84. Весна коло ріки. 1967



Іл. Б.5.85. Літо на Верховині. 1968



Іл. Б.5.86. Данилівська дерев'яна церква.  
1968



Іл. Б.5.87. Зимовий пейзаж. 1968



Іл. Б.5.88. Гірська річка. 1968



Ил. Б.5.89. Село Пилипець. 1968



Ил. Б.5.90. Стужня. 1968



Іл. Б.5.91. Село Кострино зимою. 1968



Іл. Б.5.92. Літо в горах. 1969



Іл. Б.5.93. Пізня осінь. 1969



Іл. Б.5.94. Квітучі дерева. 1969



Ил. Б.5.95. Пейзаж. 1969



Ил. Б.5.96. Полонина Руна. 1969



Іл. Б.5.97. Колочавські полонини. 1970



Л. Б.5.98. Край дороги. 1970



Іл. Б.5.99. Біля річки. 1970



Іл. Б.5.100. Рання весна. 1970



Іл. Б.5.101. Церква в с. Ясіня. 1970



Іл. Б.5.102. Вечір над Ужем. 1970



Іл. Б.5.103. Струмок у лісі. 1970



Іл. Б.5.104. Внутрішній двір Мукачівського замку. 1971



Іл. Б.5.105. Ріка Теробля. 1971



Іл. Б.5.106. Зима в Карпатах. 1971



Іл. Б.5.107. Мукачівський замок. 1971



Іл. Б.5.108. Ясіня. 1971



Л. Б.5.109. Гора Петрос. 1972



Л. Б.5.110. У горax. 1972



Іл. Б.5.111. Місток. 1972



Іл. Б.5.112. Пейзаж біля ріки. 1972



Іл. Б.5.113. Осінь в горах. 1972



Іл. Б.5.114. Полонина Рівна. 1972



Іл. Б.5.115. Чорнотисово. 1972



Іл. Б.5.116. Селище Ясиня. 1972



Іл. Б.5.117. Біля Говерли. 1972



Іл. Б.5.118. Дерев'яна церква. 1972



Іл. Б.5.119. Дерев'яна церква. 1972



Іл. Б.5.120. Зимовий вечір у селі. 1973



Іл. Б.5.121. Говерла та Петрос. 1973



Іл. Б.5.122. Невський замок. 1973



Іл. Б.5.123. Край лісу. 1973



Іл. Б.5.124. Ясіня. 1973



Іл. Б.5.125. Чорна Тиса. 1973



Іл. Б.5.126. Гірське село. 1973



Іл. Б.5.127. Струківська церква. 1974



Іл. Б.5.128. Гірський потік. 1974



Іл. Б.5.129. Ужгородський замок. 1974



Іл. Б.5.130. Полонина Руна. 1974



Іл. Б.5.131. Зимовий пейзаж. 1975



Іл. Б.5.132. Село Майдан. 1975



Іл. Б.5.133. В Карпатах. 1975



Іл. Б.5.134. Дерев'яна церква  
у с. Апша. 1975



Іл. Б.5.135. Міжгірські полонини. Колочава. 1975



Іл. Б.5.136. Верховинський пейзаж. 1975



Іл. Б.5.137. Ужгородський замок взимку. 1976



Іл. Б.5.138. Турянська долина. 1976



Іл. Б.5.139. Воловецькі полонини влітку.  
1976



Іл. Б.5.140. Вечір над потічком. 1976



Іл. Б.5.141. Архітектурна пам'ятка в с. Бистре. 1976



Іл. Б.5.142. Чорна Тиса. 1976



Іл. Б.5.143. Осінь. 1976



Іл. Б.5.144. На Верховині. 1976



Іл. Б.5.145. Дереновка. 1977



Іл. Б.5.146. Рахівські полонини. 1978



Іл. Б.5.147. Долина р. Уж. 1978



Іл. Б.5.148. Ужгородський замок. 1979



Іл. Б.5.149. Місток. 1979



Гл. Б.5.150. Весна. 1979



Іл. Б.5.151. Осінь. 1979



Ил. Б.5.152. Село в горах. 1979



Гл. Б.5.153. Зима. 1980



Іл. Б.5.154. Оленьовський перевал. 1980



Іл. Б.5.155. Село Майдан. 1980



Іл. Б.5.156. Дерев'яна церква  
у с. Бистрий (Свалява). 1980



Іл. Б.5.157. Ясний день. 1980



Іл. Б.5.158. Зимовий пейзаж. 1980



Іл. Б.5.159. Вечір у селі. 1982



Іл. Б.5.160. Гірська річка. 1982



Іл. Б.5.161. Весняна пасіка. 1982



Іл. Б.5.162. Струківська церква. 1982



Іл. Б.5.163. Стрімка річка. 1982



Іл. Б.5.164. Дорога в гори. 1982



Іл. Б.5.165. Дорога до села. 1983



Іл. Б.5.166. Гірський потік. 1983



Іл. Б.5.167. Лісовий струмок. 1983



Л. Б.5.168. Зима. 1983



Іл. Б.5.169. Буковець. Міжгір'я. 1983



Іл. Б.5.170. Полонина Рівна. 1983



Іл. Б.5.171. Петрос. 1985



Іл. Б.5.172. Замок в Невицькому. 1983



Іл. Б.5.173. Колочава – Імшад. 1984



Іл. Б.5.174. Скоро весна. 1984



Іл. Б.5.175. Пам'ятка архітектури. 1985



Іл. Б.5.176. Стежка до церкви.  
1985



Іл. Б.5.177. Верховинське літо. 1984



Іл. Б.5.178. Біля річки. 1985



Іл. Б.5.179. Гроза у лісі. 1985



Іл. Б.5.180. Полонина Руна. 1985



Іл. Б.5.181. Полонина Руна. 1985



Іл. Б.5.182. Зима над рікою Теремля. 1985



Іл. Б.5.183. На березі річки. 1985



Іл. Б.5.184. Пам'ятка архітектури. 1986



Іл. Б.5.185. Хати на Верховині. 1986



Іл. Б.5.186. Край лісу. 1986



Іл. Б.5.187. Урмезієво. Дерев'яна церква. 1986



Гл. Б.5.188. Дерев'яна церква. 1987



Іл. Б.5.189. Зимовий вечір. 1987



Іл. Б.5.190. Перший сніг. 1987



Іл. Б.5.191. Біля річки. 1987



Іл. Б.5.192. Рання весна. 1987



Іл. Б.5.193. Пам'ятка дерев'яної архітектури.  
1989



Іл. Б.5.194. Верещький перевал. 1989



Іл. Б.5.195. Осінь на околиці села.  
1988



Іл. Б.5.196. Міжгірська зима. 1988



Іл. Б.5.197. Костринська дерев'яна церква. 1989



Іл. Б.5.198. Дубки. 1989



Іл. Б.5.199. Осінь за містом. 1989



Іл. Б.5.200. В тіні дерев... 1989



Іл. Б.5.201. Полонина. 1989



Іл. Б.5.202. Карпатський пейзаж. 1989



Іл. Б.5.203. Біля Рахова. 1989



Іл. Б.5.204. Рахівські гори. 1990



Іл. Б.5.205. Церква у с. Апша. 1990



Ил. Б.5.206. Базилика. 1923



Ил. Б.5.207. Костринська црква. 1938

**ДОДАТКИ В.**  
**ФОТОМАТЕРІАЛИ**



Іл. В.1. Гімназист.  
Ужгород. 1931



Іл. В.2. В майстерні. Ужгород. 1932



Іл. В.3. Освячення жовто-блакитного українського прапору  
у с. Волосянка о. Августином Волошиним. Ліворуч о. Волошина – о. Шолтес.  
Волосянка. 1938



Іл. В.4. Зліва направо: другий – З. Шолтес, третій – Д. Задор, шостий – Ф. Манайло.  
Будапешт. 1943



Іл. В.5. З. Шолтес у майстерні. Виноградів. 1947



Іл. В.6. Зустріч митців. Зліва направо: І. Грабар, І. Гарапко, Е. Кондратович,  
З. Шолтес, В. Свида, мистецтвознавець, Й. Бокшай, О. Петкі.  
Москва. 1948.



Іл. В.7. На пленері.  
Зліва направо: А. Ерделі, М. Розенберг, А. Кошка, Кравченко (Москва), З. Шолтес, Й. Бокшай.  
Закарпаття. 1949



Іл. В.8. День зарплати у Худфонді.  
Зліва направо: А. Коцка, Ілонка (дружина  
А. Кашшай), З. Шолтес, В. Сабов (директор),  
Л. Сьоке, М. Розенберг, А. Ерделі.  
Ужгород. 1952



Іл. В.9. Першотравнева демонстрація  
в м. Ужгороді. Зліва направо: Ф. Манайло,  
Хохлов, А. Ерделі, Е. Грабовський,  
А. Кашшай, А. Борецький, А. Коцка, З. Шолтес.  
Ужгород. 1954



Іл. В.10. Пошук мотивів. А. Кашшай та З. Шолтес. 1954



Іл. В.11. Золтан Шолтес  
із сином Степаном.  
Ужгород. 1954



Іл. В.12. В колі художників.  
Переяслав-Хмельницький 1954



Іл. В.13. Перед музеєм Т. Г. Шевченка в  
Каневі. Зліва направо: З. Шолтес, А. Ерде-  
лі, директор музею, А. Кашшай, Г. Глюк.  
Канів. 1954



Іл. В.14. Біля майбутнього пам'ятника.  
Зліва направо: З. Шолтес, А. Ерделі, директор  
музею, А. Кашшай, Г. Глюк.  
Переяслав-Хмельницький. 1954



Іл. В.15. Зустріч митців. Зліва направо: Ди-  
ректор музею, В. Свіда, А. Кошка,  
З. Шолтес, Г. Глюк.  
Київ. 1954



Іл. В.16. У горах взимку.  
Зліва направо: Б. Мартон, дружина  
З. Шолтеса – Шаролта, Б. Гай, дружина  
А. Кашшай – Ілона, дружина Б. Гая,  
З. Шолтес, А. Кошка.  
1955



Іл. В.17. В Ужгородському замку. Зліва направо: Е. Грабовський, Ф. Манайло, Л. Сьоке,  
З. Шолтес, дружина А. Кашшай, А. Ерделі. Ужгород. 1955



Іл. В.18. Прошальна промова З. Шолтеса на могилі А. Ерделі. Ужгород. 20 вересня 1955



Іл Фото. В.20. Відрядження з метою віднайдення могили художника І. Ревеса.  
Зліва направо: А. Коцка, Ф. Манайло, зав. відділу культури, З. Шолтес, директор школи, Г. Глюк. Виноградів. 1955



Іл. В.21. Вїзд на полонину. Зліва направо: Ф. Манайло, Г. Глюк, А. Борецький, директор школи, А. Коцка, З. Шолтес, шофер А. Фарагун. 1955



Іл. В.22. Біля могили Імре Ревеса. Зліва направо: Г. Глюк, А. Борецький, Ф. Манайло, донька І. Ревеса, З. Шолтес, А. Коцка. 1955



Іл. В.23. На весіллі В. Габди.  
Зліва направо: Г. Глюк, А. Кошка, дружина  
Ф. Манайла, Ф. Манайло, дружина Г. Глюка,  
Шаролта Шолтес, З. Шолтес. 1956



Іл. В.24. А. Кашшай та З. Шолтес. 1956



Іл. В.25. Розмова художників: Й. Бокшай, З. Шолтес та Г. Глюк. 1959



Іл. В.26. На Хрещатику. Зліва направо: З. Шолтес, голова профспілки, А. Кашшай,  
А. Ерделі, Б. Мартон. Київ. 1956



Іл. В.27. Зустріч митців. Верхній ряд зліва направо:  
Ф. Манайло, дружина З. Шолтеса, мама та батько В.  
Габди, А. Борешький,  
дружина А. Кашшай, А. Кашшай, М. Розенберг.  
Нижній ряд зліва направо: дружина Ф. Манайла,  
дружина Г. Глюка, З. Шолтес, дружина В. Габди,  
В. Габда, донька та дружина М. Розенберга.  
Ужгород. 1956



Іл. В.28. З. Шолтес на пленері. 1957



Іл. В.29. На етюдях.  
Зліва направо: син Степан, дружина Шаролта, З. Шолтес. 1962



Іл. В.30. Зустріч закарпатських художників з Рокуелом Кеңдом під час його перебування в Україні. Зліва направо: дружина Р. Кента Селлі, Р. Кент, І. Бокшай, З. Шолтес, Г. Глюк, А. Кашшай. Санаторій "Карпати". 1964



Іл. В.31. З. Шолтес у майстерні.  
Ужгород. 1965



Іл. В.32. Відкриття виставки до 70-річчя.  
З. Шолтес, В. Шаталін, В. Вінайкін. Ужгород. 1979



Іл. В.33. Відкриття виставки до 70-річчя. Зліва направо:  
М. Попович, А. Кашшай, З. Шолтес, В. Кручаниця,  
М. Семенюк, В. Керечанин, В. Свида. Ужгород. 1979



Іл. В.34. У цьому приміщенні експонувалася виставка творів радянських художників, активним учасником якої, був З. Шолтес. Японія, м. Херосіма. 1974 -1975.



Іл. В.35. Відкриття персональної виставки З. Шолтеса на механічному заводі в Ужгороді. Зліва направо: дружина З. Шолтеса – Шаролта, художники П. Балла, З. Шолтес, В. Свіда. Ужгород. 1982



Іл. В.36. Відкриття спільної виставки З. Шолтеса та Г. Глюка у Будапешті. Зліва направо: перекладач, З. Шолтес, голова Спілки художників Угорщини, Т. Глюк, перекладач, І. Бадюк. Будапешт. 1985



Іл. В.37. З. Шолтес у майстерні. Ужгород. 1985



Іл. В.38. Персональна виставка в Ужгородському замку.  
Зліва направо: З. Шолтес, М. Глушенко, С. Шолтес. 1985



Іл. В.39. На пленері. 1988



Іл. В.40. Привітання П. Балли до 80-річчя З. Шолтеса на персональній виставці.  
Ужгород. 1989



Іл. В.41. З. Шолтес у майстерні.  
Ужгород. 1985



Іл. В.42. Відкриття персональної виставки  
з нагоди 80-річчя З. Шолтеса.  
Ужгород. 1985



Іл. В.43. На фото зліва направо: О. Самош,  
З. Шолтес, С. Шолтес, І. Бокшай (молодший).  
Ужгород. 1985



Іл. В.44.  
Святкування 80-річчя З. Шолтеса.  
Ужгород. 1989



Іл. В.45. Поховання Золтана Шолтеса.  
Ужгород. 18 грудня 1990



Іл. В.46. Вручення вдовою Ш. Шолтес картин Золтана Шолтеса ужгородській греко-католицькій єпархії. На фото: о. Георгій Огар, Шаролта Шолтес, єпископ Іван Семедій, о. Йосиф Васков. Ужгород. 1997



Іл. В.47. Меморіальна дошка на будинку, де жив і працював З. Шолтес.  
Встановлена 1 липня 2008



Іл. В.48. С. Шолтес біля могили батька.  
Ужгород. 2009

**ДОДАТКИ Г.**  
**СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ**

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ

*Публікації у фахових виданнях України,*

*в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:*

1. Штець В.О. Золтан Шолтес та закарпатська школа живопису / В. Штець // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. [за ред. Даниленка В.Я.]. – Х. : ХДАДМ, 2008. – № 10. – С.136 – 141.
2. Штець В. Золтан Шолтес. Сторінки творчої біографії / В. Штець // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. [за ред. Даниленка В.Я.]. – Х. : ХДАДМ, 2010. – №1. – С. 181–183.
3. Штець В. Пленер як засіб трактування краєвиду закарпатськими пейзажистами / В. Штець // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. [за ред. Даниленка В.Я.]. – Х. : ХДАДМ, 2012. – №5. – С.100-102.
4. Штець В. Образ полонини Руни (Рівної) у творах Золтана Шолтеса / В. Штець // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. [за ред. Даниленка В.Я.]. – Х. : ХДАДМ, 2012. – №12. – С.126-129.
5. Штець В. Мистецько-педагогічна діяльність А. Ерделі та Й. Бокшая та їх вплив на формування творчої особистості З. Шолтеса / В. Штець // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: мистецтвознавство [за ред. О.С.Смоляка] . – Тернопіль, Вид.-во ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2015. – №1 (Вип.33). – 252 с. – С. 167-172.
6. Штець В. Становлення творчої особистості Золтана Шолтеса в контексті культурно-мистецького процесу Закарпаття першої половини ХХ століття / В. Штець // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник [Текст] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України [голова редк. В.Д. Сидоренко]. – К. : Фенікс, 2015. – Вип. 11. – С. 302 – 311.
7. Штець В. Жанровий діапазон живописного доробку З. Шолтеса / В. Штець // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: мистецтвознавство / [за ред. О.С.Смоляка] . – Тернопіль, Вид.-во ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2016. – №1 (Вип.34). – С. 169-174.

8. Штець В. Значення творчого досвіду Золтана Шолтеса для історії українського образотворчого мистецтва / В. Штець // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Львів : ЛНАМ, 2017 – Вип. 31. – С. 248-256
9. Штець В. 2017. Особливості художньої мови пейзажів З. Шолтеса у ранній період творчості (1933–1948 рр.). / В. Штець // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ. – 2017. – №4. – С.87-91 (РІНЦ SCIENCE INDEX, Index Copernicus).

*Публікації у збірниках, внесених до наукометричних баз:*

10. Штець В. Особливості трактування простору у панорамних пейзажах Золтана Шолтеса / В. Штець // Парадигма пізнання. Наукові питання : науковий журнал, Київ : ТК Меганом. – 2016. – Вип. 3 (14). – С. 53 – 61 (РІНЦ SCIENCE INDEX).
11. Штець В. Творчість Золтана Шолтеса. Історіографія дослідження / В. Штець // Парадигма пізнання. Наукові питання : науковий журнал, Київ : ТК Меганом. – 2016. – Вип. 5 (16). – С.54-66 (РІНЦ SCIENCE INDEX).

*Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:*

12. Штець В. Пантеїстичність світосприйняття Золтана Шолтеса / В. Штець // Дизайн-освіта 2009: сучасна концепція дизайн-освіти в Україні. Матеріали Міжнародної науково-методичної конференції / Харків, ХДАДМ, 27–29 квітня 2009 р., частина 2. – Харків: ХДАДМ. – 2009. – С. 128–129.
13. Штець В. Витоки пейзажного жанру у творчості художників Закарпаття / В.Штець // Дизайнерська освіта України у світовому контексті. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції / Харків, ХДАДМ, 12-13 квітня 2011 р., Харків: ХДАДМ. – 2011. – С.200-201.
14. Shtec V. Zoltan Sholtes's art conception. The main aspects of formation / V.Shtec // Науковий потенціал 2016. Матеріали XII Міжнародної наукової конференції 16-18 березня 2016 р. Збірник наукових праць. Київ : ТК Меганом. - 2016. – С. 121 – 128 (РІНЦ SCIENCE INDEX).

*Публікації, які додатково відображають наукові результати дисертації:*

15. Штець В. Слово про майстра / В. Штець // Золтан Шолтес (1909-1990) [Текст] : [Образотворчий матеріал] / упоряд. В. Штець. – Львів: Ладекс, 2009. – С. 5-38.

*Дисертація пройшла апробацію:*

1. Участь у відкритті меморіальної кімнати заслуженого художника України Золтана Івановича Шолтеса у приміщенні Закарпатського обласного краєзнавчого музею, з відтворенням інтер'єру кімнати, виділеної художнику для творчої роботи керівництвом семінарії, під час навчання в Ужгородській гімназії (усна доповідь) (21.07.2003, Ужгородський замок). Подія була висвітлена у ЗМІ.
2. Участь у круглому столі присвяченому творчості заслуженого художника України Золтана Івановича Шолтеса (усна доповідь) (21.07.2005). Подія була висвітлена у ЗМІ Закарпатської області.
3. Участь у презентації альбому-каталогу «Золтан Шолтес». – Львів: Ладекс, 2009.-240с., іл. на персональній виставці до 100-річчя з дня народження художника у Закарпатському художньому музеї ім. Й. Бокшая, м. Ужгород (21 липня, 2009). Подія була висвітлена в обласних та загальноукраїнських ЗМІ.
4. Лауреат обласної премії ім. Й. Бокшая та А. Ерделі у галузі образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва у жанрі «Мистецтвознавча праця» за статті до книги про життя та творчість заслуженого художника України Золтана Івановича Шолтеса (вересень, 2011, м. Ужгород).
5. Участь у пленерах об'єднання професійних художників Закарпаття, з локаціями на місцях творчої роботи заслуженого художника України Золтана Шолтеса (квітень, травень, вересень 2009-2014, Великоберезнянський та Міжгірський райони Закарпатської області).
6. Проведення літніх пленерних практик для студентів 2-ого та 3-ого курсів кафедри дизайну та основ архітектури Інституту архітектури Національного університету «Львівська політехніка» з метою вивчення технічних навиків та композиційних прийомів у створенні пейзажних робіт на прикладі творчості Золтана Шолтеса (2012-2014).

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE  
 NATIONAL UNIVERSITY POLYTECHNIC OF LVIV  
 DEPARTMENT OF ARCHITECTURE

Bandera str. 12, Lviv, 79646, Ukraine  
 tel./fax: +38 032 258 22 39  
 e-mail: teachers@polyset.lviv.ua



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
 НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ЛЬВІВСЬКА ПОЛІТЕХНІКА  
 ІНСТИТУТ АРХІТЕКТУРИ

вул. С. Бандери, 12, м. Львів, 79646, Україна  
 тел./факс: +38 032 258 22 39  
 e-mail: teachers@polyset.lviv.ua

№ 72-08/12/12

на № \_\_\_\_\_

### ДОВІДКА

про впровадження наукових розробок

Штеця Віктора Олексійовича

Наукові положення, що складають наукову новизну кандидатської дисертації старшого викладача кафедри дизайну та основ архітектури Штеця Віктора Олексійовича «Творчість Золтана Шолтеса у контексті розвитку образотворчого мистецтва Закарпаття ХХ ст.» впроваджені у навчально-виховному процесі у Національному університеті «Львівська політехніка». Зокрема, окремі положення дисертаційного дослідження впроваджені при викладанні курсів «Історія мистецтва і архітектури», «Живопис» та «Пленерна практика» для студентів, які навчаються за спеціальністю «Дизайн».

Директор Інституту архітектури,  
 доктор архітектури, професор



Б.С.Черкес