

Оксана ТРИСКА

пошуковець,

Інституту народознавства НАНУ, м. Львів

ЦЕНТРИ «ЗАХІДНОЇ ГРУПИ» НАРОДНОГО МАЛЯРСТВА НА СКЛІ

«Малярство на склі — мова всесвітнього народного мистецтва» — ця теза супроводжувала всі виставки провідного європейського колекціонера Удо Даммерта. Вона дещо тенденційно підкреслює важливість та масштабність зазначеного виду творчості, який, з огляду на пізню появу (XVIII ст.) не може претендувати на таке визначення. Проте його поширення на значній території сприяло колекціонуванню артефактів за різними принципами — країни, майстерні, малярі — та засвідчувало необхідність їх комплексного дослідження.

Для повного розуміння розвитку українського народного малярства на склі, необхідно проаналізувати його європейські «корені», а саме:

— визначити за якими критеріями проведено поділ всіх європейських творів на групи;

— дати характеристику основних західноєвропейських центрів, в яких формувався цей вид народної творчості.

Праці мистецтвознавців різних країн підтвердили здогади, що осередки народного малярства ніколи не розвивались строго в межах однієї держави — тому географічний та етнічний принципи дослідження недостатні. Й. Грабовський, зважаючи на різноманітність збереженої інформації (нажаль часто гіпотетичної), започаткував поділ творів на групи, які об'єднували б регіональні центри за спільними або подібними характеристиками. Він запропонував вивчення у такій послідовності:

— західна група — твори із Сілезії, польського Прикарпаття, Чехословаччини, Австрії, Німеччини, Югославії;

— східна — малярство румунське, буковинське, покутське;

— північна група — польські твори, що не походять безпосередньо від сілезьких та львівських [1,15].

Третя група, в якій свідомо виділений польський ареал, на думку багатьох дослідників, стилістично пов'язана із словацьким малярством [2,33], тому артефакти цих країн доцільно розглядати разом.

При проведенні класифікації необхідно керуватись комплексом факторів: генезис, тематика і засоби художньої виразності; етнічна приналежність як фактор градації в середині групи. Для подальшого вивчення автор пропонує такий поділ на групи:

— західна — осередки Баварії, Австрії, Чехії, Сілезії, Моравії;

— центральна — осередки Словаччини та Польщі;

— східна — осередки Румунії та України.

Доцільно детальніше зупинитись на центрах західної групи, оскільки вони були джерелом формування і поширення народного малярства на інші терени.

На німецьких землях активним регіоном розвитку виступає Баварія (географічно поділена на Верхню і Нижню або Східну). У ХІХ ст. у країні, насиченій творами «міщанського» малярства на склі, утворились численні осередки народної творчості.

В Аугсбурзі (Верхня Баварія) цей мистецький вид був міцно прив'язаний до міських ремісничих структур, тут він так ніколи і не набув повноцінного народного характеру. Більшість робіт поєднували барокові елементи в народній інтерпретації із ознаками минулих мистецьких стилів. Після згасання виробництва в столиці ремесел нові центри утворились в Обераммергау та Зеєгаузені [2, 16].

В Обераммергау на склі працювали досвідчені майстри — Андреас Лянґ (1741-1807), Йозеф Мангольд (1787-1850) та ін., творам яких властиві риси і професійного, і народного мистецтва. Типовими були картини на релігійну тематику у круглому картушевому обрамленні, із пишним квітковим орнаментом

(великими різнобарвними трояндами та гвоздиками), відомі як «Ammergaufer Taferln» (нім.) [15 іл.11,12].

Визначальним для всієї західної групи народного малярства був осередок, що виник на баварсько-чесько-австрійському пограниччі у селищах Раймундсройт-Погоржі-Сандл [1,21]. Ікони, які тут постали, привернули увагу Франца Марка, що першим серед німецьких митців ХХ ст. побачив естетичну вартість народного мистецтва [3,317].

Раймундсройт (Нижня Баварія) було засновано як поселення склярів, що працювали на гуті в Шоннбруні [2, 22]. Ранні твори тут виконували складною склярською технікою — із поєднанням гравірування, різьблення (нарізка глибшого орнаменту) та малювання [4, 42]. Це так звані «Goldschlifbilder» (нім.) — картини із різьбленими та золоченими елементами на чорному тлі. При налагодженні серійного виробництва, спрощуючи процес, майстри виготовляли роботи вже двох інших типів: із дзеркальним та мальованим тлом (без застосування механічної обробки скла). Для першого виду характерний срібний фон, на якому розміщене схематичне зображення. Внизу площину завершував стриманий орнаментальний фриз [5, іл. 36-39]. Іконам із мальованим фоном притаманне більше квіткове наповнення. Композиція розташована на площині в картушевому обрамленні довільної форми, контур виконаний чорними та золотими лініями. Центральні елементи прорисовані лінійно, рослинні — лише кольором [5, 14-15]. Визначальна риса всіх творів — просте, вільне, невибагливе трактування сюжетів, що надає їм архаїчності. Найпоширеніші теми: св. Анна, св. Ґеновеффа, св. Йосиф з Дитям, Гріб Господній, Пієта, Христос-Недремне око, Марія Immaculata (Діва Марія у вінку, із квіткою в руці, що стоїть на кулі) [5, 54-56].

На схід від Раймундсройту виникли два інші центри — Погоржі (нім. Бухерс) у Чехії, Сандл — в Австрії. Першими малярами у Погоржі були переселенці з Північної Чехії [4, 126]. Вони започаткували малювання на склі, а з часом цю техніку перейняли майстри із сусідніх сіл — Гойної Води (нім. Брюнль), Доброї Води (нім. Гайльбрюнль), а також у Сандлу.

До виконання картин на склі спонукали численні гути, сконцентровані в цьому районі [8, 34], а також місця паломництва із культом поклоніння Діві Марії. По сусідству, в Австрії знаходилась проща Гогенфурт. Все це сприяло розвитку потужного малярського центру.

Спочатку провідними були майстерні по чеську сторону — тут працювали родини Гроссманів, Голдманів, Ульріхів та Поглів [4, 127]. Проте у сер. ХІХ ст. кількісно вже переважала продукція із Сандлу. Розквіт чеського виробництва припадає на першу пол. ХІХ ст., а після 60 рр. занепадає, тоді як виробництво в Сандлі тривало до 30 рр. ХХ ст. Німецький дослідник Бухнер подає дані, що в Погоржі працювало двадцять три автори, у Сандлі — двадцять чотири [9]. Серійне виготовлення ікон на склі привело до уніфікації назви — «бухерси» — і розмірів — малого, середнього та більшого формату, які відповідно коштували 12, 24 і 40 крейцарів [2, 27]. У ХІХ ст. цей чесько-австрійський осередок став одним із найбільших поставачальників образів на склі, в період розквіту тут малювали 50–100 творів за день [4, 129].

Спочатку, як і в Раймундсройті, майстри використовували комбіновані техніки — про це свідчать роботи на чорному і дзеркальному фоні, часто подані у картуші. Формування гутно-фабричного типу в околицях Погоржі-Раймундсройту стилістично вказувало на зв'язок із розписами скляних побутових виробів [7, 40].

Ближче до середини ХІХ ст. почали переважати мальовані твори, які вирізнялися колоритом — яскрава червінь, поєднана із темно голубим кольором та світлим фоном. Як додаткові вживалися темно-зелена, жовто-зелена, коричнева барви. Улюбленим у народних майстрів був рожевий відтінок ликів та рук святих. Контури багатоколірні — червоний на частинах тіла, коричневий та чорний на інших елементах.

Однією із найвиразніших характеристик виступають рослинні мотиви. Під час становлення малярської школи Погоржі-Сандлу квіткове наповнення тяжіло до аскетично-символічного раймундсройтського подання, але з часом майстри надали їм

пишноти форм та наблизились до реалістичного трактування. Найчастіше це квіти та пуп'янки рожево-червоних троянд — кулеподібні, модельовані білими штрихами, з кількома відкритими листочками, які отримали назву «південночеська рожа» [4, 132]. Із розвитком жанру квітковий декор набував все більш самостійного значення, всі елементи картини — і постаті і орнамент — зрівнялися стилістично (як засоби виступають лінія, штрих, колір). Це дуже характерно для творів родини Тумаєр із Сандлу, які для обрамлення сюжету охоче застосовували пишні квіткові гірлянди або в'язанки квітів [5, іл.53-59].

Коло іконографічної тематики — «Втеча в Єгипет», «Різдво», «Розп'яття», «Тайна вечеря», «Св. Флоріан», «Св. Леонард», «Коронування Марії», «Зустріч Марії та Єлизавети», «Сім тайн». Особливу популярність мали зображення чудотворних ікон та скульптур — Мадонна із Маріяцелль (символ Габсбургської монархії, патронка Австрії), Пієта із МаріяТаферль та Маріядрайайхен, або св. Трійця із Зонтагбергу. З'являються також багатосюжетні композиції, наприклад, «Св. Варвара та Богоматір з Дитям» [4, 134].

У творчості територіально близьких осередків відбулося поєднання стилістичних відмінностей, у результаті чого сформувались «*Turpenbilder*» — типові зразки, які об'єднані у цикли творів, створені у різних майстернях майже одночасно [9, 56]. Це призвело до їх комплексного мистецтвознавчого розгляду, в результаті якого виникло означення «південно-чесько-австрійське пограниччя». Саме Раймундсройт, Погоржі та Сандл німецький дослідник Кайзер слушно вважає центром виникнення всього німецько-австрійського малярства [7, 41].

У Західній Чехії в селищі Квілда (нім. Аусергефілд) виник один із найзначніших осередків, похідний від раймундсройтського. Першими малярами на склі були брати Петерганзели і Каспар Гілберт із Раймундсройту, які працювали тут лише сезонно. У 1818 р., їм на зміну, Йоганн Фердербер, сформував майстерню, в якій трудилось багато майстрів [4, 120]. Їх рання продукція відрізнялася лише частковим застосуванням червоного контуру. Майстри малювали сюжети у прямокутних

або овальних картушах. Це були, переважно, погруддя святих із старанним опрацюванням ликів. Характерна риса цих творів — повна відсутність квіткового орнаменту.

Неподалік, біля Хебу, існувала майстерня з виготовлення картин на склі в техніці гризали. Малярі подавали сюжет у подвійному картуші (зовнішній і внутрішній), акцентуючи увагу на золотому орнаменті, розміщеному по кутах, та атрибутах святих. Акуратно нанесений чорний контурний рисунок доповнений аматорським моделюванням світлотінню. Характерні теми — св. Йосиф, св. Юрій, св. Антоній [4, 114].

У цьому ж субрегіоні знаходились осередки егломісій — картин на склі, виконаних гравіюванням. Зображення, прорисоване на срібній і золотій фолії, сприймається силуетом на темному тлі. У репертуарі майстрів переважали світські сюжети, поширеними релігійними темами були «Розп'яття із Марією Магдалиною», «Св. Яків», «Св. Іван Непомук». Найбільш відомою була майстерня Фінка в Домажліцах [4, 124]. На відміну від продукції інших центрів більшість робіт підписані та датовані — очевидно, їх автори зараховували себе до «вищих» мистецьких кіл.

Одним із найдавніших регіонів виробництва скляної мальованої продукції була Північна Чехія, де вирішальну роль у формуванні народної течії відіграли ікони із дзеркальним та чорним тлом, виготовлені впродовж XVIII ст. [4, 99]. На них головна увага приділена опрацюванню фону та вишуканості мальованих деталей. Назагал м'яке кольорове моделювання контрастує із «графікою» тла. Здебільшого сюжети закомпоновані в обрамленні аркоподібної форми із двома колонами по боках, які вкриті орнаментом, різьбленим по склу — спіралями, клітками, крапками та умовними пальмовидними листочками. Вживані декоративні елементи — це кульовидні квіти із двома листочками без стебла, намальовані по кутах. Внизу напис — назва твору. До поширених тем належали «Серце Ісуса», «Св. Вероніка», «Св. Антоній Падуанський», «Св. Флоріан», «Тайна вечера». Позаяк у творах переважало склярське ремесло, мистецтвознавці лише опосередковано відносять їх до

народних.

На початку XIX ст., спрощуючи рисунок, малярі знижують якість виконання. Зберігаючи картушевий принцип композиції, вони віддають перевагу мальованому тлу. У др. трет. XIX ст., коли до виробництва приєдналися малярі-аматори Антон Старіц та Антон Моссіг, твори на склі «отримали» повністю народну стилістику [2, 26]. Важливими центрами були Нови Бор, Ческа Каменіце, Каменіцкі Шенов, Фалкнов, Скаліце.

Майстерні у Максові, Вркославіцах відзначалися різними типами продукції на склі — поряд з іконами тут виготовляли годинникові циферблати і номери будинків. Найстаріші твори (ост. чв. XVIII ст.) стилістично поєднують об'ємне та площинно-декоративне трактуванням форм та різнокольорові контури — від червонуватих до чорних, різних відтінків. Поширеними були портретні зображення святих у прямокутному картуші із лаконічним написом внизу [4, 104-105].

Сілезія, з огляду на її географічне розміщення, залучена до ареалу мистецтвознавчих досліджень Чехії, Польщі та Німеччини. На думку провідних європейських дослідників, польські терени — Нижня Сілезія — відіграли найважливішу роль у формуванні народного малярства на склі в Чехії та Польщі [1, 31].

Найдавніші твори у Польщі носять назву «Стара Сілезія» і мають багато спільних ознак із групою «стара чеська Сілезія» [1, 33]. У чеській Сілезії перші народні майстерні з'явилися в ост. трет. XVIII ст. на базі діяльності провінційних малярів, які перебували під впливом мистецьких тенденцій бароко. Їхнім раннім роботам притаманний правильний старанний рисунок, часткове тональне моделювання постатей, червоно-сіро-голуба кольорова гама. Контури м'які, червоно-коричневі. Якщо у чесько-сілезьких іконах переважає повнофігурне зображення із обов'язковим коричневим контуром, то у польських — здебільшого погруддя, виконані червоним контуром. Малярі поєднують спроби об'ємного вирішення із площинним квітковим декором, серед якого поряд із трояндами і тюльпанами з'являються квіти яблуні — ознака, характерна для всієї

сілезької продукції.

По чеську сторону визначні центри знаходились біля Фрідека, Яворніка та Опави. Великим культовим осередком було містечко Фрідек. Прощу у Вамбержіцах (Альбендорф або «сілезький Єрусалим») розміщену неподалік, відвідувало до ста тисяч паломників на рік. У сусідньому містечку Краліки виготовляли графічні зображення, скульптури та інші предмети релігійного призначення [8, 39–41]. Численні ярмарки спонукали також до виробництва творів на склі — очевидно, тут знаходилось декілька майстерень.

В образах пер. пол. XIX ст. живописність переважає над графічністю. Це твори «пастельного колориту» [4, 159]. На пізнішій зразках вирішальну роль вже відіграє контур, у них контрастним чорним рисунком обведено деталі, виконані пензлем — це так звана «вітражна» група [4, 155]. Сюжети на цих роботах займають цілу площину скла і подані в обрамленні хаотично розміщених квіткових гірлянд.

Численною є «група яскравого орнаменту», яку вирізняє квітковий декор особливої форми: великі кулеподібні рожі, тюльпани із подовгастою середньою пелюсткою та зіркоподібні квіти, поєднані майже трикутними листками [4, 159]. Орнамент часто розміщений асиметрично — в одному із кутів картини. У колориті з'являється яскравий синій та карміновий кольори. Синій починає домінувати у наступній підгрупі ікон, виконаних у Фрідеку, тому вона має назву «творів переважаючого синього колориту». Їм притаманні квіткові гірлянди із почерговим зображенням червоно-рожевих та синіх троянд [8, 18].

Тематика сілезьких творів різнорідна, до найпоширеніших сюжетів належить Фрідецька Мадонна (Богородиця у повний зріст із Дитям та скіпетром, у мандорлі) [4, 160]. «Св. Ізидор» та «Житіє св. Ґеновеффи» ілюструють відомі у Сілезії легенди — з притаманним їм світським розповідним характером [8, 40]. У репертуарі також представлені багатофігурні композиції — «Заручення Діви Марії», «Шлях на Кальварію».

У творах із польського прикордоння (Яворнік, Єсенік, Мікуловіце) часто з'являється сюжети: св. Анни, пов'язаний

із прощеною Аннаберґ і св. Варвари — патронки шахтарів і в'язальниць–мереживниць [8, 40]. Варвару зображали із великим виразним обличчям, пишногорудою, із багато золоченим мереживом та обляміvkою на одязі. Ікони мають приглушену колорову гаму — жовтуваті, коричневі відтінки поєднані із синьо-голубим і червоним. Обличчя виконані у ніжних рожево-біло-голубих тонах.

У Моравії твори народного трактування з'явилися у кін. XVIII — на поч. XIX століття. Найдавніші з них за найхарактернішою ознакою назвали групою «троянд і тюльпанів». У них стриманий квітковий орнамент розміщений або у верхніх кутах листа, або творить обрамлення навколо фігур. Він нанесений чорним контуром та м'яко промодельований білою фарбою. Загалом для ранньої моравської продукції характерний чорний рисунок, тому у чесько-моравських дослідженнях існує означення «група малярів чорних контурів» [11, 16].

Мистецькою особливістю регіону були картини із каліграфічно написаними цитатами із Біблії — це протестантські твори на склі (нім. Spruchbilder). Їх авторами були писарі, сільські вчителі а також переписувачі Біблії та церковних пісень. Наслідуючи старі рукописні шрифти, вони надавали своїм роботам народного звучання. Тексти поєднані із рослинними та іншими мотивами (дерево життя, птахи, серце) — таким чином малярі намагалися пояснити цитату [8, 37].

На відміну від Чехії, Моравія славиться одним визначним осередком — Жданіце. У пер. пол. XIX ст. тут функціонувало декілька майстерень, в яких виготовляли і протестантські і католицькі сюжети [8, 37]. Традиційні ікони поділені дослідниками за найяскравішими ознаками на групи. Найбільш характерним є «маляр виразних брів», у творах якого вони виконані схематично — виразним мазком пензля. Автор схильний до м'якого моделювання, живого вільного рисунку та яскравого квіткового декору: повнопелюсткові червоні троянди і пуп'янки, промальовані білими штрихами, та дрібні зелені листочки [11, 16].

У наступного моравського майстра своє подання обличчя, у зв'язку з чим його називають «маляром хвилястих брів». Він

зображає усміхнених святих із чіткими рум'янцями на щоках, позначаючи брови та верхні повіки хвилястими лініями [4, 148].

Найпродуктивнішим був «маляр заломаних брів», який виконував цю деталь півколом, із характерним зламом у сторону носа, обличчя окреслював овальною м'якою лінією, на шиї часто розміщував V-подібне закінчення. У цій майстерні були створені різні типи композицій — «Легенда про св. Геновеффу», «Св. Ізидор» [4, 110]. Ізидор Мадридський вважався патроном всіх селян, а в народній інтерпретації переважав улюблений сюжет — ангели допомагають орати св. Ізидору [11, 25].

Іконографічною особливістю Моравії був «Veraikon» — зображення голови Ісуса Христа *Salvator mundi*, обрамленої підковою. Це відбиток обличчя, який залишився на хустці св. Вероніки. Він став символом прощі в Яромнержіцах у Євічка [12, 10].

Висновки. Вирішальну і дуже активну роль у розвитку народного малярства на склі відіграли три осередки — баварський Раймундсройт, чеський Погоржі та австрійський Сандл, де з допомогою північно-чеських склярів утворився потужний центр, що розпочав серійне виробництво ікон. У 1770-1830 рр. тут відбулося формування та трансформація іконографії, а також поєднання стилістичних відмінностей, що призвело до утворення типологічних груп творів. Оскільки процес виготовлення образів на склі мав швидкий виробничий характер, то залучення нових виконавців обов'язково призводило до певних композиційних новацій — зміни архетипу, саме тому головні схеми чергувались та доповнювались побічними.

Розвиток інших осередків відбувався аналогічно і тривав із ост. трет. XVIII ст. до кін. XIX — поч. XX століття. На цей процес впливали зовнішні та внутрішні фактори, а саме:

- джерела сировини, гутне виробництво;
- традиції малярства на склі;
- необхідність у виготовленні численної продукції — близькість прощ, святих місць, торгівля на експорт.

У ранніх творах на склі Австрії, Баварії, Сілезії та Чехії можна побачити різні методи облагородження і обробки скла. Застосовуючи їх, малярі виготовляли наступні типи ікон:

- із дзеркальним тлом;
- із дзеркальним тлом та ритованими елементами;
- із чорним фоном і різьбленими (врізаними) золоченими деталями.

Сюжет, поданий у картуші в центрі, займав незначну частину площини. Головний акцент надавався декоративному обрамленню. У процесі виготовлення до роботи приєднувались майстри без склярського досвіду, тому з часом гутні методи декорування скла замінили технологічно простіші, малярські. Композиційна схема у картуші збереглась частково, у творах пер. пол. ХІХ ст. вже переважало мальоване обрамлення. Поступово посилювалась роль декоративних орнаментальних мотивів — з часом вони набули самостійного значення, набираючи пишноти і багатства подання.

У Моравії, на відміну від німецькомовних країн та Чехії, народний різновид малярства на склі виник на основі творів «народного рококо», ікон із склярськими елементами не виготовляли.

Хоча Чехія перебувала під впливом мистецьких тенденцій країн-сусідів, там все ж виконували локальні різновиди творів на склі — у техніці грізалі та еґломісії.

Назагал твори «західної» групи засвідчують відхід майстрів від склярських технік декорування і демонструють розвиток стилістичних різновидів власне народного малювання на склі.

1. *Grabowski J.* Ludowe malarstwo na szkle.— Wrocław, 1968.

2. *Ritz G.* Hinterglasmalerei. — München, 1975.

3. *Michajlow N.* Die bäuerliche Hinterglasbild // Westermanns Monatshefte, № 160 (2).— 1936.

4. *Kafka L.* Malovane na skle. Lidove podmalby. — 2005.

5. *Hinterglasmalerei.* Europa, China, Indien. Die Sammlung Udo Dammert.— München, 1993.

6. *Hinterglasmalerei — Volkskunst der Welt — Sammlung Udo Dammert // Katalog zur Ausstellungen.* — 1975.

7. *Keiser H.* Die deutsche Hinterglasmalerei.— München, 1937.
8. *Výdra J.* Die Hinterglasmalerei.— Praha, 1957.
9. *Buchner H.* Hinterglasmalerei in der Böhmerwaldlandschaft und in Südbayern. — München.— 1936.
10. *Jeszalik E.* Typy slaskich obrazow na szkle. Ethnografia № VII-VIII. — 1965-1968.— S.176-183.
11. *Kubečková I., Lenderova Z.* Lidove podmalby.— Praha, 1995.
12. *Voríšková A.* Podmalby na skle z Europy, Asie a Afriky // Kataloh k vystavě.— Praha, 1991.

Oksana Triska

Graduate Student

Institute of Folklore Studies at the Ukrainian National Academy of Sciences

Centers of Folk Painting on Glass in the „Western Group“

The article suggests dividing the works of European folk painting on glass into three groups: western, central, and eastern ones. The Autor describes the centers of the „western“ group, in the majority of which folk painting on glass became established and developed with great intensity as a separate kind of folk art.