



Оксана ТРИСКА

## КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ НАРОДНОГО ІКОНОПISУ НА СКЛІ ЦЕНТРАЛЬНОЇ ТА СХІДНОЇ ЄВРОПИ (ОДНОСЮЖЕТНІ ТВОРИ)

У статті висвітлюються принципи побудови народних ікон на склі. За композицією всі твори поділяємо на два блоки: в картушевому обрамленні та з цілковитим заповненням скла. Складність їх побудови залежить від кількості зображуваних фігур та творчої інтенції малярів.

**Ключові слова:** ікона на склі, картуш, однофігурні, багатофігурні композиції, творча інтерпретація.

© О. ТРИСКА, 2012

Народні ікони на склі, створені понад півтора століття тому, і сьогодні дивують нас композиційно-рисунково-живописним синтезом. Як відомо, зразками для створення образів були графічні листи та виготовлені з них шаблони-прориси. Таке використання не сприяло іконографічному та ідейному новаторству, проте народні майстри знаходили можливості для творчого самовираження.

Композиційні особливості образів на склі все ж залишаються поза увагою дослідників. Це зумовлено їх наслідувальним походженням та серійним тиражуванням. Аналіз побудови спонукає до роздумів про запозичені та власне авторські складові частини робіт. Українські вчені наголошують на різних варіантах трактування малярами тих самих тем. Віра Свенціцька зазначала, що хоч персоналії часто повторюються, але двох однакових зразків не знайдено. Частково це пояснюють різні формати скла та видозміни декоративних елементів [1, с. 5]. Григорій Островський підкреслював, що одні ікони своєрідніші за інші, проте у кожній пульсують почуття та емоції художника [3, с. 252]. Оскільки малярі копіювали підклади по-своєму, то часті повтори одного й того ж шаблону також призводили до багатогранності форм та композицій.

Польський дослідник Й. Грабовський слушно зауважив, що в кожному регіоні той чи інший сюжет опирався на певний локальний взір, який постійно повторювався у даній групі: знавцеві досить було лише подивитись на схему зображення, щоб зрозуміти, звідки походить образ [8, с. 91].

Серед європейського народного малярства на склі найбільшою композиційною різноманітністю вирізняються румунські артефакти. У 70-х рр. ХХ ст. дослідники Юліана та Дімітру Данку стверджували, що це творчий спонтанний доробок румунських селян [6, с. 16]. Проте сучасні німецькі дослідники констатують, що за останні роки з появою грецького збірника друкованої графіки з майстерень Афону виявлено багато графічних аналогів, за якими створювали румунські ікони [14]. Тому ми вже не можемо однозначно говорити про первинну композиційну інтенцію малярів. Р. Фабріціус та Й. Невтіг вбачають творче начало у «продуктивному привласненні» підкладів та їх численних варіаціях, в естетичному сприйнятті народними майстрами графічних сюжетів [7, с. 25]. Отже, аналізуючи композиційні особливості народного іконопису на склі, доцільно визначити такі пріоритети:

- вважати пошук графічних першозразків, за якими створювали ікони на склі, незавершеним;
- визначити критерієм творчого потенціалу малярів різницю між тією чи іншою версією іконографічної схеми;
- трактувати зразки унікальних сюжетів, що збереглися, не до кінця вивченими (невідомого походження);
- зосередити порівняльний аналіз на багатосюжетних іконах, як на особливо творчих.

Також варто наголосити на двох складових цього поняття: загальна структура сюжету та внутрішня побудова ікони (взаємовідношення цілості та деталей). Тому для точності варто проводити двоступеневі порівняння: міжвидові (серед односюжетних творів) та внутрішньовидові (аналіз композиційної структури образу).

За характером побудови твори, виконані в майстернях країн Центральної та Східної Європи, поділяються на два великі блоки — в картушах і з повноформатним сюжетним заповненням. Образи в картушах — це окремий тип, поширений у країнах з традицією гутного оздоблення листового скла [4, с. 54]. У кін. XVIII — сер. XIX ст. в Австрії, Баварії, Сілезії та Чехії при створенні картин на склі застосовували механічну та хімічну обробку площин<sup>1</sup>. З допомогою технік гравіювання, різьблення, матування, посріблення майстри вибудовували художнє обрамлення, що розмежовувало зображення і тло. Розрізняємо декілька видів картушів, один з яких — архітектурний (сцена обмежена колонами й аркою, іл. 1). Стафаж опрацьований декоративною сіткою, об'єднаний рослинними елементами та завершений вгорі мальованими квітками. В цілому він має вигляд пишної рами з невеликим вкрапленням мальованих елементів. Розповсюдженим був рамковий овальний або круглий картуш. У колі розміщували малюнок, довкола нього імпровізували віньєткову композицію, що обов'язково була симетричною відносно централь-



Іл. 1. Св. Варвара. Кін. XVIII — поч. XIX ст., скло, розпис, різьблення, позолота, 27,5 x 19,5 см. Північна Чехія. Музей Младоболеславска в Младе Болеславі (Чехія), № S 3445



Іл. 2. Ессе Ното (Ціє Людина). Перша пол. XIX ст., скло, розпис, ритування, 28,5 x 19,5 см. Нижня Сілезія. НМЛ, інв. 49067, I-3464

ної вертикальної осі (іл. 2). Задля спрощення технологічного процесу інколи застосовували мальований (імітаційний) картуш. Зображення виконували в ова-

<sup>1</sup> Глибоким врізуванням окреслювали обрамлення, надаючи йому круглої, овальної або довільної форми. Більші площини робили матовими, після чого гравіювали декоративні елементи — арки, колони, вази з квітами тощо. Різьблені (врізані) деталі часто золотили. Опрацьовані скляні заготовки передавали малярам для виконання сюжету, який, зазвичай, займав лише третину листа. Найбільш поширеними були різьблено-позолочені ікони на чорному тлі.



Іл. 3. Й. Мангольд. Св. Тереза. Сер. XIX ст., скло, розпис, позолота, 30 x 24 см. Обераммергау, Верхня Баварія; прив. зб.



Іл. 4. Св. Юрій Змієборець. Друга пол. XIX ст., скло, розпис, позолота, 30 x 24 см. Габартов, Західна Чехія. Етнографічний відділ Народного музею в Празі, Чехія, № 1259/41

лі, а навколо нього фарбами (а не склярськими методами) відтворювали віньєтку.

Найбільшого поширення набуло мальоване обрамлення, яке слугувало розпізнавальним знаком кожного осередку. Так, для образів із Обераммергау

(Німеччина) властива кругла або прямокутна рамка, обведена потовщеним чорним контуром (іл. 3). Зовнішнє тло малюнків біле та розписане у верхній частині трояндовою гірляндою, у нижній — двома перехрещеними китицями гвоздик.

Інколи сюжет подавали у подвійному картуші (Західна Чехія) — із зовнішньою білою та внутрішньою темною рамкою (іл. 4). Прикладом випадкової композиції можна вважати ікону *Івана Хрестителя у дитячому віці* — святий намальований у колі, яке з боків обрізане. У цьому ж осередку малярі з майстерні Тумаер практикували розпис полів геометрично-квітковим фризом — у прямокутнику представлений св. Флоріан, навколо якого стрічкою в'ється декор (суцвіття квітів, поєднані ромбами [10, іл. 59]).

Зрідка подвійний картуш застосовували і в інших осередках. Так, на польсько-сілезькому образі *Богородиця з Дитям* розміщена в невеликому овалі, ззовні якого два ангели коронують Марію. Таким чином сюжет міститься у внутрішньому (овальному) і зовнішньому (квіткоподібному) обрамленні [5, с. 52—53].

Найбільше картушевих образів створено в західному та центральному ареалі народного малярства на склі (Австрія, Баварія, Чехія, Моравія, Сілезія, Польща, Словаччина), натомість у східному (Україна, Румунія) цей принцип не поширився. Так, сьогодні в Україні відомий єдиний твір такого типу — *св. Йосип з Дитям* (іл. 5). Обрамлення не містить жодних геральдичних елементів (стрічок, галузок, віньєток), а заповнене типовими для покутської творчості дзвоникоподібними квітами та зірочками [2, с. 65].

У Румунії збереглося декілька медальйонних варіантів *Адама і Єви*. Навколо сюжету на овальній смужці розміщені півфігури евангелістів, святі Василій, Лігорій? (Григорій? — *Прим. авт.*) та херувими, по кутах — рослинні мотиви. Образи виконані за народним дереворитом, проте малярі, запозичивши ідею, ангелів замінили квітами, бордюр «заповнили» святими з місяцем, сонцем тощо [7, с. 51, 52].

*Богородиця з Дитям* з Герли (Румунія) також представлена в овалі. Іконописець подав сюжет у подвійній двоколірній рамці, поверх якої розмістив великі галузки квітів [7, с. 149]. Такий підхід відрізняється від західноєвропейського, оскільки рослин-

ний орнамент, розміщений в картуші, вже тяжіє до сюжетних елементів.

По всіх центрах іконопису картушеві твори становили меншість — основні композиційні ідеї втілювалися на повному форматі скла. Вони залежали, насамперед, від кількості зображуваних об'єктів — тому аналіз доцільно розпочати з однофігурних зразків.

У західному ареалі вшановували велику кількість святих покровителів. Для уникнення неточностей їх підписували. В Австрії, Баварії та Чехії компонували напис внизу — на окремій, відмежованій рисою площині. В центральному та східному ареалі малярства підписи трапляються зрідка. У польських образах вони інколи розміщені внизу збоку, в творах Симеона Поенару (Румунія) — інтегровані посередині площини [4, іл. 4.14; 4.62; 4.63; 4.72]. В Україні святих підписували збоку, біля плеча зображеного.

Малярі представляли постаті погрудно, доколінно й повнофігурно. Перший тип поширений на чесько-сілезьких та моравських теренах. Насамперед, це *Veraikon* або *Salvator mundi* — відбиток лику Ісуса Христа на хустці св. Вероніки. Його малювали в підковоподібному обрамленні, доповненому пламенючим ореолом (іл. 6). Всі відомі версії потрактовані за однією схемою і різняться між собою лише величиною лику та декоративними елементами: переважно це квітковий «вінок» навколо Ісуса.

До погрудних належить також давній сілезький варіант св. Варвари, на якому вона показана в профіль з піднятою пальмовою гілкою [11, с. 110].

Наступний сюжет *Ісус Христос та Іван Хреститель у дитячому віці*, виконували за літографіями у двох варіантах: дитячі погруддя, завершені трояндовою гірляндою або символічними хмарками [2, с. 22]. Цю тему розглядаємо в категорії однофігурних, оскільки часто святих малювали поодиноч. Улюбленим мотивом був Ісус Христос, обрамлений трояндами. Інколи малярі видозмінювали контури, продовжуючи півфігуру одягом — особливо таку трансформацію любили українські майстри. На загал, вони значно вільніше поводитись з графічними підкладами і копіювали їх неохоче — на одному з покутських творів святі зображені не у дитячому, а в підлітковому віці, на іншому зразку півфігури обрамлені не трояндами, а



Іл. 5. Св. Йосип з Дитям. Третя чв. XIX ст., скло, розпис, позолота, 26 x 20 см. Покуття, Діацезійний музей в Тарнові, Польща



Іл. 6. «Veraikon» (Ісус Христос). Остання трет. XVIII ст., скло, розпис, позолота, 43,5 x 33 см. Чеська Сілезія; прив. зб.

гуцульськими квітами-розетками [2, с. 159]. Поряд з зазначеними темами у католицькій традиції побутувало погрудне зображення *Ессе Ното* (*Це Людина*), яке компонували в медальйоні (іл. 2), або на всьому склі [11, с. 154] (іл. 7).



Іл. 7. Ессе Номо (Це Людина). Перша пол. XIX ст., скло, розпис, 36 x 26,5 см, НМЛ, інв. № 39680, І-275



Іл. 8. Св. Миколай. Остання чв. XIX ст., скло, розпис, позолота, 50,5 x 54,5 см. Покуття, Україна; прив. зб.

У східному ареалі більшість святих охоронців відтворювали покоління. В Україні таким чином зображували Миколая, Варвару, Параскеву, Михаїла, Івана Непомука. У верхніх кутах твору малювали ангелів, або замість них — драперії, галузки квітів. Прикладом складного декоративного доповнення сюжету є образ, на якому св. Миколай оточений чотирма ангелами і церковними банями (іл. 8).

Малюючи контури від руки, малярі індивідуалізували святих, надаючи їм яскравих ознак народного примітиву [2, с. 254, 294—295]. Подібно працю-

вали і румунські іконописці — вони переймали композиційні ідеї, а потім довільно їх трансформували. Цю тенденцію засвідчують твори, присвячені святим Параскеві, Дмитрію, Миколаю та Христу Пантократору [7, с. 217]. Автори розміщували постать в центрі скла та інтерпретували з деталями: так фон на нікулєнських творах завжди поділений на дві частини, нижня з яких смугаста, а верхня оздоблена то канатовидним мотивом, то звисаючими драперіями, то довільно розкиданими листками, квітами тощо [7, с. 214]. Особливого народного трактування у румунському іконописі набув образ Пантократора. Збереглися численні зразки, кожний з яких витриманий у традиціях того чи іншого малярського осередку. Христос із майстерень у с. Нікула (Румунія) представлений покоління, наближеним до глядача, на незвично геометризваному тілі [7, с. 64—65].

Сюжет *Христос Первосвященик* належить вже до повнофігурних зображень, яке по периметру виділене орнаментально-геометричною рамкою (іл. 9). Воно вирізняється архітектонікою трону, облаченням, Христовою символікою [7, с. 68—70]. Подібно в Румунії відтворювали св. Миколая — на троні, в повний зріст [6, іл. 101]. В Україні такий тип зображення належить до рідкісних — відомий один образ, на якому святий Угодник представлений в аркоподібному обрамленні, що імітує структуру церковної ікони (іл. 10).

До повнофігурних композицій відносимо деякі румунські варіанти *Христа-Виноградаря*, побудовані за хрестоподібно-центричною схемою [8, іл. 134]. У цьому сюжеті виразно проявились різні способи структуризації тла, яке несе смислове навантаження. У ранніх іконах з с. Нікула (Румунія) Ісус Христос розміщений в колі, від якого в різні сторони відходять стилізовані листки виноградної лози, у пізніших — домінує орнаментальний фон, складений з більш реалістичних галузок винограду [7, с. 75—79]. На деяких образах Христос-Виноградар намальований вже не в повний зріст, а в три чверті. Це підтверджує слушність зауваження румунських дослідників, що у народному мистецтві важливими засобами видозміни є часткове відтворення сюжету та спрощення композиції — відкидання деталей [7, с. 26—27].

За нетиповим для народного малярства на склі принципом виконана ікона *Ісус Христос — Недрем-*

не око. Вся площа поділена по діагоналі хрестом, на ньому спочиває Ісус-Дитя, а внизу у віньєтці розміщені слова молитви [11, с. 154]. До однофігурних горизонтальних композицій також належить сюжет *Гробу Господнього* (Словаччина) [15, с. 100]. Це дводільно-симетричний твір з багатьма декоративними елементами, верхня частина якого структурована як центричний фриз із монстранцією, свічками та квітковими мотивами (іл. 11).

Особливістю католицької релігійної традиції було *Розп'яття* у вигляді окремої хрестоподібної композиції. У Чехії його увінчували віньєткоподібною тканиною (можливо велумом), завершеною єпископською короною, а обабіч Христа малювали дві симетричні квітки-троянди. Значимість сцени підкреслював латинський напис CRUCIFIX, виведений внизу, на окремій смузі. За іншим принципом подане *Розп'яття на тлі Єрусалима* — будівлі займають половину простору, і тому образ набуває ознак пейзажу. Натомість *Розп'яття з Марією Магдалиною на тлі Єрусалима* з чеської майстерні стає іконою-символом: пейзажні елементи незначні за розміром й сприймаються другорядним доповненням [11, с. 124]. Незвичною є ікона словацького маляра — обабіч Ісуса намальовані два хрести, обвиті стилізованими терновими вінками (іл. 12). Твір складається з трьох ритмічних вертикалей, центральна з яких об'єднує сюжет. Близьким за структурою є польсько-сілезький образ, на якому біля Розп'яття представлені дві архітектурні екстер'єрні вази, з яких виростають квіти [8, іл. 114]. На загал, мотив розп'ятого Ісуса та символічних дерев-квітів бачимо і на моравських дереворитах, звідки його, очевидно, запозичили для малярства на склі [13, с. 135].

Ще одним варіантом було *Розп'яття із зняттям страстей* (Погоржі, Чехія). Примітно, що маляр по-різному застосовує мотив хмар: то обрамлює ними хрест, то розміщує на них ангелів, сонце та місяць [15, с. 20].

Найбільш численними є образи, на яких у повний зріст представлені патрони-охоронці. Знаковим для всіх осередків був св. Юрій Змієборець, якого малювали верхи на коні у двобой зі змієм. Цей сюжет порушує принципи статичності, оскільки вершника представляли в русі з динамічно розвіяною накидкою. Ретельно копіювали підклади у майстернях західного ареалу — у Чехії малярі дотримувались реальних



Іл. 9. Пантократор (Христос-Учитель). Поч. XIX ст., скло, розпис, позолота, 62,5 x 45 см. Ієрнуць, Румунія, прив. зб.

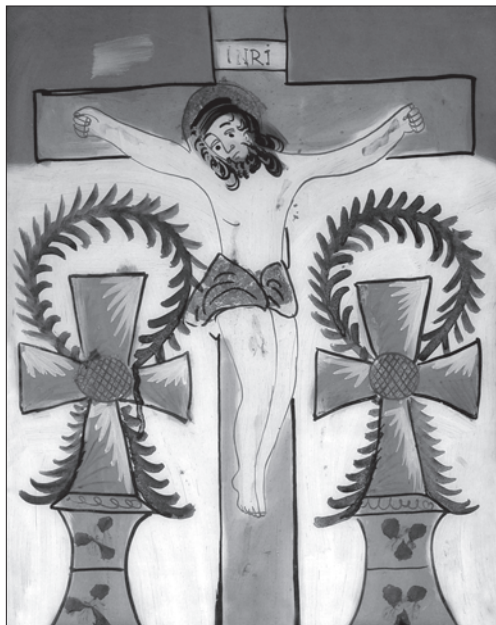


Іл. 10. Св. Миколай. Третя чв. XIX ст., скло, розпис, позолота, 46 x 36 см. Калуський р-н, Івано-Франківська обл., Україна, НМЛ, інв. 15420/1, І-578

співвідношень: вершник — кінь — змії та лінія горизонту (іл. 4). У Сандлі (Австрія) майстри частково переробляли шаблон, спрощуючи рисунок та додаючи декоративні елементи (дві масивні квіткові галузки) [9, с. 59]. Великий діапазон інтерпрета-



Іл. 11. Гріб Господній. Друга пол. XIX ст., скло, розпис, позолота, 44 x 35 см. Середня Словаччина, МЕХП, № 42637



Іл. 12. Розп'яття. Друга пол. XIX ст., скло, розпис, позолота, 39 x 31 см. Східна Словаччина. МЕХП, № 42661

ції притаманний румунським творам. На прикладі двох датованих ікон Саву Моги можна прослідкувати за ступінню дотримання прорису: на зразку 1855 р. маляр komponує св. Юрія на всій площині та намагається обвести його рамкою, проте частина деталей не поміщається. Водночас він схематизує рисунок, упускає певні елементи та недбалими різнокольоровими смугами об'єднує простір. Образ 1872 р. виконаний старанніше — збережена навіть просторова перспектива (зменшення деталей заднього плану). По вертикальних краях скла розміщена химерна хвиляста рамка, що відповідає графічному зразку [6, іл. 77, 83].

Повною протилежністю до описаних ікон є роботи Ани Дежі з Фагарашу, як приклад максимальної трансформації релігійного мотиву в народну картину. Композиція із динамічної перетворена на статичну, їй притаманні неправильний рисунок, змінені пропорції (св. Юрій значно більший за коня) та суцільна орнаменталізація площин [6, іл. 74].

На тлі різноманітних варіантів св. Юрія в Румунії українські зразки майже одноманітні. Домінувала народна версія — святого представляли зблизька, на здибленому коні, в профіль (іл. 13). Динамічності надавав поділ скла на нижню площину, хвилюю підняту до гори, зі змієм, та верхню — розписану рослинними мотивами, драперіями тощо. Важливим композиційним елементом була накидка Змієборця, зазвичай односторонньої метеликоподібної форми [2, с. 224—225].

В іконописі на склі Чехії та Австрії подібно зображували св. Вацлава — верхи на коні зі знаменом в руці [11, с. 1]. Малярі відтворювали святого за традиційною схемою: внизу смуга з написом, над нею — площина з вершиком по центру. Сюжет доповнювали двома китицями «південно чеських» троянд. Повнофігурне зображення притаманне іконографії св. Мартіна, Флоріана (іл. 8), а також Архангела Михаїла та Івана Непомука (вибірково) [4, іл. 4.20, 4.17, 4.27]. Композиції різняться між собою наявністю або відсутністю лінії горизонту.

Народні малярі східного обряду нехтували поділом тла і представляли сюжети в умовному просторі. Лише на образі з Східної Словаччини майстер розмістив Архангела Михаїла на ледь помітній сферичній поверхні, зробивши акцент на рослинному декорі та обрамувавши гірляндою кульовидних квітів (іл. 14).

Багатофігурну групу формують твори з двома і більше постатями, знаковим мотивом якої була Богородиця з Дитям. Її відтворення залежало від поширеної іконографії: у західному ареалі — це повнофігурна версія Богородиці з Маріяцель у променистій мандорлі, на хмарах, під якими височіла будівля костелу [15, с. 20]. Народні малярі видозмінювали цю схему по-різному: то надавали перевагу трапезієвидній формі одягу Марії та Ісуса (іл. 15), то спрощували силует мандорли й особливо часто нехтували храмом. Так на іконі з Сандлу Богородиця розміщена у квітковій мандорлі [12, с. 25]. Всі

інші деталі — викінчення одягу, хрестів, корон та німбів також мають стилізовані рослинні обриси (хрест потрактований як чотирипелюсткова квітка!). Фактично, майстер на основі прорису створив власний варіант Богородиці з Маріяцелль, професійно видозмінивши більшість елементів.

Доцільно розглянути ще один чеський образ на склі, на якому розвинена інша модель: на тлі масштабного пейзажу з костелом на небесах представлена невеличка постать Богородиці з Дитям, обабіч якої красуються величні видовжені квіткові букети [12, с. 35]. Якщо в попередньому творі домінує гармонія задуму і форм, то в останньому спостерігаємо контрастність поєднань та нарочите перебільшення.

Другим поширеним композиційним типом була *Богородиця з Дитям*, відтворена поколіннями. Ікони, залежно від місця виготовлення, різняться за іконографією, проте дуже близькі за структурою. Найчастіше зображення цілком заповнюють скло і відрізняються масштабом та доповненнями: ангелами, херувимами, квітковими мотивами, драперіями тощо. Інколи малярі практикували арково-рамкове обрамлення (півколо акцентувало увагу на персонажах). Часом автори шанобливо «огортали» Богоматір симетрично звисаючими драперіями. Подібно народні малярі відтворювали сюжет *св. Анна навчає Марію* — підкреслюючи шанобливість свого відношення численними квітами або квітковими гірляндами (іл. 16).

У східному ареалі домінувало зображення *Богородиці Одигтрії*. В Україні розвинули тенденцію декоративно-орнаментального розвитку сюжету, щедро розписуючи та золотячи мафорій Марії (іл. 17) [2, с. 80—81]. Основними відмінностями між образами були доповнюючі елементи. Часто майстри урізноманітнювали тему на власний розсуд — замість ангелів у верхніх кутах скла розміщували Івана Хрестителя та св. Миколая (в такому випадку ікони вже належать до категорії багатосюжетних).

Румунські малярі, малюючи Богородицю за підкладом, також охоче видозмінювали орнаментальне наповнення. Вони часто декорували фон елементами геометричного або рослинного орнаменту. Важливим фактором були різні види рамок: овальні, волютоподібні, прямокутні чотиристоронні, трьохсторонні. Малярі розписували їх стрічковидними (наприклад, темна стрічка покреслена ритмічними



Іл. 13. Св. Юрій Змієборець. Кін. XIX — перша трет. XX ст., скло, розпис, позолота, 42 x 38 см. Чернівецька обл., Україна, прив. зб.



Іл. 14. Архангел Михаїл. Друга пол. XIX ст., скло, розпис, 43 x 32 см. Польща (Північна Словаччина?), МЄХП, № 42675

косими лініями), канатовидними, рослинними (неперервний фризний квітковий орнамент), геометричними (зигзагоподібний, ромбовидний тощо) мотивами. Деякі з образів несподівано лаконічні та неповторні — наприклад, *Богородиця Одигтрія* з Брашова, обрамлена бордюром з масивного червоного трилистника на білому тлі [7, с. 152, 154, 156,





Іл. 15. Богородиця з Маріяцелль. Др. пол. ХІХ ст., скло, розпис, 32 x 26 см. Сандл, Австрія, прив. зб.



Іл. 16. Св. Анна навчає Марію. Др. пол. ХІХ ст., скло, розпис, 39 x 30 см. Польща (Східна Словаччина?), МЕХП, № 42675

225]. Маляр зацентрував увагу на декоративних елементах, надав їм домінуючий колір, а потім повторив це й же колір у мафорію Богородиці та накидках ангелів — таким чином весь твір пронизаний ритмічною однобарвною канвою, яка забезпечує єдність елементів. Зовсім інший структурно-

декоративний засіб використав майстер з Ієрнунтень — він обрамував Одигітрію двостороннім безконечним рослинним орнаментом-фризом.

Дво- та трифігурні словацькі образи на склі з малярського осередку Фердинанда Зальцмана вирізняються багатою та виразною орнаментально-композиційною структурою. У них елементи іконографії настільки тісно переплетені з орнаментом, що формується композиція килимового типу. Інколи малярі для організації площини подавали сюжет на квітковому фризі, відділеному прямою або хвилястою лінією від іншого декору (сюжет П'єти) [8, с. 105—106].

Для більшості творів народних майстрів характерним було застосування симетрії. Це засвідчують: *Ісус Христос та Іван Хреститель діти, Адам і Єва, Апостоли Петро і Павло, Архангели Михаїл та Гавриїл, св. Константин та Олена (Воздвиження Чесного Хреста), Розп'яття з Пристоячими, Коронування Марії, св. Трійця, Благовіщення*, що відповідають дзеркально-симетричній схемі. Важливим смисловим і декоративним центром був хрест, часто з Розп'яттям. Для ікони *Воздвиження Чесного Хреста* малярі використовували афонський мідерит, на якому домінував хрест із розетковидним середохрестям [2, с. 23]. Буковинські майстри за цією ж схемою представляли Святих Константина та Олену. Вони замінювали лише геометричний орнамент на рослинний. Румунські малярі більш різноваріантно трактували цю тему, проте повсюди хрест залишався центром композиції [7, с. 199—201] (іл. 18). За аналогічним принципом побудоване *Розп'яття з Пристоячими*. Ікони відрізнялися масштабом хреста (наближений або віддалений від глядача) та деталями — наявністю сонця та місяця, ангелів, херувимів тощо. Румунські художники часто komponували цю сцену на тлі пейзажу [6, іл. 20], натомість в Україні Розп'яття представляли в умовному просторі, зображуючи Пристоячих покоління. Лише на образі з майстерні Німчиків Святий Іоанн та Марія зображені повнофігурно, а хрест виділений масивним середохрестям [2, с. 40, 42, 106] (іл. 19).

Окрім хреста, центром-символом могли бути окремі тематичні елементи, такі як церква в іконах *Апостолів Петра і Павла*. Структурно подібними є *Архангели Михаїл та Гавриїл* (поширені в Румунії).

Представляючи святих з різними атрибутами, малярі завжди дотримувались їх симетричності відносно центральної осі. Іколи вони спільно тримають земну кулю, проте в народній версії Гавриїла найчастіше зображували з палаючою чашею та мечем, а Михаїла — з вагою та мечем. Народні іконописці моделювали тло, представляючи святих то на хмарах, то на тлі пейзажу, то в декоративно-абстрактному оточенні (іл. 20). Композиційно спорідненою є румунська версія сюжету *Благовіщення* [7, с. 175—177].

Групу з усталеними принципами побудови складають трифігурні образи. У *Коронуванні Богородиці* біля Марії розміщені Бог-Отець та Ісус Христос. Стержневу вертикаль утворюють Марія, корона над нею і Святий Дух. Румунські малярі, видозмінюючи схему, розміщували постаті не на одній лінії, а трикутником [7, с. 186]. Особливий інтерес викликає *Коронування Богородиці* з майстерні Тумаєр з Сандлу (Австрія) — тема викінчена пишним обрамленням. Постаті закомпоновані трикутником: хмари, на яких возносяться святі, також мають трикутнікоподібні обриси [10, іл. 56]. На загал твір демонструє вміння автора витончено й лаконічно вибудувати зображуваний простір, поєднавши в одне ціле скопійований сюжет і зімпровізований орнаментальний фриз.

Аналогією виступають ще декілька близьких схематично тем. Це *святі Анна, Марія та Ісус* [10, іл. 49] і *Святе сімейство* [9, с. 32], що походять з моравського та чесько-австрійського осередків. В обох іконах збережено центральну композиційну вертикаль — маленький Ісус, Бог Отець і Святий Дух, відносно якої симетрично розміщені святі Анна та Марія, а в другому випадку — Йосип і Марія.

Для народного малярства на склі нетиповими були твори із зображеннями «в ряд». Найяскравіше цю схему демонструють *Три Святителі*, яких майже ідентично відтворювали і в Україні, і в Румунії. Якщо румунські малярі представляли Отців церкви, здебільшого, повнофігурно, то гуцульсько-покутські майстри малювали їх до пояса, у три чверті або зі зміненими пропорціями — неприродно видовженими. Українські іконописці намагалися не виявляти нижню частину фігур — лише смугою окреслювали край одягу.

Широко розповсюдженою темою було *Різдва Ісуса Христа*, схематично-сюжетним центром якого повсюди було сповите Дитятко. Стафаж навколо



Іл. 17. Богородиця з Дитям Лежайська. Ост. чв. XIX ст., скло, розпис, позолота, 44 x 33 см. Покуття, Україна, прив. зб.



Іл. 18. Святі Константин та Олена. Др. пол. XIX ст., скло, розпис, позолота, 29 x 23 см. Румунія, прив. зб.

Ісуса вирішували: у вигляді міського пейзажу (Діва Марія та св. Йосип обабіч Дитятка на тлі шопки та інших будинків [9, с. 53]); як інтер'єрну сцену в картушево-архітектурному обрамленні [10, іл. 72]; на фоні сільського ландшафту, або в умовно-символічному просторі — на столі перед Марією та Йосипом лежить сповите Немовля, зворушливо огорнене двома галузками [7, с. 83—87].



Іл. 19. Петро Німчик. Розп'яття з Пристоячими. Ост. трет. ХІХ ст., скло, розпис, позолота, 45,5 x 34 см. Івано-Франківська обл., Україна, Діацезійний музей у Тарнові, Польща, № 199/82



Іл. 20. Ана Дежі. Архангели Гавриїл і Михаїл. Початок ХІХ ст., скло, розпис, позолота, 54 x 48 см. Фегераш, Румунія. НМЛ, № 42078, І-2873

Приступаючи до розгляду багатофігурних ікон (відтворено більше трьох постатей), доречно зазначити, що в колекціях усіх країн (окрім Румунії) вони становлять меншість. Для кожного регіону знаковою була та чи інша тема — народні майстри засвоювали її зображення, після чого виконували різні варіанти. Так, для Моравії та Сілезії характерними були легендарні сюжети про Святих Геновеффу

та Ізидора Мадридського. Малярі надавали перевагу розповідному принципу: на горизонтальній площині розміщували вершників, біля них воєводу, поряд — Геновеффу, що виходить з печери (*Віднайдення св. Геновеффи*) [12, с. 23]. Композиції різнилися між собою кількістю воїнів, деталями пейзажу та орнаментальними елементами. *Похорон св. Геновеффи* представляли у вигляді «нескінченної» фризової композиції, складеної з постатей, що йдуть у процесії [10, іл. 52]. *Орання св. Ізидора* малювали на тлі сільського ландшафту з церквою, поділяючи скло на дві горизонтальні площини, відтворюючи на першому плані дійових осіб.

Композиційно складним сюжетом є *Притча про багача та бідного Лазаря*, на якій домінує поділ площини на три яруси. Ця схема запозичена з однойменної літографії. За нею виконано лише кілька творів, всі інші є авторськими інтерпретаціями українських майстрів (іл. 21). Вони зберігають поділ скла, але розміщують сцени в іншому порядку: над Лазарем — музикантів, збоку — трапезу багача [9, с. 26, 130, 156].

Особливо винахідливо закомпонована *Хресна Дорога* моравських малярів. Вони застосовували серпантинovidний поділ скла і в кожному з вигинів представляли певну групу персонажів [11, с. 59]. Дуже часто іконописці виконували одну із Страчних сцен (наприклад, *Вероніка подає Ісусу плат*), а навколо неї відтворювали процесію, що супроводжувала Христа на Голгофу (іл. 22).

Взірцевим прикладом довільної інтерпретації народних майстрів була *Тайна Вечеря*. Згідно з поширеними дереворитами центром був стіл, навкруги якого зображували апостолів [15, с. 20]. На іконі з Сандлу маляр дотримався цієї схеми, обравши її широким квітковим фризом, що надало роботі виразно народного характеру (іл. 23). Ще один твір з Північної Чехії також виконаний із дотриманням підкладу (інтер'єр з вікнами, колонами, підлогою, обрамлення з драперій) [11, с. 61]. Проте на більшості румунських образів фігурує лише певний фрагмент зображення, наприклад: п'ять апостолів за напівкруглим столом, шість осіб за прямокутним столом, дев'ять — за вигнутою площиною стола тощо [7, с. 101—103].

Довільними трактуваннями вирізнялися ікони *Страшного суду*. Це пов'язано з масштабністю та

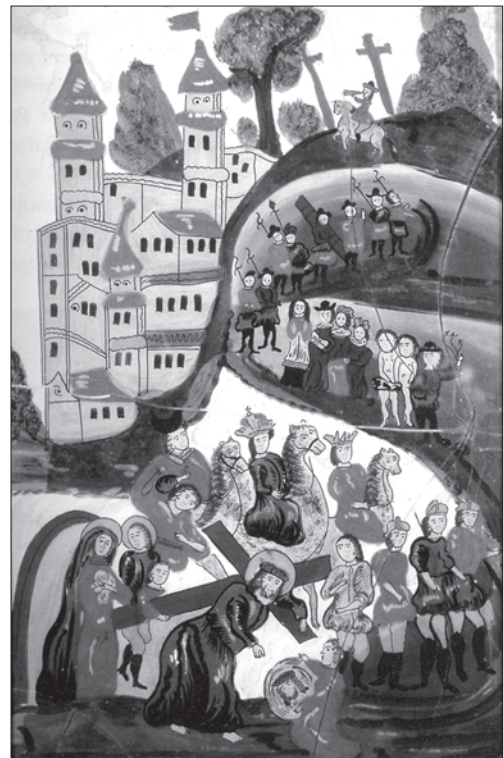
складністю теми. Доречно зазначити, що і в країнах Центральної Європи, і в Україні побутувала спільна іконографія, а відповідно й сюжетна схема. Як підклад брали графічний зразок, на якому в центрі — Архангел Михаїл з терезами, над ним — ангельський хор та Ісус Христос з мечем й скіпетром (Сандл, Австрія, іл. 34), або Новозавітна Трійця (Покуття, Україна). На образах з німецькомовного ареалу посередині скла малювали трьох ангелів, натомість на Покутті — сім ангелів. На сандлівських творах важливу роль відігравали написи, які пояснювали всі сцени, в той час як український варіант був більш спонтанним і велелюдним. У Румунії *Страшний суд* відтворювали за двома іконографічними версіями: суто народною та церковною. Церковні образи були поділені горизонтальними смугами з детально опрацьованими ієрархічними сценами [7, с. 253]. Натомість *Страшний суд* народного маляра вирізняється символічно-знаковим трактуванням: на площині в рапортному порядку розміщені змії, душі грішників, праведників, в центрі — Недремне око, над ним Ісус Христос в Деїсній композиції (причому Христос зображений повнофігурно, а Марія та Іоанн — поколінно). Й. Нетвіг дуже слушно назвав таку версію «спрощеним шифром *Страшного суду*» [7, с. 252]. Т. Северин вважав, що результат великою мірою, залежав від особистості автора: «Що з того, що маляр клав перед собою той чи інший зразок і мав намір його щиро відтворити — в процесі роботи він зовсім не нагадував бездушного міського дилетанта, що копіював поштівки!» [15, с. 78]. Малярі на свій розсуд спрощували або ускладнювали теми. Наприклад, румунський майстер Матей Цимфоря не задовольнявся часто вживаними шаблонами, а в своїх роботах використовував елементи рукописних мініатюр та інших ілюстрацій, доступних на той час [6, с. 22].

Польський дослідник народного мистецтва А. Блаховскі наголошує, що народні самоуки відмовлялись від копіювання професійних творів і переймали з них лише релігійну іконографічну схему. Вони «творили власний стиль експресії, вигадували свої пластичні коди і канони, що спирались на народну мову знаків та символів і спонукали естетичний розквіт, закорінений в одному духовному джерелі, спільному з народною поезією, пісенною творчістю і паратеатральною обрядовістю» [5, с. 20].

ISSN 1028-5091. Народознавчі зошити. № 4 (106), 2012



Іл. 21. Притча про багача і бідного Лазаря. Ост. чв. XIX ст., скло, розпис, позолота, 33,5 x 44 см. Івано-Франківська обл., Україна, прив. зб.



Іл. 22. Хресна дорога. Пер. трет. XIX ст.; 66,5 x 44. Південна Моравія, Міський музей Клобоуки у Брно, № 1183

У підсумку зазначимо, що за композиційними принципами всі артефакти поділяємо на два блоки: в картушевому обрамленні та з цілковитим заповненням скла. Застосування картушів характерне для західного ареалу, меншою мірою для центрального, і зрідка присутнє у східному. У довготривалому процесі картушеве обрамлення еволюціонувало від простої невибагливої рамки до орнаментального фризу



Іл. 23. Родина Туммаєр. Тайна Вечеря. 1830 р., скло, розпис, позолота, 44 х 50 см. Сандл, Австрія, прив. зб.

по всьому периметру скла. Теми, представлені у супроводі розписаних декоративних бордюрів, справляють цілісне враження, натомість в іконах із застосуванням склярських технік бракує композиційної єдності — на площині окремо співіснують сюжет, декоративне обрамлення і тло.

Всі народні образи на склі поділяємо на одно-, дво- й багатофігурні, серед яких виділяємо повнофігурні, поколінні, поясні (інколи лише портретні) зображення. На однофігурних іконах часто присутня смуга для напису. В західному й центральному ареалах побутувало представлення святих на фоні умовного ландшафту, натомість в Україні надавали перевагу декоративному наповненню тла. Значну частину артефактів становлять двофігурні твори. Їх спосіб подання залежав від тематики. Так, більшість варіантів *Богородиці з дитям*, *Богородиці Годувальниці*, *св. Йосипа Опікуна* побудовані за центричною схемою. Домінували дві основні версії *Богородиці з Дитям*: поколінна та повнофігурна. В Україні на склі виконували лише поколінні композиції.

Для таких тем, як *Ісус Христос та Іван Хреститель — діти*, *Адам і Єва*, *Апостоли Петро і Павло*, *Архангели Михайл та Гавриїл*, *св. Константин та Олена* притаманний об'єднувальний елемент-символ, навколо якого розгортається сюжет. Характерно, що така центрична композиційна схема застосовувалась іконописцями у всіх малярських осередках.

Серед багатофігурних робіт переважають трьохфігурні сюжети. Частина з них — *Коронування Марії*, *Розп'яття з Пристоячими*, *Святи Анна, Марія та Ісус*, *Святе Сімейство* симетричні відносно умовної вертикальної середньої лінії. У багатофігурних іконах (порівняно з однофігурними) спостерігаємо більше змінних композиційних підходів. Автори користувались лінійним поділом скла на частини, вибудовуючи при цьому багаторунсну картину. Інколи вони застосовували зовсім несподівані схеми, як от моравське серпантиноподібне зображення Хресної дороги.

Румунські образи мають багато ознак авторського трактування, однією з яких є оздоблення сюжету різними видами орнаментів. Найбільш різноманітне бачення одних і тих самих сюжетів зустрічаємо саме в румунських осередках, оскільки одні майстри тяжіли до відтворення церковної іконографії, інші — адаптували її згідно з власним розумінням та малярськими можливостями. Українські ікони вирізняються на загальноєвропейському тлі композиційною лаконічністю, виваженістю та розвиненою декоративною структурою. Видозміни всередині одного й того ж сюжету відбувались у рамках тотожної іконографічної схеми і полягали у взаємозаміні декоративних елементів.

У всіх осередках малярі трансформували первісні шаблони-прориси з допомогою подібних засобів:

- змінюючи пропорції постатей;
- доповнюючи композицію декоративними мотивами (зображуючи теми у різному обрамленні);
- надаючи рослинним елементам самостійно-визначального значення;
- відтворюючи на склі лише частину іконографічної схеми.

Кінцевий композиційний ефект носив спонтанний випадковий характер і залежав від кількості копій, виконаних одним майстром, формату скла, участі в роботі помічників тощо.

На загал, для народних творів на склі властивий змінно-еволюційний композиційний підхід. Найбільш вдалими вважаємо образи, в побудові яких відображене авторське розуміння теми, що проявлялось, здебільшого, цілісністю декоративної інтерпретації.

1. Малювання на склі: каталог виставки з фондів Музею та збірок львівських колекціонерів / авт. вступ. ст., упоряд. Свенціцька В. — Львів: НМЛ, 1990. — 20 с.

2. Народна ікона на склі: альбом / упоряд. Романів-Тріска О. — К. : Інститут колекціонерства при НТШ, 2008. — 369 с.
3. Островский Г. Украинская народная живопись на стекле / Островский Г. // Панорама искусств. — 1982. — № 5. — С. 246—255.
4. Тріска О. Народна ікона на склі другої половини XVIII—XIX століть: європейський контекст / дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, 2009. — 178 с.
5. Błachowski A. Malarstwo na szkle. Tradycje i współczesność polskiej sztuki ludowej / Błachowski A. — Lublin ; Toruń : Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 2004. — 152 s.
6. Dancu J. Die bäuerliche Hinterglasmalerei in Rumänien / Dancu J., Dancu D. — Bukarest : Meridiane, 1975. — 156 s.
7. Fabritius R. Hinterglasikonen. Museumschriften der Diözese Würzburg / Fabritius R., Nentwig J. — Regensburg : Schnell & Steiner, 2003. — 263 s.
8. Grabowski J. Ludowe malarstwo na szkle / Grabowski J. — Wrocław ; Warszawa ; Krakow : Ossolineum, 1968. — 378 s.
9. Hansmann C. Runterbunter Bauernhimmel / Hansmann C. — München : F. Bruckmann Verlag, 1961. — 70 s.
10. Hinterglasmalerei. Europa, China, Indien. Die Sammlung Udo Dammert. — München : Prestel Verlag, 1993. — 128 s.
11. Kafka L. Malované na skle. Lidové podmalby / Kafka L. — Praha : Lika Klub, 2005. — 177 s.
12. Kubečková I. Lidové podmalby / Kubečková I., Lenderova Z. — Praha : W-servis, 1995. — 52 s.
13. Mělníková-Papoušková N. Putování za lidovým uměním / Mělníková-Papoušková N. — Praha : Čin, 1941. — S. 135.
14. Papastratos D. Paper Icons. — Bd. 1,2 / Papastratos D. — Athen, 1990.
15. Seweryn T. Polskie malarstwo ludowe / Seweryn T. — Kraków : Nakładem Orbis, 1937. — (78) 114 s.
16. Vydra J. Die Hinterglasmalerei / Vydra J. — Praha : Artia, 1957. — 175 s.

*Oksana Triska*

ON COMPOSITIONAL PECULIARITIES OF TRADITIONAL FOLK ICON PAINTING ON GLASS PLANES IN CENTRAL AND EASTERN EUROPE (MONO-SUBJECT CREATIONS)

The article has brought some results of a research-work in compositional principles of traditional folk icon painting on glass planes. In this respect, all mentioned icons have been divided into two groups, viz., those with a cartouche frame, as well as those in which the entire glass surface had been filled. The complexity of an icon's composition had depended on the number of figures depicted and on the creative intention of the folk artist.

**Keywords:** icon on glass, cartouche, one-figure composition, multi-figural composition, creative interpretation.

*Оксана Триска*

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ НАРОДНОЙ ИКОНОПИСИ НА СТЕКЛЕ ЦЕНТРАЛЬНОЙ И ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ (ОДНОСЮЖЕТНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ)

В статье освещаются принципы построения народных икон на стекле. По композиции все такого рода произведения подразделяются на два блока: в картушевом обрамлении и с полным заполнением плоскости стекла. Сложность построения композиций зависит от количества изображаемых фигур и от творческой интенции маляров.

**Ключевые слова:** икона на стекле, картуш, однофигурные, многофигурные композиции, творческая интерпретация.