

пунктів, розробляє проект побудови художньо-меморіального музею В.Касіяна у Снятині, продовжує роботу театрального художника тощо. У 1958 році Лукавецького запросили на посаду архітектора при Снятинському райвиконкомі, а від 1960 по 1978 рік Я.Лукавецький успішно працює як головний архітектор району.

Підсумком усього творчого життя художника була ретроспективна виставка його творів у серпні 1990 року в залі Івано-Франківської обласної організації Спілки художників, у вересні – у Львові. У 1991 році, разом з іншими політичними в'язнями, Ярослава Лукавецького реабілітували. Цього ж року після смерті дружини він переїжджає до Львова, де 14 травня 1993 року помер. Поховали Ярослава Корниловича Лукавецького у Снятині.

Лукавецький-художник, у першу чергу, – портретист. Він залишив нам цілу галерею своїх видатних сучасників – представників української творчої інтелігенції, серед яких глибокопсихологічні портрети Б.Лепкого, В.Стефаника, Д.Кубійовича, А.Біберович та інших, у його творчому доробку безліч настроєвих пейзажних етюдів, ескізи до театральних декорацій, архітектурні проекти, дизайнпропозиції, ілюстрації, каталоги, статті, а також кілька академічних рисунків, представлених у цьому матеріалі, які публікуються вперше. Мистецькі праці Ярослава Корниловича зберігаються у приватних збірках у Києві, Львові, Харкові, Івано-Франківську, Кракові (Польща), Ірвінгтоні (США).

Мистецтво Ярослава Лукавецького, його культурна праця та громадська діяльність є невід'ємною складовою долі творчого духу нашого народу.

1. Ярослав Корнилович Лукавецький. Живопис, графіка, сценографія, архітектура. Каталог /Упорядник М.Аронєць. – Львів, 1991.
2. Кошелінська М. Ярослав Лукавецький: крізь біль і випробування // Просценіум. – Львів, 2002. – №1(2). – С.73–80.
3. Челяк І. Мистецька діяльність Ярослава Лукавецького // Мистецтвознавчі записки. – К., 2003. – Вип. 3 – 4. – С.105–113.
4. Затварська Р. Івано-Франківський обласний український музично-драматичний театр імені Івана Франка. – Івано-Франківськ, 2001.
5. Мистецтво Львова першої половини ХХ ст. – Львів, 1996. – С.37, 60, 62.

This article includes information about academic drawings of Yaroslav Lukavetsky, who had made great contribution into art, culture and education of Precarpatian region. The master's biography is the start point for the analysis of the one's academician style, his way in the art. Presented analysis allows to determine the picture's teaching methods in Krakiv art academy, the basic of art education.

Key words: drawing, art, art education.

УДК 748.5

ББК 85.145.4

Оксана Тріска

З ІСТОРІЇ ВИНИКНЕННЯ МАЛЯРСТВА НА СКЛІ

Автор аналізує генезу виникнення малярства на склі у Європі. Пріоритетними при цьому стають аспекти формування техніки цього виду живопису, його специфічних особливостей. У статті пропонується періодизація розвитку малярства на склі у XVIII ст., починаючи від моменту його зародження у традиціях народного мистецтва. Проаналізовано періоди кольорової графіки, тиражування живопису та ремісничо-міщанського малярства.

Ключові слова: малярство на склі, техніка живопису, народне мистецтво.

Поняття “малярство на склі” образно асоціюється у Західній Україні з явищем народного малювання XIX ст. і, як наслідок, ми любуємось хатніми образами Гуцульщини та Покуття. Період розвитку цього виду мистецтва був коротким, але надзвичайно плідним та успішним. До застосування у народній творчості техніка виконання в Україні не вживалась. Тому, щоб розуміти її генезис та еволюційні зміни необхідно вивчити й проаналізувати європейську спадщину в малярстві на склі.

Методи декорування та розписування скла проіснували в образотворчому мистецтві майже 2000 років і пережили численні еволюційні моменти, стилістично змінювались у залежності від мистецького середовища епохи та під впливом різних суспільних чинників. Метою дослідження є прослідкувати за витоками малярства на склі, показати шлях формування технології виготовлення, висвітлити основні моменти розвитку до середини XVIII ст. (до появи народного напрямку).

Здебільшого увага провідних мистецтвознавців звернена до “народного” періоду, попередній етап послідовно не висвітлюється, лише подається символічно короткий екскурс в історію скла та констатується поява перших розписів на ньому. Для повноти розуміння мистецького явища виникає потреба вивчення неперервності еволюційної лінії техніки виконання у застосуванні до творів декоративно-ужиткового й образотворчого мистецтва. У музейних збірках Європи збереглась велика кількість робіт (починаючи з XIII ст.), зразки раннього періоду — в західній її частині, тому межі дослідження включають Швейцарію та Нідерланди.

В історичному аспекті початки розписів на склі сягають часів Візантії та Риму [6, с.5], коли скло почали використовувати як матеріал для фіксування декоративного елемента між двома склами. Воно було й носієм зображення, і захисним покриттям зображення. Опис такого процесу знаходимо в *schedula diversarium artium* монаха Теофілія, що походить із X століття [1, с.8]. Це посібник усіх відомих тогочасних мистецьких технік. У Візантії в той час ще побутував спосіб виготовлення пізньоантичних золотих келихів. “З голубої скляної маси формували греки коштовні бокали (посудини для пиття) й оздоблювали їх золотом: ...вони брали листове золото, вирізали з нього силуети людей, звірів, птахів, тоді з допомогою води розміщували все на поверхні келиха в потрібному місці. Золото використовувалось товстіше ніж зазвичай. Тоді вживали найсвітліше прозоре скло, яке самі виготовляли і яке при легкому вогні швидко плавилось. Наносили його дуже тонким шаром на “залізний камінь”, розтирали з додаванням води, а тоді з допомогою пензля покривали ним золоті силуети. Як тільки все висихало, келих ставили в піч і починали випалювати, тримали до легкого почервоніння матеріалу, а тоді швидко витягували дрова й закривали піч для охолодження. Таким способом нанесене золото ніколи не стиралось і не розчинялося” [1, с.54].

Ця техніка декорування скла походить із IV–V ст., розквіт її співпадає з піднесенням і розвитком мистецтв в Олександрії, келихи відомі в мистецтвознавстві під назвою *fondi d'oro*.

У середньовіччі техніка, збережена у Візантії, відроджується в Італії, але в іншому мистецькому аспекті. Лист золота фіксується тепер на зворотньому боці скла й зображення гравіюється. Зберігся детальний опис цієї техніки у трактаті тосканського художника Ченніно Ченніні, що походить із 1400 року [1, с.54]. Це 172 розділ, який містить інструкції щодо художніх робіт із розписів релікваріїв. У зв'язку з незвичністю подання процесу малювання на склі та своєрідністю зауваг автора, вважаємо за доцільне процитувати значну частину опису:

“Зовсім інший спосіб витворити у склі щось ніжне й рідкісне, що служить для прикраси святих реліквій і вимагає впевненого швидкого рисунка. Бери біле скло, що не віддає зеленню, зовсім чисте, без домішок, вимий його добре лугом та вугіллям і залипи до повного висихання. Тоді збий чистим прутиком яєчний білок так, щоб він добре пінився, і залиши на ніч відстоятись. Вмочи волосяний пензель у розчин і нанеси його на задній бік скла, щоб усе було рівномірно

покрите сіткою, візьми кусок товстого й матового золота. Поклади його на листок паперу й перенеси обережно на скло, тоді старанно притисни з допомогою чистої вати... так позолоти все скло й залиши до повного висихання без попадання на нього сонячних променів. Коли воно добре висохне, тобі буде потрібно гладку дошку, покриту чорним полотном; розмішуйся в маленькій майстерні, що має одне завішене вікно й де жодна людина не буде тебе турбувати. Стіл присунь до вікна, як для писання, а власне, щоб світло потрапляло тобі на голову. Тоді бери голку, закріплену на стержні, подібно до волосяного пензля, яка має дуже тонкий кінчик. і починай з Божою поміччю дуже легко промальовувати фігуру, яку ти хочеш зобразити, перший рисунок повинен бути ледь-ледь видим, бо його вже не зітреш... Працой так, ніби ти робиш рисунок пером... Найсильнішу тінь отримаєш, коли голкою проникнеш аж до скла, а півтінь, коли золото, яке і так дуже тонке, не зовсім прошкребеш. Не можна поспішати, а, навпаки, треба працювати з великою любов'ю і насолодою. Хочеш знати, що треба зробити, щоб мати легку руку? Я даю тобі таку пораду: день перед початком роботи носи руку перев'язаною, щоб була по можливості спокійна, не змучена і щоб кров циркулювала регулярно. Коли ти закінчив рисунок і хочеш звільнитись від зайвого поля, яке зазвичай виконується ультрамарином, бери олівець і три ним по золоті – воно повністю зчиститься, веде точно по контурах фігур. Тоді візьми багато олійних фарб, таких як ультрамарин, чорна, зелена..." [1, с.55]. Описаний тут процес виконання – це гравіювання по золоті, розміщене на кольоровому фоні та презентоване у вигляді картини. Це свідчення першого вживання олійних фарб у декоруванні скла і є моментом виникнення малярства на склі. Даний факт заперечує твердження польського мистецтвознавця Т.Северина, що релікварії та релігійні картинки XI – XVI ст. виконувались лише вітражною технікою, з використанням вогнестійких фарб [5, с.32].

У XIII ст. спостерігається поява плоского орнаментального декору, й тільки в наступному столітті з'явилися мальовані фігурні зображення. Ці, спочатку малоформатні скла, розмальовані із зворотнього боку, не є самостійним мистецьким твором, а виступають як вставки до мистецьких комплексів: релікваріїв, розп'яття та інших літургійних предметів.

Найстаріша збережена пам'ятка знаходиться у Сієнському соборі Нікколо Пізано (1265 – 1269 рр.) – вкраплення малоформатних мальованих стекол у мармурові рельєфи [1, с.8]. Фігурне малярство на склі готики та раннього Ренесансу в Італії стилістично наслідує великих майстрів і своїм графічним характером дуже близьке до рисунків.

З появою стекол більшого формату у XV ст. в Середній Італії ця техніка набуває поступово самостійного визначення – виникають центри з виготовлення домашніх вітарів. Це відбувається насамперед в Умбрії, а також у Північній Італії. В укріпленому замку Вісконті в Павії (1464 р.) знаходилось приміщення, склепіння якого було повністю викладене розмальованим із зворотнього боку склом [1, с.8].

Мистецтво малярства на склі розвивається й у Франції. Цікавим є факт, що в Парижі у 1309 р. був виданий указ, який забороняв декорувати скло золотом і фарбами, щоб уникнути подібності з емалевими розписами. У Франції, а також Англії, маленькі розмальовані скла використовують як вставки до вітарів, релікваріїв, невеликих скринь, і вже до кінця середньовіччя тут формується самостійна картина на склі [1, с.8].

Початки цього мистецтва в Німеччині сягають XIV ст. Перша збережена найвизначніша пам'ятка – вітар із церкви Святого Хреста в Ростоку, який зараз знаходиться у Міському музеї Шверіна (1320 – 1330 рр.) [7, 15]. Робота нижньонімецького походження, складається з дев'яти частин, які майстерно утворюють одне ціле з допомогою майже натуралістичного рамування дубовим та лавровим листям. У прямокутному центральному полі – сцена розп'яття з Марією та Іоаном, чотири бокові трикутні площини зображують символи євангелістів. Вражає професійне використання

техніки, сильну рухливу чорну лінію підтримує стримана лазур світло зеленої та червоної фарб на частинах одягу. Позолота заднього плану підкреслює художнє осмислення твору.

У музеї Аугустінер у Фрайбурзі знаходиться шкатулка, декорована стеклами-вставками, яка походить із монастиря домініканок в Адельгаузені [1, с.9]. Цей зразок підтверджує припущення, що малярство на склі, як мистецтво, розвинулось під впливом емалевих розписів, очевидно, їм на зміну. Про це свідчить малоформатність, пишнота й вишуканість обрамлення. Яскрава живописність – сяючий червоний та зелені кольори в оточенні чорного контура рисунка урочисто виділяються на золотому фоні. Можна констатувати, що центрами виготовлення були Кьольн на Нижньому Рейні та Верхньонімецька область, про що свідчить збережений образ “Поклоніння королів”, датований серединою XV ст., який знаходиться в музеї Шнютген м. Кьольну [1, с.65]. Збережених зразків 1300 – 1500 рр. є замало, щоби прослідкувати неперервну лінію розвитку творів цього періоду. Чітке графічне наповнення робіт ще є вирішальним, але вже в середині XV ст. колір починає відігравати важливу роль. Особливе значення мають металеві ефекти, але їх досягають не гравіюванням по золоті, а перекриттям фону поверх фарб золотою або срібною фолією. На вибір тематики, формування стилістичної мови зображення впливають живописні школи – кьольнська та південнонідерландська. Але тут не йдеться про бездумне наслідування, техніка виконання на склі вимагала певних змін, а власне, надання зображуванім об’єктам чіткої та конкретної форми.

Період Ренесансу та маньєризму. У XVI ст. в Італії з’являються структурні зміни в галузі малярства на склі. Картини переходять із площини художньо-вишуканих одиничних екземплярів до категорії творів серійного виготовлення. Ця тенденція започатковується в Мурано – інтернаціональному центрі продукування скляних виробів. З 1500 р. образи виготовляються вже раціоналізованим способом: підклади переносяться на приготоване скло й розмальовуються інколи дуже поверхнево [1, с.10]. Але завдяки високопрофесійності зразків, якими були, наприклад, графічні роботи А.Дюрера, твори справляли приємне враження. Це свідчить про важливе місце “високого мистецтва” у процесі розвитку ремесел.

На малярство на склі впливало розмальовування венеціанського скла холодним способом – розписи ваз, мисок, чаш, чайників та іншого посуду, які багато декорувались золотобарвистими сценами, в’юнким рослинним орнаментом.

На території Німеччини в цей період знаходяться два великі центри: рейнсько-кьольнський, до якого органічно належать голландсько-нідерландські твори, і південнонімецький. Кьольнські роботи виконуються в тісному поєднанні із золотарським ремеслом. “Св. Марія Магдалена” – медальйон, коштовно обрамлений, із зображенням герба кардинала Альбрехта Бранденбурзького (знаходиться у скарбниці Кольнського кафедрального собору) і свідчить про особливу вправність золотаря та вишуканість розпису на склі [7, с.18].

Незвичайну любов Ренесансу до “геральдичної святковості” підкреслює велика робота з Вестфалії – розкішне зображення Аугуста та Севілли в мальованому обрамленні, з посвятою внизу, датуванням (1535 р.) та монограмами [7, с.18].

На південнонімецькій території домінантну роль відіграє Швейцарія. Тут виникають численні картини на склі, які поєднують ренесансну орнаментику, вишуканість кольору та довершену техніку. Перша датована робота – 1521 року, це вотивна картина, яку замовив воєвода Рудольф Ранн для костелу в Зеєдорфі [7, с.17]. Перед Мадонною стоїть на колінах похилена фігура замовника, поруч зображений герб. У всі зображені деталі проникає золотистий та срібний фон, який додає кольорового блиску приглушеним тонам. Мистецька концепція близька художнику Гансу Льой.

У Швейцарії працюють відомі майстри: Карл фон Егері (1510/15-1562) з Цюриха та Петер Балдвін із Зофінген (1558) [1, с.10]. Домашній вівтар (1555 р.) з монограмою Карла фон Егері виконаний з використанням усіх відомих тогочасних технічних засобів. Тільки центральна частина намальована на склі, тут зображена сцена преображення – задум і подання взірцеві. Автор використав нерівне хвилеподібне скло, яке створює враження невизначенності світла, що дуже бажане при зображенні надприродних явищ, до цього додається почуття безконечності. За групою апостолів Петра, Якова, Іоана утворюється глибинний простір, який плавно переходить у золотистий та посріблений задній план.

На цих традиціях сформувався Ганс Якоб Шпрюнглі (1559 – 1616), що досягнув кульмінації у застосуванні малярства на склі як елемента в декоративно-ужитковому мистецтві [1, с.10]. Він використовує вставки, мальовані на склі, для виготовлення розкішних посудин, келихів, чаш, подаючи їх в обрамленні дорогоцінних каменів. Такі відомі золотарі, як Генріх Ріва (Цюрих) і Христофор Ямнітцер (Нюрнберг), виготовляли підставки-каркаси з вже вмонтованими емалями й коштовними каменями. Шпрюнглі витончено розписував скло міфологічними та біблійними сценами, які яскравіли зображеннями жіночої краси. Художник використовував темні відкриті кольори, глибина тону підкреслюється золотим мерехтінням фону. Ці вироби, як правило, знаходили своє місце в мистецьких збірках князів – так званих “кунсткамерах” [1, с.11]. Відомим зразком є золочений глечик, виконаний Христофором Ямнітцером (1610 р.) для срібної палати Мекленбурзьких герцогів (тепер зберігається в музеї м. Шверін, Німеччина).

Уже в кінці XVI ст. малярство на склі тягнеться назустріч маньєризму – стилю, який вимагав витончення усіх технічних засобів. Воно починає вживатись у нових мистецьких жанрах, з'являється багато прикладних речей, декорованих розписом на склі.

Період бароко. Протягом XVII ст. малярство на склі втрачає свою майстерність та вишуканість, час відводить йому зовсім інше місце. Картини стають послідовними копіями тогочасних живописних портретів, пейзажів без власного самовиразу в малярській екзистенції. Процес розвитку в різних країнах Європи проходить дуже подібно – практично немає жодної різниці у наслідуванні чи то патетичних міфологічних сцен неаполітанця Луки Джордано (1632 – 1705), чи то тихих ландшафтів голландця Яна ван дер Гайдена (1637 – 1712) [1, с.11].

У Франції малярство на склі підпорядковується пануючим смакам і зображує поширені теми: галантні сцени, ідилію пастухів, пейзажі з руїнами – все виконується блискучою технікою. Воно має і художньо-ремісничі завдання – це дзеркальні рами зі золотою орнаментикою. Майстер Жан Батіст Гломі з Парижа (помер 1786) відомий рамами, виконаними в техніці “eglomise” – золотий орнамент на чорному лакованому ґрунті. У французьких меблях XVIII – початку XIX ст. знаходимо вставки, мальовані на склі – пейзажі та побутові сцени, в період “луїзессу” та ампіру – це деталі до столів та інших малих меблевих об'єктів.

Подібно проходить розвиток цього виду мистецтва в Англії. Близько 1700 р. з'являються дзеркальні рами, розмальовані вищезгаданою технікою із наївними кольоровими зображеннями квітів та сенок. Для вставок в англійські меблі використовуються китайські мотиви, зображені на склі. У середині і другій половині XVIII ст. ця техніка вживається як дешевий та невибагливий спосіб тиражування картин. На основі гравюр та інших графічних робіт сучасників створюються сільські та жанрові сценки, також зображуються численні мисливські сюжети та мотиви коней, улюблених в Англії.

Важливе місце у XVIII ст. займає цей вид мистецтва в Швейцарії. Уже у XVII ст. тут працювали малярі й самоуки, які малювали вотивні релігійні сюжети, а також виготовляли

герби – нова традиція, яка стане запорукою довготривалого використання техніки ремісниками. Індивідуальна атмосфера склалась тут у зв'язку з творчістю декількох видатних митців. Нова ера починається з іменем художника Йоганнеса Петера з Епі (1666 – 1731). Він працює з 1693 р., створюючи великоформатні роботи на основі гравюр, найчастіше творів нідерландського гравера Заделера, а також аугсбурзької родини граверів Кіліан. Особливу симпатію він відчуває до робіт Антуана Койпеля, які копіює та частково видозмінює [1, с. 12]. Художник надає перевагу багатофігурним сценам на фоні барокової архітектури й з благородно-патетичним виразом. картини виконані з великою мистецькою вправністю – компактно розміщені фігури в оточенні дорогих тканин та деталей.

Ще прославленішою стала його дочка Анна-Барбара (1706 – 1773). Ця надзвичайно працьовита художниця, яка з юних літ навчалась у батька, була дуже продуктивною – свідченням цьому є 260 робіт, які збереглися. Колорит картин вона формує з допомогою тонкого нанесення фарбового шару і з подальшим підкладом фону темним папером. Відчуття і вишуканий смак у роботі відмежували її від усіх шаблонів, хоч вона, як і батько, працювала на основі гравюр. Її твори вирізнялись витонченістю та досконалою стилістикою високого барокко, вони вважаються найкращим досягненням малярства на склі у XVIII ст.

Ще ряд інших мистецьких родин працює в кантоні Люцерни. Це – сім'я Сутер, яка малювала жанрові картини [1, с. 12], з'являються художники-аматори – Анна-Марія Пфіфер та інші члени її родини, які створили багато натюрмортів. Особливістю швейцарського малярства на склі було його використання в поєднанні зі золотарським ремеслом у ювелірній справі [1, с. 12]. У XVIII ст. Швейцарія стає важливим західноєвропейським центром багатовекторного розвитку цього малярського жанру.

У Німеччині у XVIII ст. мистецькою столицею стає Аугсбург, у якому концентрується розвиток численних ремесел. Ще у XV ст. тут була створена академія для підтримки та розвитку мистецтв, королівська прихильність сприяла цьому процесу і створювала безперешкодні умови для процвітання. Аугсбург розвивався також як індустріальний центр, книгодрукування спонукало розквіт графіки, тому у XVIII ст. місто стало головним продуцентом народної графіки у Європі. Ці фактори вирішально вплинули на його особливі роль і місце Аугсбургу у подальшому розвитку малярства на склі у Німеччині.

У XVII ст. місто славилось виготовленням розкішних шаф, для цього були задіяні всі можливі ремесла й мистецькі досягнення того часу, декорування дверей та шуфляд виконували досвідчені художники та різьбярі по слоновоїй кості. У таких об'єктах використовувались вставки, мальовані на склі. Вживалась стара, але дуже дійова техніка малювання перед металевим ґрунтом. Аугсбурзький історик Пауль фон Штеттен у своїй книзі “Історія художніх ремесел та промислів королівського міста Аугсбург” згадує про суттєву особливість малярської продукції міста: “...використовувався підклад листового золота перед тонким шаром срібла. Цим послуговувались для декорування дзеркальних рам, настінних світильників, маленьких скриньок та інших подібних об'єктів” [1, с. 13].

Перехід у XVIII ст. супроводжується феноменом, якого не зафіксовано ніде у Європі: малярство на склі стало цеховим ремеслом. Звичайно, наслідки цього не могли бути відчутними відразу, оскільки в першій половині XVIII ст. ще переважали поодинокі майстри. Найвідомішим із них був Йоган Вольфганг Баумгартнер (1712 – 1761), для нього характерний надзвичайно елегантний стиль. У всій його творчості – фресках, олійних роботах, графічних листах прослідковується вишуканість. Власне, вміння і здатність художників постійно змінювати техніки виконання і характеризує творчу атмосферу Аугсбурга першої половини XVIII ст.

Малярство на склі все ще вживається для створення перенасичених декоративними елементами розкішних інтер'єрів. У вищезгаданій праці Пауль фон Штеттен описує, що

картини на склі використовувались для оздоблення кімнат та кабінетів, приклад цьому – дзеркальний кабінет у Вюрцбурзькій резиденції (1742 – 1745 pp.), виконаний майстрами Й.Тальгофером, А.Й.Гоглером та Г.А.Урляубом. Таке декорування ілюзіоністичних рококо-інтер'єрів було на той час модним.

Цей вид мистецтва відображає як дзеркало всі уподобання суспільства, тематична палітра творів невичерпна: переважають міфологічні сцени, жанрові картини, китайські серії, зображення полювань, пейзажі й панорами міст, портрети світських людей та духовенства [7, с.32]. Дуже часто святі зображуються в помпезному придворному одязі і, навпаки, високопоставленим особам надається рис святості. Появляються “костюмні картини” – численні портрети перетворюються в зображення пір року. Набувають поширення світські зображення в “голландській манері” [7, с.32].

У другій половині століття зростає кількість майстрів, що працюють на склі і їх картини перетворюються у тиражовану продукцію, що експортується по всьому світу. Це породжує особливий тип ремісничої майстерні, де у зв'язку з неминучим щораз більшим поділом праці формується подібний стиль виконання. Постають чарівні пейзажі, жанрові сцени, розповідні біблійні сюжети. Але втрачається вишукана елегантність, картини набувають подібного колориту – переважає голубо-сріблито-рожева гама й зовсім відсутній індивідуальний почерк майстра. Зустрічаються однакові сюжети в неоднаковому за якістю виконанні. Власне, ринкові відносини призводять до зниження художнього рівня картин.

Аналіз мистецького явища в окремих країнах Європи дає можливість установити специфіку його перебігу. Малярство на склі сформувалось у результаті тисячолітньої еволюції техніки декорування, а потім малювання скла. Висхідним було оздоблення золотом побутових предметів (келихи *fondi d'oro*). Наступний етап – гравіювання по золоту, зафіксованому із зворотного боку скла поряд із частковим вживанням кольору. Це, власне, момент початку малювання позаду скла й водночас ще період виготовлення витонченої кольорової графіки. З розвитком виробництва малоформатного скла його використовують для виготовлення розписаних вставок у предмети релігійного призначення – для вітгарів та релікваріїв, малярський стиль наслідує техніку рисунка, сюжети відтворюють графічні листи великих майстрів.

Подальший крок – із збільшенням розмірів скла на ньому починають виконувати фарбами картини – живописні роботи, які малюють на основі графічних підкладів, тобто зразків. Тенденція до серійного випуску творів на склі проявилась насамперед в Італії у XVI ст. У цьому ж столітті починається застосування техніки в Швейцарії, яка прославилась багатьма авторами – Карлом Егері з Цюриха та Петером Балдвіном із Зофінгена, згодом Гансом Якобом Шпрюнглі. Це був час вишуканого тонкого підходу та великої майстерності у малюванні на склі. XVII ст. – період втрати елегантності стилю у всіх країнах Європи. І, власне, момент створення одиничних вишуканих творів припиняється в Аугсбурзі, мистецькій столиці Європи XVIII ст., коли картини на склі перетворюються в тиражовану продукцію, що експортується по всьому світу.

Поряд із малюванням безперервно триває застосування техніки для декорування ужиткових предметів – вона використовується у виготовленні розкішних посудин, презентуючи скло в обрамленні дорогоцінних каменів. Франція прославилась дзеркальними рамами із золотою орнаментикою, виконаними в техніці “*eglomise*”. Елементи, розписані на склі, використовувались для збільшення вишуканості оздоблюваних предметів.

Як підсумок, можна виділити такі періоди формування та розвитку малярства на склі:

- період кольорової графіки;
- період тиражування живопису;
- період ремісничо-міщанського малярства.

– період ремісничо-міщанського малярства.

Період тиражування живопису – це, власне, **перший період малярства на склі**, коли попередньо сформовані технологічні досягнення використовуються у створенні живописних робіт, які стилістично прив'язані до кращих тогочасних малярських шкіл, твори виконані у традиціях “високого мистецтва”. **Другий період малярства на склі** пов'язаний з живописом на склі бароко й переходом до ремісничо-міщанського виготовлення спрощених живописних картинок та ікон.

Відбувся органічний процес переходу від кращих досягнень “високого” мистецтва до ремісничо-міщанської невибагливої масової продукції. Рідко можна знайти мистецьку сферу, де так наочно та послідовно прослідковувались би всі важливі зміни уподобань та смаків. Малярство на склі перетворилось на дешевий заміник дорогих способів декорування та розписування скла.

Тисячолітній період еволюції техніки засвідчив широкі можливості її використання. Доступність скла як основи для малювання призвела до поступового переростання від виготовлення поодиноких виробів до серійного виробництва, а поширення та популяризація техніки у другій половині XVIII ст. створили всі передумови для її використання народними майстрами. **Третій період** розвитку – це етап народного малярства на склі, який у XIX ст. потужним струменем охопив усю Європу.

1. Gisling R. Hinterglasmalerei. – München, 1975.
2. Ilg A. Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik VII. – Wien, 1874.
3. Braunova D. Renesanění a barokní emailované sklo // Katalog sbírky Zapadosekeho muzea v Plzni. – Diein, 1979.
4. Pillinger R. Studien zu römischen Zwischengoldgläser.
5. Seweryn T. Technika malowania ludowych obrazków na szkło. – Lwów, 1932.
6. Grabowski J. Ludowe malarstwo na szkło. – Wrocław – Warszawa – Kraków, 1968.
7. Keiser H. Die deutsche Hinterglasmalerei, – München – 1937.
8. Vydra J. Die Hinterglasmalerei. – Praha, 1957.

The author depicts the genesis of glass painting in Europe, as a technique of performance. He gives the analysis of the main stylistic periods of the development until the middle of the XVIII century – the moment of the beginning of a folk stream in this kind of art. The periods of colour graphics are analysed both with the periods of the painting edition and artisan-narrow-minded painting.

Key words : glass painting, technique of performance, folk art.

УДК 746.34

ББК 85.140.5

Леся Семчук

КОМПОЗИЦІЙНО-ВИРАЖАЛЬНА РОЛЬ КОЛЬОРУ У ВИШИВЦІ

У статті висвітлюються локальні особливості кольорово-тональної гами вишивок одягового призначення районів Українських Карпат. Автор виділяє різнофункціональну сутність кольору. Колір розглядається як важливий композиційно-творчий фактор орнаментально-графічних структур вишитих візерунків. Визначено відмінності у кольорово-графічних співвідношеннях вишивок Лемківщини, Бойківщини, Гуцульщини, Покуття.

Ключові слова: колір, вишивка, контраст, композиція.

Колір – живописно-знакова мова народної вишивки. Він є важливим композиційним виразником, індикатором етнографічно-культурних, обрядово-символічних, статеві-вікових ознак народних одягових ансамблів.