



Мар'яна ЛЕВИЦЬКА

**ВІДЕНСЬКИЙ БІДЕРМАЙЄР У ЛЬВОВІ  
(1815-40-ві рр.)  
ВАРІАНТ РЕГІОНАЛЬНОЇ РЕЦЕПЦІЇ**

**Maryana LEVYTSKA. On Viennese Biedermeier  
at Lviv (1815-40): a Variant of Regional Reception.**

Історія мистецтва XIX ст., після епох т. зв. “великих стилів”, мимоволі видається позбавленою чітких стилістичних критеріїв. Це закономірно, адже єдність стилю існує тоді, коли панує єдина ідеологія. Відсутність визначення єдиного стилю для мистецтва XIX ст. опосередковано відображає художній плюралізм, різноманітність та більшу свободу поглядів і життєвих позицій, що зароджувалися в цю епоху. У розмаїтті мистецьких напрямків, що співіснували у I пол. XIX ст., бідермайєр викликає особливе зацікавлення як індикатор мистецьких уподобань і пріоритетів широких суспільних верств і як мистецьке явище т. зв. “другого порядку”<sup>1</sup>. Цей напрям, хоч і не дав визначних мистецьких шедеврів, але наблизив досить розрізнені до того сфери високого/елітного й популярного масового мистецтва. Також на зразках бідермайєра (як у сфері декоративно-ужиткового, так і образотворчого мистецтва) можна прослідкувати не лише суто художні тенденції, а складний комплекс побутової культури й повсякденного життя людини I пол. XIX ст.<sup>2</sup>.

Виявлення регіональної специфіки бідермайєра на матеріалі Львова може бути досить цікавим і плідним саме з огляду на входження

Галичини кін. XVII-XIX ст. до монархії Габсбургів. Зазначена доба стала для Галичини добою політичних і соціокультурних трансформацій. Згадані зміни не минули і мистецьке середовище. Саме бідермайєр став напрямком, що транслювався фактично напряду, без посередників (на відміну від інших стилів). Адже більшість художників з Галичини навчалася у Віденській академії мистецтв, а також в німецьких академіях (Мюнхен, Дрезден)<sup>3</sup>. Серед учнів Віденської академії були практично усі львівські художники згаданого періоду: К.Швейкарт (1795 р.), А.Рейхан (1825-1830 рр., навчався у Данціга і Петтера), Ф.Гогенауер (1825 р.), Я.Морачинський (1834-1838 рр., у Л.Купельвізера та Ф.Амерлінга), А.Медвей (1834-1836 рр.), К.Аренд (1836-1840 рр.) – усі троє навчались у Л.Купельвізера, Я.К.Грузік (1835-1840 рр.), К.Шлегель (1836 р.), С.Бартус (1841 р.), Ф.Моравський (1839-1841 рр.) навчались у Л.Купельвізера, К.Дзбанський (1842-1844 рр.), О.Рачинський (1840-1844 рр. (?), М.Машковський (1855 р.) Ф.Тепе (1847-1848 рр.) навчався у Ф.Вальдмюллера).

Стилістична близькість із віденськими зразками також вводилася подорожуючими австрійськими художниками і модою аристократії портретуватися в іноземців (Ф.Амерлінга, Ф.Г.Вальдмюллера, Ф.Крігубера, Й.Ендера та ін.). Водночас, незважаючи на величезну кількість публікацій, присвячених історії й культурі Львова “австрійської доби”, навіть культивуванню своєрідної галицької ідентичності, закоріненої в ностальгії за “добрими давніми цісарськими” часами<sup>4</sup> – автор зазначає, що австрійська спадщина Галичини для сучасних її мешканців є своєрідним символом європейського вибору, входження до кола народів Центрально-Східної Європи<sup>5</sup>. При аналізі мистецтва Львова явище бідермайє-

<sup>1</sup>Див. Biedermeier Style [www.britannica.com/EBchecked/topic/64810/Biedermeier-style#](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/64810/Biedermeier-style#); The Biedermeier culture <http://classicalmusic.about.com/lr/biedermeier/59300/1/>.

<sup>2</sup>The Biedermeier Style [www.rupertcavendish.co.uk/Biedermeier/Biedermeier.htm](http://www.rupertcavendish.co.uk/Biedermeier/Biedermeier.htm); Karl Kemp. The History of the Biedermeier Style of Antique Furniture [www.karlkemp.com/his-biedemeier-full.htm#top](http://www.karlkemp.com/his-biedemeier-full.htm#top).

<sup>3</sup>Купчинська Л. Віденська академія образотворчих мистецтв і навчання у ній української та польської молоді Галичини (кін. XVIII-XIX ст.) // Записки НТШ. Мистецтвознавча секція. – Львів, 2001. – С. 155-173.

<sup>4</sup>Див. Zayarnyuk A. On the Frontiers of Central Europe: Ukrainian Galicia at the Turn of the Millenium URL: [www.yorku.ca/soi/Vol-1/PDF/Zayarnyuk.pdf](http://www.yorku.ca/soi/Vol-1/PDF/Zayarnyuk.pdf).

<sup>5</sup>Див також: Larry Wolff. Inventing Galicia: Messianic Josephinism and the Recasting of Partitioned Poland // Slavic review. – Vol 63. – № 4.

ра розглядається лише фрагментарно, нерідко із негативними конотаціями<sup>6</sup>. У більшості історико-краєзнавчих видань, якщо йдеться про мистецтво й архітектуру Львова ХІХ ст., про бідермайєр згадується мимохідь. Справді, існуюча українська історіографія бідермайєра була обмежена самою методологією, коли це явище розглядалося або через призму тогочасних уявлень про прекрасне, або з точки зору закладеного наприкінці ХІХ ст. іронічно-упередженого ставлення до “міщанського”, “приземлено-побутового” мистецтва. А втім, ще Д.Чижевський виокремлював явище бідермайєра як одного із “переходових” напрямків (поряд із маньєризмом та сентименталізмом), яким ніби бракує місця у загалом стрункій теорії мистецьких стилів<sup>7</sup>.

Більшість іноземних авторів схильні визначати бідермайєр не лише як напрям декоративно-ужиткового мистецтва, а як певну світоглядну систему, притаманну культурі Австрійської монархії та інших країн Центрально-Східної Європи у зазначений період<sup>8</sup>. Тобто під цим терміном найчастіше розуміють стиль життя (*modus vitae*) і його відображення в матеріальній і духовній культурі.

В історичному контексті І пол. ХІХ ст. знаме-

<sup>6</sup>Овсійчук В. А. Класицизм і романтизм в українському мистецтві. – К., 2001. – С. 277.

<sup>7</sup>Чижевський Д. Культурно-історичні епохи // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3-х кн. – К.: Рось, 1994. – Кн. 3. – С. 619.

<sup>8</sup>Geismeyer W. Biedermeier. – Leipzig, 1979; Frodl Gerbert. Biedermeier / Geschichte der Bilden Kunst in Österreich. – Bd. 5:19. – Jahrhundert; München; Berlin; London; New-York, 2002. – P. 272-295; Vienna in the Biedermeier Era 1815-1848 (R. Waissenberger ed.). – London, 1986; Сарабьянов Д. Русская живопись ХІХ в. среди европейских школ. Опыт сравнительного исследования. – Москва: Сов. Художник, 1980; Тарасов Ю. Бідермайєр в немецко-австрийской живописи романтического и послеромантического времени // Проблемы изобразительного искусства ХІХ ст. – Ленинград: Изд. ЛГУ, 1990. – С. 69-70; Dejiny ceskeho výtvarneho umeni. III/1: 1780-1890 (Ed. T. Petrasova-H. Lorencova). – Praha, 2001; Sedlář J. Realistické maliarstvo 19 st. – Bratislava: Pallas, 197; Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Von R. Zeitler. – Berlin, 1966; Biedermeier in Österreich 1815-1848: Katalog zu einer Ausstellung des Bundesministeriums für auswärtige Angelegenheiten. – Wien, 1988; Nóde C. Das unromantische biedermeier. Eine Chronik in Zeitdokumenten 1795-1857. – Wien: Verlag Bruder Hölline, 1987.

нувала початок модерної доби в історії європейської цивілізації, доби, позначеної становленням капіталізму, розвитком промисловості і поступом науково-технічної думки, секуляризацією суспільства, початком урбанізації. Але після бурхливих військових подій мала настати епоха спокою і відносної стабільності, і людина постнаполеонівського часу, при всьому бажанні вирватися із вузького світу, стала “людиною приватною”. Саме тут слід шукати коріння опоетизування буденності, через яке неодмінно мало пройти мистецтво початку ХІХ ст.

З одного боку, бідермайєр – художній напрям, чітко локалізований у часі (1815-1848 рр.), у просторі (Австрія і коло країн Центрально-Східної Європи в орбіті віденських впливів), у середовищі (багата й середня буржуазія, міщанство, люди вільних професій)<sup>9</sup>. З іншого, проблема точнішої ідентифікації бідермайєра полягає у тому, що цей напрям не мав виразно проголошеної/задекларованої програми.

Часто наголошується на тому, що бідермайєр був інспірований політичною атмосферою абсолютизму і меттерніховської реакції між 1815-1848 рр.<sup>10</sup>. Безумовно, існує зв'язок між політичними подіями поч. ХІХ ст. (наполеонівські війни, Віденський конгрес, переділ карти Європи тощо) і розвитком мистецтва. Але не можна сказати, що бідермайєр нав'язувався абсолютиським режимом, чи навпаки, – що бідермайєр виник як прояв пасивного спротиву режиму. Бідермайєр у його центрі – Відні не міг бути культурним антагоністом до аристократично-імперського стилю, адже перші імпульси напрямку зароджувалися у вищих верствах і готувалися вони на зламі ХVІІІ-ХІХ ст. Так, одним із перших декларованих знаків рівності між монархом і підданими можна вважати одноповерховий будиночок імператора Йосифа ІІ в парку Аугартен. Прагнення монарха мати невеликий “камерний” про-

<sup>9</sup>Бідермайєр // Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства (Авт.-сост. Власов В.). – СПб.: Лита, 2000. – Т. 1. – С. 667.

<sup>10</sup>Ера Меттерніха була добою не лише політичних, а й естетичних обмежень, адже Віденська академія мистецтв була під протекторатом самого канцлера. Див. The Biedermeier culture – URL: <http://classicalmusic.about.com/1r/biedermeier/59300/1/>.

стір, що був противагою помпезному відкритому публічному середовищу двору з його церемоніями і розкішшю, свідчить про визнання важливості приватної сфери<sup>11</sup>.

У соціальному розрізі I пол. XIX ст. ознаменувалась становленням нової буржуазії й міщанства, тому цей період визначають саме як час становлення “середнього класу”<sup>12</sup>. Відповідно, у світоглядному плані запанували моральні цінності та естетичні уподобання цієї частини суспільства. Носіями ідеології і замовниками нового напрямку, стали верстви, що були активними в громадському житті своїх міст, розвивали різні галузі художнього промислу і підтримували окремі мистецькі проекти. Опорою заможних верств міщанства, що ними раніше були крамарі й ремісники, тепер ставала освічена бюрократія – переважно правничі й технічні інтелігенції та духовенство міського походження і без станових упереджень. Технічний прогрес, що розпочався в Європі, сприяв становленню комунікації і станової солідарності технічної інтелігенції. Високим було реноме представників освітніх професій: вчителі гімназій, університетські викладачі також здобували вплив у середовищі міських інтелектуалів<sup>13</sup>. Ця нова міщанська громадськість складалася з широкого кола поціновувачів мистецтва, які керувалися власними уподобаннями, вільним і змінним вибором естетичних пріоритетів.

Оскільки дослідники мистецтва I пол. XIX ст. стверджують, що мистецтво бідермайєра відбивало “картину світу” міщанина, варто зупинитися на особливостях, навіть архетипах поведінки, поширених у цій суспільній верстві. Тут можна говорити як про традиційні стереотипи життя й культури заможного міщанства, так і нові, сформовані зміненими історичними реаліями. Після бурхливих подій минулого і перед непевним майбутнім бідермайєр (його мистецтво і стиль жит-

тя) став відповіддю патріархального “світу малих структур” на пошук соціальної впевненості і нових чеснот.

Тенденцію виділення приватної сфери у мистецтві I пол. XIX ст. насамперед можна пояснити складною політичною ситуацією після 1815 р. Із введенням цензури і згортанням будь-якої публічної політичної діяльності, активне життя перемістилося із кав'ярень і громадських місць до приватних помешкань і салонів, або, як зазначав Герберт Фродль, “...у політично-небезпечному зовнішньому світі, власний дім і перевірене вузьке коло справжніх друзів стали новим місцем для інтелектуального життя”<sup>14</sup>.

Безперешкодне поширення нового напрямку можна пояснити і світоглядно-ціннісними пріоритетами тогочасної людини, для якої уявлення про щастя розташувалося виключно у сфері приватного. На прикладі широкого суспільного зрізу міського населення можна стверджувати, що матеріальне благополуччя, можливість гармонійної самореалізації, мир у родині, кохання і довіра між подружжям, здоров'я дітей були в ієрархії цінностей важливішими від громадянських ідеалів, так часто девальвованих у тогочасній політиці<sup>15</sup>.

Подібна скерованість “усередину” (інтровертність), як спосіб конструювання свого світу в межах власної оселі стала однією із основних типологічних рис бідермайєра.

Синхронно існуючим художнім концептом, що уособлював спрямування до свободи в політичному, національному, культурному та особистому житті, став романтизм, який часто вважається антиподом бідермайєра. Але художня культура XIX ст. відзначалася плюралізмом, і дозволяла на співіснування і взаємопроникнення різних тенденцій. З цього приводу автор “Соціальної історії мистецтва й літератури” А.Гаузер зазначав, що “...романтизм був насамперед **міщанським рухом**, що остаточно поривав із засадами класицизму, із придворно-аристократичною штучністю і риторикою. Саме тому суть бідермайєра, його особ-

<sup>11</sup>Petrasová T. Aristokratický biedermeier // Biedermeier v českých zemích. – S. 150-151.

<sup>12</sup>Див.: The Social Class of the Biedermeier Period – URL: <http://classicalmusic.about.com/lr/biedermeier/59300/1/>.

<sup>13</sup>Charle C. Intelektuálové v Evropě 19 století: historickosrovnávací esej s novým původním dolosvem autora [z francouzského přeloužila Pavla Doležalová]. – 1 vyd. – Brno, 2004. – S. 58.

<sup>14</sup>Див.: The Cause of the Biedermeier Period – URL: <http://classicalmusic.about.com/lr/biedermeier/59300/1/>.

<sup>15</sup>Человек в мире чувств: Очерки по истории частной жизни в Европе и некоторых странах Азии до начала нового времени / Под ред. Ю.Л.Бессмертного. – Москва, 2000. – С. 118-123.

ливе замилювання “магією щоденного життя” не впливала з неґативу романтизму, а навпаки – завдяки романтизму, надала мистецтву епохи ще одне обличчя”<sup>16</sup>. Водночас, якщо мистецтво романтизму концентрувалося на досвіді і відчуттях окремого індивіда, то бідермайєр переніс наголос на зв'язки та відносини між людьми.

В іншому сенсі бідермайєр зміг стати “золотою серединою” між двома художніми тенденціями: просвітницькою і романтичною, забезпечуючи рівновагу між просвітницьким раціоналізмом та романтичною емоційністю, між відстороненим об'єктивізмом та упередженою суб'єктивністю оцінок. Подібне уникання екстрем не було пасивним компромісом, а здоровим глуздом і логічною відповіддю на часи суспільних потрясінь.

Прикметно, що у філософській думці I пол. XIX ст. поширилася т. зв. “дієтетика душі” – тобто наука про вміння вести здоровий, моральний спосіб життя і знаходити рівновагу між тілесним і духовним. Автор цієї концепції (і книги “Zur Diätetik der Seele”) Е.Фехтерслебен (Feuchtersleben) писав: “...наша доба є кваплива, бурхлива, легковажна і поверхова”, тому треба сприймати життя як безцінний дар, насолоджуватися ним, приносити радість і користь довколишнім”<sup>17</sup>.

Відтак важливо найперше пізнати таємні закутки своєї душі, зосередитись на самопізнанні і саморефлексії. Тобто “дієтетика душі” вчила сприймати красу і велич природи, допомагала досягнути внутрішню гармонію і дивитись на себе з гумором і самоіронією. В такий спосіб культивувалась здорова раціоналістична антитеза до перебільшеної романтичної екзальтації. Людина-адепт бідермайєрівського стилю життя понад усе цінувала етичні норми і дбала про свою добродетельність. Поведінкові установки справжнього Biedermeier'a включали прагнення бути добрим фахівцем у своїй професійній сфері, поціновувачем мистецтв чи наук (як хоббі), корисним громадянином і добрим сім'янином.

Соціальні перетворення, що відбулися у житті й у свідомості пересічного європейця, йшли

паралельно із демократизацією сфери мистецтв, які формували просторово-предметне середовище життя людини. Оскільки у I пол. XIX ст. розпочався процес стирання станових відмінностей, інспірований новою ліберальною системою цінностей, це призвело до демократизації широкої сфери громадського життя уже напр. XIX ст. В цьому контексті показовою є еволюція костюму XIX ст., коли розпочався процес уніфікації європейського міського костюму, що втратив національні та станові ознаки. Якщо близько 1800 р. костюм ще вказував на місце проживання і стану приналежність власника, то вже у серед. XIX ст. аристократи й міщани стали одягатися майже однаково (очевидно, відповідно до фінансових ресурсів). І особливо це помітно у працюючій верстві міського населення чоловічої статі (фраки, службові й парадні мундири). Жіночий костюм залишався більш консервативним і більш суттєво вирізняв майнове становище своєї власниці. Вірними традиційному костюму до II пол. XIX ст. залишалися переважно селяни. А національне вбрання (або його елементи в костюмі) обиралося вищими верствами задля маніфестації політичних чи націотворчих устремлень (як тут не згадати польські й українські бали у Львові серед. XIX ст.)<sup>18</sup>.

Світогляд людини завжди своєрідно екстраполюється на предметне середовище її існування, на спосіб улаштування побуту. Адже предметне наповнення житла можна вважати змістовно-чуттєвим відображенням естетичних пріоритетів (подекуди й неусвідомлених). Новий напрям виразно позначився на оздобленні житла, із першорядною увагою до зручності та комфорту<sup>19</sup>. Саме в бідермайєрі було започатковано принцип “інтер'єру речей”: фасади будинків змінювались відповідно до моди на неостилі, а інтер'єри впродовж майже усього XIX ст. залишалися такими ж<sup>20</sup>. У сфері художніх промислів налагодився прямий

<sup>18</sup>Середа О. Творення альтернативного публічного простору: “Руські бали у Львові (1840-70-ті рр.) // Інститут міської історії. Круглий стіл на тему “Масові акції у громадських місцях модерних міст”. – 5-6 лют. 2007 р.

<sup>19</sup>Див.: The Biedermeier Style – URL: [www.rupertcavendish.co.uk/Biedermeier/Biedermeier.htm](http://www.rupertcavendish.co.uk/Biedermeier/Biedermeier.htm).

<sup>20</sup>Бідермайєр // Большой энциклопедический словарь изобразительно искусства... – С. 667.

<sup>16</sup>Hauser A. Społeczna historia sztuki i literatury. – Warszawa, 1982. – Т. 2. – С. 139.

<sup>17</sup>Lorenzova H. Diätetika duse k prakticke filisofii... – С. 45.

зв'язок між майстром та замовником: тогочасний замовник прагнув речей зручних, недорогих, довговічних і приємних. Тому майстри зосередили свою творчу увагу не на декорі, а на конструкції та пропорціях предметів. В опорядженні житла прослідковується й нова культурна ієрархія простору: салон-вітальня як місце, де співіснували музика, література, станкове малярство, декоративні мистецтва. В інтер'єрах бідермаєра відобразилася особлива культура спілкування епохи: зацікавленість літературою (книги, періодика), епістолярний жанр, явище аматорства у різних видах мистецтва, зростаюча творча активність жінки, яка часто і була основним натхненником та реалізатором дизайнерських ідей. У глобальному культурному контексті XIX ст. в добу бідермаєра відбулося суміщення соціальної характеристики людини із її естетичними уподобаннями.

Тобто в тогочасне поняття "інтер'єру" входив не лише комплекс творів декоративно-ужиткового мистецтва, а вся сума інтелектуальної та мистецької діяльності, що відбувалася в організованому у такий спосіб просторі. Цікаво, що саме так явище бідермаєра було узагальнено на виставці 1928 р. у Львівському художньо-промисловому музеї, серед експонатів якої були – малярство, графіка (літографії, акварелі), меблі, художнє скло, порцеляна, тканини, зразки вишивки, ювелірні прикраси, побутові дрібнички<sup>21</sup>.

Особливого значення в оздобленні інтер'єрів набували мистецькі твори. Аматорські заняття малюванням були одним із улюблених способів дозвілля (поруч із читанням, музикуванням, ручними роботами, розведенням кімнатних рослин). Стіни типового міщанського помешкання прикрашали натюрморти з квіткових композицій, пейзажі малого формату (в т. ч. літографії чи мідерити), а особливо – родинні портрети<sup>22</sup>. Картини найчастіше були кабінетного округлого, овального чи прямокутного формату; акварелі, рисунки і графіку розвішували досить низько на стінах симетрично у простих рамах чи паспарту. Галереї портретів мали підтверджувати традиції роду або

вказувати на зміну суспільного статусу родини, чи на особливі заслуги когось із членів родини у громадському житті. З дитячими портретами асоціювалося родинне щастя і поняття "домашнього вогнища", вони символізували бажаний спокій поствоєнної епохи.

Однією з характерних ознак бідермаєра як естетично-світоглядного явища було поширення в малярстві жанру сімейних портретів (т. зв. **familienbildnis**). Подібні зображення мали уособлювати усі чесноти обивателя і його життєві досягнення: наполегливість, практичність і кмітливність, доброчесність у сімейних стосунках, а також – матеріальне благополуччя, задоволеність комфортним існуванням, як результат власної праці і зусиль. Відділені рамами герої портретів мали сприйматися як рівноважливі частини подружжя у своєму приватному просторі.

Окремо варто виділити таку якість бідермаєра, як максимальну точність, навіть прискіпливість у відтворенні навколишнього, досить яскраво вираженого в живопису. Адже у кращих зразках тогочасного портрета кожна деталь була для художника важливою не просто як характеристика зовнішності, а як можливість засвідчити *тілесну присутність* людини. І справа тут не у дріб'язковості, а у здатності в малому побачити велике (подібна увага до дрібного є характерною якістю світовідчуття людини I пол. XIX ст.). Мабуть, не випадково Л. ван Бетховен цикл своїх фортепіанних мініатюр назвав "Дрібнички" ("Kleinigkeiten", 1809 р.). У кращих зразках бідермаєрівського малярства (твори Ф.Г.Вальдмюллера, Ф.Амерлінга, Ф.Фон Райскі) присутня внутрішня теплота по відношенню до речей, які "одушевлено" існують поряд з людьми. Така надмірна реалістичність покликана передавати насолоду красою оточуючого світу, красу, втілену в малозначних, на перший погляд, дрібних деталях. Цей підхід по-іншому розкриває внутрішню суть, "поверхового" і "дріб'язкового" мистецтва бідермаєра і стає ланкою, що глибше пов'язує бідермаєр із мистецтвом романтизму.

Узагальнивши ідейні засади й художньо-стилістичні особливості бідермаєра у його віденському варіанті, перейдемо до аналізу львівського варіанту рецепції названого напрямку. Зазначе-

<sup>21</sup>Biedermeier: Przewodnik po wystawie przemysłu artystycznego i grafiki / M. Muzeum przemysłu artystycznego. – Lwów: Nakł. Własny, 1928. – S. 4.

<sup>22</sup>Woch J. Biedermeier. Przewodnik dla kolekcjonerów. – Warszawa: Arkady, [B. r.] – S. 212-214.

на доба стала для Галичини добою політичних і соціо-культурних трансформацій. Після 1772 р. закінчилася історія Галичини у складі Речі Посполитої, держави одного стану – шляхти, яка належала до різних конфесій, мов, культур. Піддані давньої Речі Посполитої дещо “відірвалися” від своєї історії, а динамічна міграція населення створила нову соціальну структуру краю, столичним містом якого став Львів<sup>23</sup>. Так, після Сілезії, Галичина була найбільш густонаселеною новонабутою територією Габсбурзького двору (196 до 102 мешканців на 1 км<sup>2</sup> відповідно)<sup>24</sup>.

В цей час відбулися зміни у становій структурі: шляхта досить різко розшарувалась на аристократію, середніх землевласників, а дрібна шляхта здеградувала до рівня нижчої верстви; міщанство поділилося на буржуа і дрібних ремісників, купців і т. д. У місті розширилися 2 нові верстви: працююча інтелігенція та робітники. Наприклад, станом на 1857 р. у промисловості Львова було зайнято бл. 5,4 тис. осіб із 17,5 тис. активного населення міста; у 1840-их рр. значно зросла кількість банківських та кредитних установ і на поч. 1840-их у торгівлі у Львові було зайнято 2 тис. осіб<sup>25</sup>. Орієнтовна стратифікація Львова була такою: заможна земельна шляхта, купці/промисловці, урядники, військові, ремісники, міщани та селяни (що заробляли у місті як наймані робітники). Конфесійний склад міста станом на 1840 р. виглядав так: 48,8% становили римо-католики (поляки, німці, чехи, словаки та ін.), 40,5% – євреї, 7,1% – греко-католики, 3,6% – інші конфесії (вірмени, православні). Тоді як загалом по Галичині українці (греко-католики) становили понад 40% населення. Але прибутки і майновий рівень населення були досить непропорційними: українці Галичини платили 18% податків, римо-католики (переважно поляки) були значно заможніші<sup>26</sup>. За умовами життя й побуту міського населення Львів можна порівняти із та-

кими містами як Трієст, Брно і Краків, а ціни у Львові I пол. XIX ст. мало відрізнялися від цін у Відні чи Празі<sup>27</sup>.

Аристократія (стара шляхетська магнатерія) у Галичині впродовж XIX ст. зберігала провідні позиції, мала численні освітні, військові та інші привілеї. Проте почала поступатися у фінансовій конкуренції новим промисловим елітам, а у сфері культурного й інтелектуального життя зустрілися із конкуренцією молодих наукових і мистецьких еліт. Вказані соціальні зміни вплинули і на зміни в мистецькому житті міста. Заможніші суспільні верстви організовували громадське життя – товариські імпрези (редути, бали, добродійні акції), засновували мисливські, лицарські і т. п. клуби, жінки опікувалися товариствами допомоги бідним і сиротам.

Збереглося чимало творів, що відтворюють “обличчя” міста і передають атмосферу бідермайєрівського Львова. Прикметно, що більшість із них виконані художниками-іноземцями, які приїхали до міста як заробітчани, але захоплені його колоритом, прагнули зафіксувати свої враження в галереї графічних образів.

Насамперед, варто згадати літографії 1830-их рр. чеха Карла Ауера, який зображаючи головні львівські вулиці і площі (Нижні вали, площу Фердинанда, Ратушу та ін.), не оминав нагоди показати строкате товариство: променад кавалерів і дам, військових верхи на конях, ремісників і прислугу, забави дитлахів, не цурався зображення волоцюг і навіть вуличних собак...

З особливим замилюванням до природи, затишної і поетичної краси львівських парків, змальовував Львів 1820-их рр. австрієць Антон Лянге. І завжди, серед мальовничої природи (Цетнерівка, Пелчинський став), бачимо постаті людей: чи то на відпочинку чи зайнятих буденними клопатами. Надзвичайною педантичністю урбаністичних краєвидів Львова відзначаються графічні замальовки (в техніці гуаші та акварелі) австрієця Йозефа Галлера. Напр., на гуаші “Театр Скарбека і площа перед ним” (1841 р.) детально відтворено новозбудований театр і влучно передано

<sup>23</sup>Всього бл. 250-350 тис. пруських та австрійських переселенців переїхало усіма територіями колишньої Речі Посполитої. Особливу роль відіграла й зворотня міграція до Відня з метою здобути освіту й краще становище.

<sup>24</sup>Chwalba A. Historia Polski 1795-1918.– Kraków, 2001.– S. 24-25.

<sup>25</sup>Історія Львова: 1772-1918.– Львів: Інститут українознавства НАНУ ім. І.Крип'якевича.– Т. 2.– С. 32, 35.

<sup>26</sup>Chwalba A. Historia Polski 1795-1918.– Kraków,

2001.– S. 27.

<sup>27</sup>Tam samo.– S. 48.



Карл Шпіцвег. Недільна прогулянка, 1841 р., (За-льцбург, Музей Карла Августа. Репрод. за: CD "Романтизм".- С. 1482).



А.Гагтон. Нижні вали у Львові, 1850 р. (Львівський історичний музей).



Ян Машковський. "Діти, які будують картковий буди-ночок", 1834 р. (Національний музей у Вроцлаві).

характерні міські типажі; на акварелі "Губернаторські вали" (1824 р.) точно і дуже прискіпливо зображений зразковий порядок площі перед намісництвом, педантично розбиті клумби і дерева, що посаджені з надзвичайною симетрією і чіткістю, – усе згідно з духом австрійської монархії. Немало про львівську аристократію і багатіїв можуть розповісти також рисунки Антона Вайделя 1840-их рр., що не лише докладно змалював найновіші фасони вбрання тих років, але й передав саму атмосферу балів і карнавалів.

Уявлення про розвиток мистецтва у Львові I пол. XIX ст. дають не лише збережені у фондах музеїв твори, а й каталоги виставок, матеріали тогочасної періодики<sup>28</sup>. Однією з важливих спроб виокремити явище львівського побутового портрета, виявити його типологічні особливості була виставка, влаштована Львівською картинною галереєю у 1987 р. Упорядник каталогу виставки С.Стець чи не вперше зробила наголос саме на проявах бідермайера у львівському середовищі<sup>29</sup>. Тенденції нового напрямку в живопису Львова можна аналізувати за різними принципами: соціальним (чиновники й бюрократія, представники комерційної сфери та вільних професій, інтелектуальна еліта, міщани), гендерним (жіночий-чоловічий портрет), віковим (люди зрілого віку - молодь - діти) тощо. Але пропонуючи новий підхід до аналізу художніх явищ XIX ст. і опираючись на наявну історіографію, вважаємо, що саме для Львова найпродуктивнішим буде поділ по лінії офіційний-камерний портрет, і навіть у випадку суто камерного портрета, йтиметься про морально-етичні й меморіальні конотації творів.

<sup>28</sup>Bachowski W., Treter M. Wystawa miniatur i sylwetek we Lwowie 1912 r.- Lwów, 1912; Bołoz-Antoniewicz J. Katalog wystawy sztuki polskiej od r. 1764-1886.- Lwów, 1894; Guttler J. Sto lat malarstwa lwowskiego: 1790-1890.- Lwów, 1937; Mycielski J. Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760-1860.- Kraków; Szczęśny-Morawski F. Uwagi nad wystawą obrazów malarzy krajowych we Lwowie r. 1847.- Lwów, 1848; Dagerotypija i malarstwo we Lwowie // Gazeta Lwowska.- Lwów, 1842.- № 111.- S. 724; Obrazy malarzy Rejchana, Moraczyńskiego, Jabłońskiego, Jachimowicza, Maszkowskiego i in. // Gazeta Lwowska, 1844.- № 14; Wzmianka o wystawie obrazów we Lwowie i o malarzach // Rozmaitości.- Lwów, 1837.- № 25.

<sup>29</sup>Побутовий портрет у Львові в I пол. XIX ст.: Каталог виставки / Упор. С.Стець.- Львів: Облполіграфвидав, 1988.- 35 с.

Поширення і популярність бідермайєра у Львові I пол. XIX ст. була пов'язана з тим, що цей напрям стояв осторонь “високих” академічних жанрів, для яких у нових умовах не виявилось широкого кола замовників. При занепаді ролі церкви як мецената великих мистецьких проектів, обмеженні новою адміністрацією краю будь-яких національних культурних проявів (однаково як для поляків, так і для українців), небажанні місцевої магнатерії спонсорувати “високі” жанри (релігійний, історичний тощо), мистецький ринок швидко переорієнтовувався на індивідуальні замовлення, серед яких найбажанішими були портрети, значно менше – краєвиди й натюрморти. Звичайно, реалістична (навіть натуралістична) традиція зображення людини була притаманна львівському портрету попередньої епохи<sup>30</sup>.

Але справжній сплеск портретного малярства у Львові припадає на I пол. XIX ст., розгортаючи перед нами галерею меншкандців міста різних суспільних верств, вікових груп, представників різних націй.

Першими репрезентантами нового напрямку у Львові стали приїжджі художники: австрійці Кароль Швейкарт, Фердинад Гогенауер, Антон Вайдель, чехи Якуб Процінський та Франц Пероутка. Згодом до них приєдналися місцеві живописці Мартин Яблонський, Алоїз Рейхан, Олександр Рачинський. Імовірно, й першими замовниками, які прихильно сприйняли нові тенденції, стали іноземці, прибулі до Львова у пошуку вигідних посад, тобто чиновники й нова львівська бюрократія.

Серед чоловічих образів епохи бідермайєра у Львові фігурують діяльні особистості: героями портретів є промисловці, адвокати, лікарі, науковці і міщани. Ранні зразки таких портретів підпорядковуються чіткому композиційному шаблону: моделі зображені на нейтральному тлі, іноді художники використовують мінімальний стафаж або вводять коментуючі аксесуари: столик з розкритою книгою, чи книжкова шафа, лист чи діловий документ у руках моделі то-

що. З-поміж численних, нерідко досить шаблонних творів, можна виділити портрет Шаффеля (К.Швейкарт, 1835 р., ЛГМ), портрет адвоката Людвіка Шмідта (А.Вайдель, 1847 р., ЛГМ), чоловічий портрет (Ю.Сімлер, не датований, ЛГМ). Герої портретів тримаються впевнено і розкуто, як люди свідомі свого становища, що можуть пишатися своїми досягненнями. Поступово (протягом 1820-1840-их рр.) спостерігається витіснення репрезентативно-узагальнюючого підходу і збільшення уваги до об'єктивізації індивідуальних характеристик, викликані поширенням натурних студій, і відповідно – більш тісним і тривалим контактом між замовником і художником<sup>31</sup>. Паралельно ще з епохи Просвітництва популяризуються наукові і псевдонаукові трактати про зв'язок між зовнішністю людини (фізіономічним типом) та рисами її характеру, що мали значний вплив на розвиток портретного жанру<sup>32</sup>. Зазначимо, що більшість львівських художників I пол. XIX ст. мали тісні контакти із варшавським та краківським мистецьким середовищем. Напр., М.Яблонський протягом 1818-20-их рр. відвідав Краків, Варшаву та Відень; студентом художнього відділу Варшавського університету у 1822-1827-их рр. був уродженець Ряшева Р.Гадзевич, що деякий час також працював у Львові.

Прикметно, що у львівському малярстві епохи бідермайєра зустрічається небагато портретів, виконаних у стилістиці офіційних зображень. Більше того, навіть серед портретів чиновників, підприємців і банкірів переважають камерні зображення, розраховані на сприйняття через призму індивідуальних “обивательських” чеснот. Важливою спільною рисою цих творів є їх формат (найпопулярнішим є невеликий вертикальний т. зв. “кабінетний” формат, що варіюється в межах від 25 x 20 см до 70 x 50 см). Моделі на таких портретах представлені у погрудному чи поясно-

<sup>30</sup>Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII-XVIII вв. – Л.: Искусство, 1981; Львівський портрет XVI-XVIII ст.: Кат. виставки / Упор. В.А.Овсійчук. – К., 1967; Gębarowicz M. Portret XVI-XVII w. we Lwowie. – Wrocław, 1969.

<sup>31</sup>Між іншим, студії натурних рисунків і більш вільна манера навчання була запроваджена у Варшавській школі образотворчих мистецтв за А.Кокуляра (1840-ві рр.), у Кракові – з 1830-их рр. за сприяння Я.Н.Гловацького. Обидва художники були адептами бідермайєра в різних жанрах (портрет, побутова картина, краєвид). – Див.: Woch J. Biedermeier... – S. 237.

<sup>32</sup>Żygulski. Fizjonomika i portretowanie... – S. 17-18.



му зрізі постаті, розвернуті в анфас до глядача, композиція замкнена і статична, єдиним опосередкованим елементом динаміки є погляд, скерований на глядача.

Наприклад, такими є портрети невідомого львівського службовця та його дружини, виконані Ф.Гогенауером (1836 р., ЛГМ), позначені стриманістю загального виразу, статичністю композиції із пірамідальним стійким окресленням півпостатей. В окресленні зовнішності вгадується деяка міра ідеалізації як необхідний елемент саморепрезентації навіть у вузькому родинному колі.

Активніше заявляють про себе львівські представники комерційної сфери (фінансисти, банкіри, торговці). Для цієї групи портретованих дуже важливо засвідчити власний соціально-майновий статус, зафіксувати для нащадків успішність і можливість родини. Подібне вирішення численних портретів нової галицької буржуазії зустрічається у творах К.Швейкарта: портрети подружжя Менгартів (1817 р., ЛГМ), купця Свйонтковського та його дружини (1818 р., ЛГМ), подружжя Гауснерів (1824 р., МНК) та ін. Діловито-прозаїчними, з зосередженням на об'єктивних портретних характеристиках виконані Швейкартом портрети подружжя Гауснерів. Ян Гауснер – один з із найбільших львівських фінансистів I пол. XIX ст., засновник банку “Hausner et Violand”, показаний, як і личить банкіру, педантично-зосередженим, а його дружина Тереза – тримається стримано і дещо напружено, як незвикла до позування добропорядна господиня. Водночас скромна елегантність їхнього вбрання ніби ненав'язливо “інформує” про рівень достатку родини і приналежність до вищих суспільних верств.

За лаконізмом бідермайєрівських портретів приховується особливий підтекст одягу і прикрас моделей: порівняти хоча б створені К.Швейкартом портрети дружини банкіра Гауснера та дружини купця Свйонтковського. Ліричний і меланхолійний образ молодої дружини купця викликає захоплення її молодістю і вродою, погідним і мрійливим станом, що так контрастує із “чипким”, звиклим до обрахунків, оцінюючим поглядом досвідченої банкірші. Але явно показне пер-

лове намисто на шиї пані Свйонтковської промовисто віддаляє її від витонченої елегантності комерсантів “вищої” сфери, вказуючи на нижчий рівень майнової драбини. І скільки подібних натяків приховують твори бідермайєрівської епохи...

Стосовно жіночих портретів, то вони підпорядковані естетичному ідеалу епохи, виробленому у відповідності із популярним концептом “відокремлених сфер”: чоловіку належить зовнішній світ, а жінка – хранителька домашнього вогнища<sup>33</sup>. У портретах львів'янок I пол. XIX ст. практично всі художники зберігають певну міру ідеалізації, зображаючи героїнь у розквіті молодості й краси, у погідному, ледь меланхолійному душевному стані. Прикладами можуть бути портрет дами в ампірному одязі (К.Швейкарт, не датований, ЛГМ), портрет Юзефи Пазорної (К.Швейкарт, 1833 р., ЛГМ), портрет Захаревичевої (М.Яблонський, не датований, НМЛ), портрет невідомої (М.Яблонський, I пол. XIX ст., ЛГМ), портрет жінки в блакитній сукні (А.Рейхан, 1830 р., ЛГМ), портрет молодої жінки (Я.Процінський, не датований, ЛГМ). На цих портретах жінки представлені у статичних поясних композиціях, тло портретів нейтральне (оливково-охристі тони), м'яке розсіяне світло “вимальовує” кожну деталь і водночас об'єднує їх в одне ціле. У вказаних творах художники специфічно поєднують життєву конкретику і відстороненість героїнь від прози буденності: образи цілком реальні й, водночас, відділені від проблем і конфліктів епохи.

Проте жінки I пол. XIX ст., незважаючи на значення жіночих образів виключно через комплекс соціальних ролей – дружини, матері, господині дому, все активніше опановують і громадську сферу<sup>34</sup>. Саме в епоху бідермайєра жінки стають господинями салонів і віталень, відкритих для творчих зустрічей; активно розгортають благочинну діяльність, влаштовуючи для збору коштів різні публічні акції (благочинні ба-

<sup>33</sup>Abramsová L. Zrozen modern ženy.– S. 52; Lesser W. His other half. Man looking at Women through the Art.– Harvard University Press, Cambridge MA, 1991.– P. 85.

<sup>34</sup>Левицька М. Образ жінки в малярстві кін. XVIII – пер. пол. XIX ст.: між ідилічною та реалістичною транспозицією // Жінка в мистецтві.– Українознавча наукова бібліотека НТШ.– Ч. 24.– Львів, 2008.– С. 105-106.

ли, виставки-аукціони, лотереї тощо), починають самі займатися малярством. Серед львів'янок I пол. XIX ст. зустрічаються кілька імен художниць-аматорок, що були учасниками перших мистецьких виставок<sup>35</sup>. Можна назвати Ізабеллу Гурську, Ізабеллу Цетнер, Юлію Райську, які вправлялися у малюванні натюрмортів, квітів, анімалістичних чи пейзажних полотен і у дитячих портретах (І.Гурська “Натюрморт з пташкою”, 1829 р., ЛГМ; Ю.Райська “Портрет трьох дітей”, 1858 р., ЛГМ; І.Цетнер “Кури” (без дати, ЛГМ). Прикметно, що тематика їхніх робіт напряму відбиває художні смаки й стилістику бідермайєра, із особливим сентиментально-жіночим сприйняттям.

Оригінальним зразком нового трактування суспільної ролі жінки у львівському малярстві є портрет міщанки з газетою (1835 р.), виконаний Й.Гааром. На портреті зображена жінка старшого віку, у скромному міщанському вбранні, що сидить, опираючись на бильця стільця, а в руці тримає розгорнуту газету (м.ін. примірник “Gazety Lwowskiej” за 1835 р.). Незважаючи на сухувато-протокольний підхід у зображенні зовнішніх рис, художник влучно передав і її “психологічний портрет”, про що говорить гострий проникливий погляд, штивна, але сповнена власної гідності постава, натруджені руки. В цьому образі ніби уособлено кращі чесноти бідермайєра: працелюбність, ощадність, скромність, побожність.

Як уже зазначалося, тенденції бідермайєра у Львові найповніше реалізувалися у різновиді парного родинного портрета, відповідно до пануючої актуалізації приватної сфери. Поетика парного портрета передбачала однакову змістовну важливість його частин (зображення чоловіка і дружини) та передачу особливого емоційного зв'язку між портретованими, формально вираженого в повороті постатей, жестах і напрямках поглядів. До кращих зразків сімейних зображень можна віднести портрети Теодора Горосевича та його



Мартин Яблонський. Портрети подружжя Ольшевських, 1840 р. (Окружний музей у Жешові / Muzeum Okręgowe w Rzeszowie).



<sup>35</sup>Przewodnik wystawy starożytnej lwowskiej, urządz. przez Zakład Narodowy im. Ossolińskich w r. 1861.– Lwów.: Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1861; Spis obrazów zebranych na wystawie publicznej przez Przyjaciół Ludzkości na korzyść Instytutu ubogich.– Lwów, 1847.– № 672; Jeszcze słów kilka o wystawie obrazów we Lwowie // Rozmaitości.– Lwów, 1837.– № 29.

дружини (А.Рейхан, 1838 р. ЛГМ), портрети подружжя Еллінгерів (Ф.Пероутка, не датовані, ЛГМ); портрети невідомого подружжя (К.Аренд, 1850-ті рр., ЛГМ).

Серед львівських художників, що прославилися власне родинними портретами, особливо відзначився М.Яблонський, який нібито за 30-річний проміжок діяльності намалював понад 1600 портретів львівського міщанства<sup>36</sup>. Типовими зразками його творчого підходу в цьому різновиді є портрети подружжя Яськевичів (1820-ті рр., ЛГМ), Оссолінських (1827 р., МНВр), Захаревичів (1830-ті рр., ЛМ), Бончів-Павульських (1834 р. портрет Яна-Хризостома Бонча-Павульського – ЛМ, портрет його дружини – ЛГМ). В подібних творах Яблонського засади бідермайєра проявились у дуже точній, навіть “протокольній” формі представлення особи. Героїв зображувано статично, з децю силуетною передачею локальних плям вбрання, переважно на нейтральному тлі, виділяючи з тіні лише обличчя, іноді ще й руки моделі. Характерна риса згаданих портретів – стабільна пірамідална композиція, де півпостать займає практично весь формат. Нерідко художник дотримується певної міри стилізації й ідеалізації, пом'якшуючи вікові характеристики, щоб герої сподобалися собі й колу родини та знайомих, для огляду яких власне створювались подібні портрети. Ці портрети, в основі – комерційні масові твори, що досить добре передають атмосферу й образи епохи “міщанських вартостей”.

Родинним портретам також властива докладна передача найдрібніших деталей костюму, іноді наївне підкреслення особливо модних фасонів, аксесуарів та прикрас (жіночі шалі, чоловічі шовкові камізельки та шийні хустки, ювелірні оздоби. Навіть зачіски – ніби щойно від перукаря). Такі деталі наголошують достойну заможність моделей як результат сумлінної праці і добропорядного життя.

Зазначимо, що у львівському варіанті бідермайєра, на відміну від віденського, не набули популярності родинні портрети в жанровій інтерпретації: зображення родини у вітальні, за музикованням, чаюванням чи просто в невимуше-

ній домашній обстановці, – щось на зразок полотен Ф.Амерлінга (“Портрет родини Артхабер”, 1837 р.), Й.Томінца (“Портрет родини Москон”, 1829 р.) чи А.Бланка (“Портрет у колі родини”, I пол. XIX ст.).

Також львівський варіант бідермайєра в портреті вкрай “аскетичний”, якщо йдеться про зображення середовища дії, простору, в якому живуть і позують моделі. На відміну від віденського або й празького, де художники із замилюванням вимальовують куточки інтер'єру, предмети умеблювання, із коментуючою метою вводять побутовий стафаж, львівські митці зосереджені виключно на передачі портретної схожості та прискіпливого відтворення костюму і прикрас. Незначними винятками є кілька портретів на фоні природи: портрет жінки з книгою пензля К.Швейкарта (1818 р., ЛГМ), портрет Гелени Матцель пензля А.Рейхана (1848 р., ЛГМ), портрети львівського бургомістра Г.де Ферстенберга (1842-1848 рр.) та його дружини (1839 р., МНВр.) авторства М.Яблонського.

Виконаний К.Швейкартом жіночий портрет на лоні природи є однією із перших спроб розкриття образу в новому середовищі і новими засобами. Фрагменти краєвиду зустрічались в портретах і раніше (напр. XVIII ст. у творах Й.Пічмана), але К.Швейкарт змальовує більш реальний куточок парку, можливо, улюблене місце усамітнення героїні. На відміну від інших творів, тут модель не виглядає скутою позуванням, а сприймається спонтанно, ніби випадково постає перед глядачем, що надає портрету особливої невимушеності.

Натомість у виконаних М.Яблонським парних портретах подружжя Ферстенбергів на тлі краєвиду цей краєвид не наділений емоційно-смісловим навантаженням, а служить радше ефектною окрасою, обрамленням композиції. Хоча самі образи подружжя з дітьми передані досить поетично, із очевидним замилюванням художника сімейною ідилією.

Побутовий жанр, що дає широкий простір для розкриття стилю життя і духу епохи бідермайєра у доробку львівських художників I пол. XIX ст. практично відсутній. До винятків можемо віднести кілька жанрових сцен з життя міщанства львівських передмість, виконаних

<sup>36</sup>Woch J. Biedermeier... – S. 248.

Я.Машковським: “У корчмі” (1847 р.), “Маївка на Софіївці” (1849 р.). Герої цих жанрових замальовок показані у прозаїчних життєвих обставинах, художник змальовує їх невимушено і з легкою іронією. Персонажі “живуть” і діють у цілком реальному середовищі: чи то мізансцена в інтер'єрі корчми, чи весела гулянка в саду на Софіївці. Ці жанрові полотна Я.Машковського виказують захоплення живописом “малих голландців” XVII ст., загалом притаманне бідермайєру.

В контексті впливів бідермайєра на творчість М.Яблонського згадаємо твори особистого характеру, що балансують на межі “портрет-жанр”: портрет сестри Аполонії (“Дівчина зі сніданком на таці”, 1837 р., ЛГМ) та портрети сина Леона (1840 р., ЛГМ). Дівчина зі сніданком на таці – досить новаторський для львівського середовища тип портрета як за композиційними особливостями, так і за емоційним “звучанням” картини. Насамперед модель зображена в реальному життєвому середовищі, ще й з елементами динамічного вирішення композиції (відкриті двері за плечима дівчини). Сама модель “схоплена” в русі, ніби випадково, що надає картині життєвої конкретики. Водночас дуже реалістично змальований натюрморт (власне сніданок на таці, що її тримає дівчина), якнайкраще втілює типово бідермайєрівське замишування дрібними радощами життя. Матеріальні якості предметів передані точно і дбайливо (сяючі срібні поверхні, делікатний блиск порцеляни, м'яка тепла фактура хлібної скоринки), виказуючи захоплення М.Яблонського зразками голандського побутового малярства XVII ст. Справді, портрет сестри художника (можливо, виконаний під враженням західноєвропейської побутової картини)<sup>37</sup> є одним із кращих зразків львівського бідермайєра, оскільки підіймається до рівня збірного образу представниці міщанства і уособлення тих чеснот, які так культивував бідермайєр.

Специфічною характеристикою бідермайєра в портретному живописі є розширення вікового діапазону зображуваних, із особливою популярністю до портретування дітей. Актуалізація родинних цінностей, поетизація побуту і сімейних сто-

сунків заохотили звертання художників до цієї теми. Маляр епохи бідермайєра в образі дитини отримує можливість показати світ щирих почуттів, оптимістичного світосприйняття<sup>38</sup>.

У львівському малярстві I пол. XIX ст. також спостерігаємо значне збільшення кількості і видового розмаїття дитячих портретів. Ранні твори за композиційним підходом наслідують портрети дорослих, як-от окремі дитячі зображення в доробку К.Швейкарта (портрети брата і сестри Полетилів, 1821 р., МНВр). Водночас К.Швейкарт чи не першим з львівських малярів пропонує більш емоційне розкриття світу дитини, зокрема, за допомогою коментуючих деталей. Наприклад, виконаний Швейкартом “Портрет дитини з м'ячем” проникнутий щирим почуттям художника до малої людини, яка входить у світ. Буденний дитячий одяг, іграшка-м'ячик, зосередження дитини на грі говорять саме про бідермайєрівську естетику залюбування митями життя.

За новою стилістикою дитячі портрети нерідко доповнювалися зображеннями численних домашніх улюбленців: канарок, щигликів, котиків чи песиків тощо. В кожному випадку анімалістичний “додаток” мав певне алегоричне навантаження: голуби символізували дитячу невинність і покірність, собаки – вірність і послух, котики – лагідність і привітність тощо<sup>39</sup>. Подібне вирішення має портрет дівчинки з канаркою пензля К.Швейкарта (1820 р., МНВр).

Інший варіант моралізаторсько-алегоричної репрезентації демонструє твір Я.Машковського “Діти, які будують картковий будиночок” (1834 р., МНВр). Зображення будиночка з карт як символа непостійності життєвого добробуту було добре зрозуміле людям, котрі пережили епоху наполеонівських воєн. З такої точки зору дитячий портрет, поглиблений символікою *vanitas*, виражає алегорію юності, що плекає ідеали, які потім коректує сувора реальність життя.

Поступово художники все більше звертаються

<sup>38</sup>Rocheć-Perkowska T. Dziecko w malarstwie od XVI - do końca XIX w. / Dziecko w malarstwie od XVI do końca XIX w. ze zbiorów polskich.- Warszawa, 2004.- S. 48-57.

<sup>39</sup>Micke-Broniuszek Ewa. Kiedy dziecko stało się człowiekiem... O ikonografii dziecięcej w malarstwie polskim XIX w. / Dziecko w malarstwie od XVI do końca XIX wieku ze zbiorów polskich.- Warszawa, 2004.- S. 32-34.

<sup>37</sup>Напр., В.Овсійчук досить обґрунтовано вважає цей твір парафразом “Шоколадниці” Ф.Ліотара; Його ж. Класицизм і романтизм в українському мистецтві... – С. 293.



Фердинанд фон Райскі. Портрет дівчини, бл. 1850 р., (Альтенбург, Державний музей Лінденау. Репрод. За: CD "Романтизм". – С. 1263)



Мартин Яблонський. Портрет сина Леона, 1840-ві рр. (Львівська галерея мистецтв).

до життєвих ситуацій, прагнуть відтворити безпосередність дитячого сприйняття. Одним з таких зразків є виконаний М.Яблонським портрет сина Леона (1840 р., ЛГМ). На полотні зображений хлопчик 6-7 років, який сидить у замисленій позі, підпираючи голову рукою. На столі перед ним – незакінчений малюнок і пензель у склянці з водою. Він ніби перепочиває і фантазує, весь у полоні своїх мрій. Художнику вдалося передати не лише реалістичну схожість моделі й неповторну красу дитинства (легку рожеву карнацію щічок, делікатно змодельоване обличчя і руки, золотистий відблиск волосся), але й довірливо-інтимну атмосферу родинного затишку.

До емоційно-поглибленого розкриття дитячих образів тяжіє у своїй творчості й А.Рейхан. Із його доробку в царині дитячих портретів варто виокремити портрет дівчинки на тлі краєвиду (1830-ті рр., ЛГМ). Маленька модель постає на досить оригінальному, як для львівського портрета, фоні. Композиція полотна має кулісний характер: з лівого боку полотно замикає каскад звисаючого плюща, з правого – стилізовані античні руїни. На передньому плані, на тлі м'яких пагорбів парку зображена дівчинка 6-7 років. Вона ніби здивована інтересом до своєї персони, її допитливий погляд викликає доброзичливу усмішку у глядача. Попри певну постановочність композиції художнику вдалося відтворити дитячу сором'язливість і незахищеність. Промовистим зіставленням, типовим для стилістики Бідермайєра, є зіставлення дитячої постаті і тендітної квітки на передньому плані.

Жанрово-оповідальний характер має полотно Фелікса Моравського "Діти над книжкою", створене у 1860-их рр. Художник звернувся до сюжетного розкриття образів – дівчинка гортає товсту книжку з малюнками, пояснюючи щось брату. Деталі інтер'єру та дитячий одяг свідчать, що перед нами сценка з життя дітей пересічної міщанської родини XIX ст.

Бідермайєрівська естетика, опираючись на культ приватної сфери, оспівування родинних цінностей, зумовила популярність полотен на тему материнської любові, зображень матері із дітьми (характерний приклад віденської стилістики – полотно "Материнська любов" Й.Данхаузера).

Одним із кращих зразків цього різновиду портрета у львівському варіанті можна назвати полотно А.Рейхана "Портрет матері із сином" (1840 рр.– Познань, прив. власн.). Перед глядачем постає зворушлива родинна сцена: жінка лагідно пригортає сина, а дитина тулиться до материнських грудей, ніби шукаючи прихистку від майбутніх життєвих негод. Цей твір є своєрідним візуальним відображенням ідейних засад бідермайєра, і водночас втіленням загальнолюдських, близьких і зрозумілих кожному цінностей.

Завершуючи аналіз регіональних особливостей рецепції бідермайєра у Львові, можна зробити певні узагальнення. Львівське художнє середовище, перебуваючи в орбіті віденських впливів, сприймало нові віяння, освоюючи близькі за духом тенденції. Імпульси, які інспірували новий напрям у малярстві виходили не з академії, а від клієнтури художників, а цією клієнтурою було львівське міщанство. Зацікавлення реальністю, актуальними проявами життя вимагало від художника бути уважним спостерігачем, зосередженим на зображенні добре відомого близького світу, світу, що викликає довіру і приязнь, замкненого у межах дому, місця праці, церкви.

Львівське середовище заохотило передусім інтимно-камерне розкриття образів у портреті. Бідермайєрівський варіант львівського портрета відрізняється чіткими формальними характеристиками: це переважно вертикальний формат, розміри полотна варіюються від майже мініатюрних (30 x 20 см) до досить великих (понад 150 x 100 см). За технікою виконання більшість творів не виказують відбитків індивідуальної манери художників: майстри зорієнтовані на академічний вишкіл і гладку манеру письма.

Зображення моделі обмежується погрудним або поясным зрізом постаті. Найчастіше художники розміщують модель на нейтральному (охристому, чи зеленуватому) тлі, дуже лаконічно окреслюючи середовище (фрагменти умеблювання, завіси тощо). Постать на таких фонах сприймається об'ємно-пластично, окреслення постатей тяжіє до стійкого пірамідального силуету. Світло в портретах – фронтальне, але переважно м'яке, акцентовано спрямоване на обличчя. Колорит творів визначається суто реалістичними обставина-

ми (костюм, прикраси, аксесуари тощо), хоч іноді художник влучно підсилює декоративні ефекти (одягу, прикрас), за рахунок чого збагачує суто колористичне "звучання" образів.

Львівським портретам притаманна стриманість загального емоційного виразу, при цьому художники вживають необхідну міру стилізації чи ідеалізації образу. Негативні вікові та гостроіндивідуальні характеристики митці здебільшого пом'якшують, підсилюючи виграшні сторони моделі. Проте переважна більшість зображених виглядають ледь напруженими і децю скутими від позування: вони самі ніби намагаються постати на портреті якнайпрезентабельніше. Психологізм бідермайєрівських портретів намічений умовно, із акцентуванням на камерному характері розкриття образів: герої портретів передані у погідному, врівноваженому душевному стані. Фактором емоційного збагачення полотен є погляд портретованих, скерований просто перед собою, на глядача. Емоційний компонент портретів іноді поглиблений за рахунок жестів моделей. Львівські художники представляють свого героя так, щоб це задовольняло його власне уявлення про себе, у більшості як людину врівноважену, спокійну, приємну, в міру заможну, успішну в своїй сфері. Водночас бідермайєрівський портрет часто відображає вузький філістерський світогляд доби, в окремих варіантах (переважно жіночих зображень) його можна назвати "портретом костюму". Але хоч і позбавлене високих творчих знахідок, мистецтво бідермайєра у Львові цікаве своїм об'єктивізмом, увагою до повсякденного життя пересічної людини. Можна сказати, що бідермайєр розкриває історичну суть епохи на рівні "мікроісторії", збагачуючи наші уявлення про життя міста у період між 1815-48 рр. і формуючи новий візуальний рівень репрезентації міської спільноти вимальовуює не абстрактний, а цілком конкретний образ Львова.

#### Перелік скорочень

- ЛГМ – Львівська галерея мистецтв
- ЛІМ – Львівський історичний музей
- НМВ – Національний музей у Варшаві (Muzeum Narodowy w Warszawie)
- НМВр – Національний музей у Вроцлаві (Muzeum Narodowy we Wrocławiu)