

Ярина ЛИСУН
мистецтвознавець

ТВОРЧИСТЬ СТАНІСЛАВА СТРОЇНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО БАРОКО

Анотація. Стаття присвячена дослідженню ідейно-естетичних принципів творчості С. Строїнського в контексті розвитку західноєвропейського бароко, аналізуються особливості італійської (болонської, римської) та німецької шкіл монументального живопису, ознаки яких простежуються в мистецтві Галичини другої половини XVII – XVIII ст., досліджується малярська система італійського бароко в творчості галицьких художників-монументалістів. Зокрема, для визначення художньо-стильових ознак творчості С. Строїнського проводиться порівняльна характеристика з творчістю засновників і представників цих шкіл.

Ключові слова: західноєвропейське бароко, школа монументального живопису, ілюзійністичне мистецтво, пізньобарокові римсько-болонські конструкції, стильові особливості, галицькі художники-монументалісти.

Монументальний живопис кінця XVII — XVIII ст. продовжив найважливіші тенденції розвитку вітчизняного мистецтва, сформовані в першій половині XVII ст., з виробленням основ нової мистецької культури. Утверджена в першій половині століття нова система малярства з притаманними їй особливостями, співвідношенням окремих складових, жанрів, взаємозв'язками з іншими видами образотворчої діяльності зберігалася до кінця XVIII ст.

У Галичині в 40-70-х рр. XVII ст. монументальне мистецтво активно розвивалося в костелах. Помітну роль у його поширенні відіграли приїжджі майстри, впровадивши цю традицію на місцевий ґрунт. Здебільшого це були вихідці з Італії та Німеччини: Франциск та Себастьяно Екштейни, Джузеппе Бальцані, Антоніо Тавеллю, Джузеппе-Карло Педретті та ін. Поряд з приїжджими майстрами монументального живопису працювали й вітчизняні художники, наслідуючи зразки й традиції західноєвропейського бароко.

Одним з найвидатніших львівських майстрів монументально-живопису XVIII ст. був С. Строїнський, який зробив значний внесок у розвиток фрескового малярства в мистецтві Галичини.

Актуальність нашого дослідження доводить потреба аналізу художньо-стильових особливостей творчості львівського художника в контексті західноєвропейського бароко, а також визначення його ролі у формуванні нових мистецьких тенденцій у мистецтві Галичини XVIII ст.

До аналізу творчості С. Строїнського звертались у своїх працях Е. Раствецький [1, 350], З. Горнунг [2], Т. Маньковський [3, 251-257]. Проте фактологічна база від часу видання цих праць значно зросла, що викликає необхідність нового, більш ґрунтовного та системного підходу до вивчення питання.

Навчатися малярству С. Строїнський почав у шістнадцять років. Його подальша мистецька освіта залишається до кінця не з'ясованою. За припущенням З. Горнунга, художник вчився в майстерні Франциска Екштейна, а після смерті майстра — у його сина Себастьяна [2, 124-132]. Можливо, С. Строїнський одержав освіту в Римі, але цей факт не має документального підтвердження. Також існує версія, що С. Строїнський був учнем монаха-бернардинця Бенедикта Мазуркевича [4, 96-104]. Можна робити припущення про мистецький вишкіл художника, аналізуючи особливості його творчості.

Порівнюючи мистецьку спадщину С. Строїнського з монументальними роботами італійських майстрів, робимо висновок, що його декораційні схеми створені під впливом римсько-болонських взірців. У пластичних спробах С. Строїнський не був новатором, не порушував канони, не винаходив нічого нового при створенні поліхромії, дотримуючись усталених зразків. За детальним аналізом творчості художника помітно, що його роботи не відповідають рівню робіт тогочасних італійських майстрів відносно дотримання концепції, послідовності вирішення проблем ілюзійністичної фрески, технічного виконання. Навіть у найкращих його роботах у Тернополі та Лопатині [5, 42] не простежується точність, вишуканість, прицільність в опрацюванні контуру, що присутні в творах італійців. С. Строїнський не зміг до кінця позбутися певного узагальнення та схематич-

ності в зображенні постаті чи складних сцен. Окремі його твори вражають суворістю вигляду й примітивністю композиції.

Декоратори італійського “settecenta” — Джузеппе Чіарі, Себастьяно Конса в Римі, Піазетта й Джованні Батиста Тьєполо в Венеції, Солімено в Неаполі, Марчеса в Болоньї — володіли досконалою технікою живопису й організації композиції твору. У їхніх творах присутня особлива грація людських постатей, тонке вираження естетики руху, глибоке одухотворення особи чи жесту. Простежується чітке розуміння анатомічної побудови постаті й володіння навичками матеріалізації форм. С. Строїнський не може рівнятися з жодним відомим італійським художником і естетичним смаком, і віртуозним володінням технікою чи психологічним поглибленням тематики. Митець не використовував нові прийоми в організації композиції настінного живопису, які вперше застосував у своїх роботах Джованні Батиста Тьєполо: децентралізація композиції шляхом поділу її на кілька вільно пов'язаних мотивів на тлі хмарного неба. Можливо, С. Строїнський навіть не був ознайомлений з новаціями, які вносило до ілюзійного малярства мистецтво цього геніального венеціанця. Також у фресках львівського майстра відсутня вишукана гармонізація барв, глибина й чіткість співвідношення кольору, він використовував біднішу й більш приглушену палітру, ніж «італійська», очевидно, не застосовуючи півтони та змішані барви. Художник послуговувався найпростішою палітрою, якою оперувала більшість тогочасних місцевих художників.

Звертаючись до творчості німецьких представників настінного малярства епохи рококо (яке досягло найвищого розквіту в другій половині XVIII ст.), робимо висновок, що творчість С. Строїнського поступається на нижчий рівень розвитку не тільки щодо мистецтва італійських художників. Унаслідок політичних і культурних взаємозв'язків у католицьких німецьких провінціях під впливом італійського мистецтва відбувається інтенсивний розвиток фрескового настінного малярства. Початки ілюзійної фрески сягали першої половини XVIII ст. і за стильовими особливостями збігалися з архітектурою костелів. Піонери нової орієнтації в стилістиці настінного

малярства були переважно приїжджі італійські майстри: Антоніо Ведуччі, Карло Карлоні, Марк Антоніо Чіавері та Антоніо Поццо [6, 158]. Останній плідно працював у Відні та його околицях, залишивши по собі праці, що стали взірцем для наступних поколінь німецьких художників. У кінці XVII ст. на арену вийшли майстри місцевого походження, які впровадили на тирольському ґрунті декоративний напрям П'єтро ді Кортоне. На зламі XVII — XVIII ст. розпочинає свою діяльність Йоган Міхаель Ротмаєр, творець численних настінних декоративних у Відні, а також інших австрійських землях. У третьому десятилітті XVIII ст. розквітає творчість Павла Трогера, який перебував під впливом Джованні Батисти Тьєполо, ознайомившись з творчістю художника під час свого перебування в Венеції. Найтиповішими представниками рокової фрески на землях Габсбурзької імперії були Даниїл Гран і Франц Антон Маульпертч, котрі у своїх численних монументальних творах виявляють виняткову технічну вправність і винахідливість у розв'язанні просторових проблем. Однак це були обдаровані комп'ютери та послідовники італійських взірців.

Новітніми поглядами відзначається школа баварських художників, котру заснував Ганс Георг Азам з Мюнхена, який працював зі своїм сином Дем'яном і учнем Матеушем Гунтером — найвидатнішим представником німецького рококо. У творах Азамів і Гунтера простежується еволюція, що виявляється у свободі створення сцен з урахуванням вимог натуралістичної школи. Це не абстрактні роботи в стилі Кореджо, Поццо чи Тьєполо, що розвиваються в фіксуванні простору на тлі хмар, а великі реалістичні зрозумілі образи, в яких важливі елементи поєднувалися з особистими аксесуарами, не порушуючи, а навпаки — зміцнюючи цілісність композиції. У творі Кузьми Дем'яна Азама, що зображає Марію як Посередницю світла віри, поруч зі сценами містичного характеру бачимо сцени з вражаючим архітектонічним стафажем, з гарним фонтаном на передньому плані, із зеленими деревами та фантастичними пірамідами обабіч. У поліхромній композиції про Юдиф і Олоферна Гунтер зобразив потужні мури укріпленого міста, навколо яких розташувався табір галасливих ворогів з густо розташованими наметами.

Попри можливість критикувати німецьких майстрів за брак витонченості, культури й смаку, їхнім творам притаманні риси великої життєвої сили, самобутності та оригінальності. Їх поліхромії часто виражають народний смак, вражаючи буйністю декоративних елементів. Роботам притаманна легкість вимислу, використані та скомбіновані довільні мотиви історичних і алегоричних образів, наповнені часто дозою здорового, а подекуди й нахабного гумору. Творчість німецьких художників з притаманною їм гостротою зображення дійсності, спостерігаємо також у добу пізньої готики у сфері архітектури та різьби.

Якщо італійські декоратори XVIII ст. Тьєполо і Конца переважають С. Строїнського елегантністю, імпровізаційними здібностями чи сміливістю вирішення технічних труднощів, то німецькі художники підкуповують неприборканим темпераментом і здатністю комбінувати різні сюжетні мотиви [7, 318]. С. Строїнський не досягає рівня австрійсько-баварських художників багатством технічних засобів, оригінальністю задумів, рівнем духовної напруги чи декораційною винахідливістю. Трогер, Маультперч і Гунтер перевершують його знаннями анатомії, перспективи та принципів академічного рисунку. Попри те, варто відзначити, що в мистецтві львівського майстра відсутня тривіальність, якої часом не вдається уникнути німецьким майстрам. Але загалом роботи С. Строїнського залишаються далеко позаду тогочасних західних декораторів. Але слід відзначити, що художник зміг належним чином виконати своє завдання та запропонувати враження, які були в програмі ілюзійного малярства. Мистецтво художника є тихим і спокійним, зберігає стриману помірність. Тут неважко розгледіти певні консервативні тенденції, які беруть початок у все ще сильній взаємодії пізньобарокових римсько-болонських конструкцій.

Композиціям С. Строїнського характерні ясність і простота в підході до змісту матеріалу. За винятком кількох робіт у Львівській катедрі, де художник мусів пристосовуватися до вимог духівництва, його мистецтво не показує найменші нахили до комплексних метафор і складної символіки. В інтерпретації тем, які порушуються в творчості художника, немає жодних суттєвих відступів до зображення відповідних сцен.

Постійний репертуар художника складався з кількох образів, якими він послуговувався в багатьох ситуаціях, усі його концепції постійно повторювались у різних варіантах. Цікавою рисою іконографії С. Строїнського є повна відсутність прив'язаності до релігійної специфіки місцевого католицизму. В його творчості відсутні сцени, присвячені прославленню місцевих патронів, епізоди з їхнього життя та діяльності. У рисах зображуваних осіб, у їхньому одязі чи краєвидах немає нічого, що б нагадувало про батьківщину художника. Риси творчості митця збігаються з творчістю західних маньєристів.

В результаті попередніх досліджень індивідуальність С. Строїнського постає надзвичайно блідо. Художня мова охарактеризована як звичайний і космополітичний спосіб розуміння, притаманний усій генерації тогочасних декораторів у поєднанні зі значним спрощенням засобів вираження та композиційних схем. Перебуваючи в контексті універсальних норм формування, С. Строїнський зрідка цікаво застосовував елементи в просторі, дивуючи мальовничістю конструкції. В орнаментальних зображеннях фігурних сцен у Тернополі (іл. 4) й Лопатині (іл. 5) вдається знайти його власні задуми, в яких найяскравіше виявляється талант художника. Підсумовуючи певні дослідження, можна зробити висновок, що творчість С. Строїнського має типовий характер провінційного мистецтва, яке розвивалося далеко від художніх центрів. Таке мистецтво, не завжди узгоджуючись з актуальними течіями, не вносило до розвитку епохи нових позитивних цінностей. Тому С. Строїнському відводиться скромне місце в процесі розвитку рококової костельної фрески. Проте художник зумів багатократно примножити невеликий спадок своїх учителів завдяки своєму талантові та праці. Попри майже повну ізоляцію від впливу тогочасних західних течій, його творчість не підпала деградації, як це часто трапляється в аналогічних умовах. С. Строїнський виробив гладкий плинний стиль, яким з часом буде вільно послуговуватись, досягаючи результатів, які, хоч і поступалися творам відомих європейських майстрів, але не гірші від пересічного рівня провінційного мистецтва Заходу. Саме через це значення творчості львівського художника може вирізнятися на тлі тогочасного топографічного

мистецтва. Можна його творчість визнати як один з найсхідніших зразків творчості ілюзіоністичної костельної фрески, яка в сукупності пластичних спроб епохи посідала таке важливе місце.

Визначаючи значення творчості С. Строїнського в мистецтві українсько-польських земель, безперечно помітно його першість серед художників місцевого рівня. За кількістю творів зможе зрівнятися Валентій Жебравський та Анджей Радванський, які в той час творили в околицях Кракова [8, 97-113]. Проте в їхній спадщині нема таких монументальних творів як поліхромія Львівської катедри, розписів костелів оо. Бернардинів у Лежайську (іл. 6) чи в Червонограді (іл. 7), розписи Домініканського костелу в Тернополі. Лише С. Строїнського можна назвати маляром фресок західноєвропейського масштабу, він відіграє роль представника італійських впливів, незважаючи на те, що в генезі його окремих образів запозичені елементи північної школи, а в орнаментальних мотивах значну частину становлять рококові декоративні елементи, які прийшли з Франції за посередництвом німецьких декораторів. Але загальний характер візійних представлень художника походить безпосередньо з італійського мистецтва, яке на терени Львова впровадив Карло Педретті — автор кармелітської поліхромії, а також його учень, вишколений у Болоньї, вчитель С. Строїнського — Бенедикт Мазуркевич. Серед широкого кола німецьких художників С. Строїнський стоїть дещо усамітнено, незмінно дотримуючись засад класичної італійської школи. Співвітчизники бачили в мистецтві художника найчистіший італійський стиль, який користувався загальним визнанням, звідси великий попит на праці художника, а також досягнуті успіхи й відзнаки.

Художня діяльність львівського майстра досконало доповнює творчість місцевих художників низкою монументальних фресок, які вказують, що мистецтво українсько-польських земель також бере участь у розвитку барокового фрескового малярства, проте з певним запізненням. Творчість польських художників Шимона Чеховича й Тадеуша Кунце, які вчилися у Римі в атмосфері впливу мистецтва Карла Маратті, поєднує із С. Строїнським помітний вплив однієї школи. Усі черпали з одного джерела натхнення, використовуючи майже винятково

релігійну тематику. Попри те, що їхнє мистецтво успадкувало риси творчості римсько-болонських майстрів, воно мало космополітичний характер, як і в С. Строїнського, який не досяг рівня академічного рисунку Ш. Чеховича [8, 168-204].

Художня діяльність С. Строїнського мала найбільше значення для Львова та південно-східних земель Речі Посполитої. Жоден з інших цехових майстрів XVIII ст. не розвинув такої інтенсивної діяльності й не мав такого широкого впливу на оточення, як С. Строїнський, попри те, що йому судилося виконати найдосконаліші роботи не у Львові, а в провінції.

Окремою є його заслуга як вчителя нової генерації художників, які в кінці XVIII — XIX ст. будуть продовжувати у Львові та інших сусідніх містах напрям, репрезентований мистецтвом художника. З-поміж учнів, що йому допомагали, були Йозеф Хойніцький і Томаш Гертнер. Останній співпрацював із С. Строїнським у костелах отців францисканців у Перемишлі та Гусакові, а також самостійно виконав поліхромію парафіяльного костелу в Тартакові, біля Сокаля. Також доречно згадати Марцеля Добженевського, творця настінної декорації отців Паулінів у Володаві, який з-поміж усіх учнів С. Строїнського відзначався найбільшими здібностями. Досить правдоподібно, що й інші львівські художники, які творили в кінці XVIII ст., черпали натхнення у творчості С. Строїнського, особливо Лука Долинський, який виконав малярства в костелі отців Василіан у Почаєві, пробуючи свої сили в інтер'єрі (у молоді роки, перед своїм навчанням у Відні, багато почерпнув з науки С. Строїнського). Також є багато інших декораторів, у роботах яких простежується вплив творчості С. Строїнського. Ян Солецький, який проживав у Станіславові, оздобив вірменський костел. У поліхромії простежується багато аналогій з творчим підходом С. Строїнського, що особливо видно в сцені Благовіщення, а також в образі Діви Марії, на склепінні головної нави, яка на початку XX ст. була перемальована. Син С. Строїнського Андрій 1895 р. виконав поліхромію парафіяльного костелу в Дрогобичі. Декораційна система цих фресок завершена на початку XX ст. у співпраці з львівським малярем Л. Барццем, виразно пов'язана зі спадщиною С. Строїнського в застосуванні псев-

доархітектури, мотивів в обрамленні фігур, сцен, в ілюзіоністичній композиції купола на склепінні середньої нави, яка має, без сумніву, своє походження з костелу Домініканів у Тернополі. Необхідно згадати “Коронацію Діви Марії” невідомого автора в парафіяльному костелі в Міженці під Перемишлем. Також виникнення настінних розписів Антонія Качмарського 1801 р. у костелі Бернардинів в Збаражі варто шукати у сфері впливу образів, створених мистецтвом С. Строїнського.

Отже, попри те, що творчість С. Строїнського не відзначалася широтою застосування засобів вираження, мала характер певного композиційного та колористичного спрощення на тлі творчості італійських і німецьких майстрів, вона відіграла важливу роль у впровадженні та продовженні традицій західноєвропейського бароко в мистецтві Галичини. Саме через відсутність інтерпретацій місцевих мистецьких традицій у його творчості, маємо можливість спостерігати справжні зразки західноєвропейського бароко в мистецьких пам'ятках Галичини. Однак залишається відкритим питання дослідження генези творчості С. Строїнського та визначення шляху традицій західноєвропейського бароко до мистецтва Галичини через призму творчості львівського майстра.

1. *Rastawiecki E.* Słownik malarzów polskich, tudzież obcych w Polsce osiadłych... — Warszawa: Drukarnia S. Orgelbranda, 1850. — Т. 3. — 539 s. 2. *Hornung Z.* Stanisław Stroinski 1719-1802 [Zarys monograficzny ze szczególnym uwzględnieniem działalności artysty na polu malarstwa ściennego] // Prace sekcji historii sztuki i kultury Towarzystwa naukowego we Lwowie. — Lwow, 1935. — Т. 2. — Zesz. 5. — 160 s. 3. *Mankowski T.* Giuseppe Carlo Pedretti i jego polski uczeń // Biuletyn Historii Sztuki. — Warszawa, 1954. — R. XVI. — №2. — S. 251-257. 4. *Лильо О. М.* Представники монументального живопису західноєвропейської традиції у Львові XVIII ст. // Бюлетень Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. — 2008. — №1(10). — С. 96-104. 5. *Klein F.* Kosciol oo. Dominikanow w Tarnopolu i jego restauracja // Sprawozdania i wydawnictwo wydziału towarzystwa opieki nad polskimi zabytkami sztuki i kultury za rok 1909. — Krakow, 1910. — 311 s. 6. *Schmerber H.* Betrachtungen über die italienische Malerei im XVII Jahrhundert. — Strassburg: J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mundel), 1906. — 232 s. 7. *Hammer H.* Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol. — Strassburg: J. H.

Ed. Heitz (Heitz & Mundel), 1912. — 416 s. 8. *Klein F.* Barokowe koscioly Krakowa // Rocznik Krakowski. — Krakow, 1913. — №15. — S. 97-204.

Annotation

Lysun Yaryna. The creative work of Stanislaw Stroinsky of the development of west European baroque. The article is devoted to the thematically easthetical principles of Stanislaw Stroinsky art works in the context of the development of west European baroque. Special peculiarities of Italian (Bolognian and Roman) and German schools of monumental painting. The characteristics of which are displayed in art Galicia are analysed here. At the end of XVII-XVIII century system of Italian baroque in the art of Galician painters-monumentalists, especially creative works of Stanislaw Stroinsky is thoroughly researched. To determine art-styling peculiarities of artist's creative it is given comparative characteristics of founders creatives and representatives of these art-schools as: Carlo Maratti, Andrea Mantegna, Andrea Potstso and others. There is also determined Stanislaw Stroinsky's role in the development of monumental art in Ukraine.

Key words: polychrome composition, painting of the school, art of illusions, backwardbaroque Roman and Bologna construction styles.

Аннотация

Лисун Ярина. Творчество Станислава Строинского в контексте развития западноевропейского барокко. Статья посвящена исследованию идейно-эстетических принципов творчества С. Строинского в контексте развития западноевропейского барокко, анализируются особенности итальянской (болонской, римской) и немецкой школ монументальной живописи, признаки которых прослеживаются в искусстве Галиции второй половины XVII — XVIII вв. Подробно исследуется художественная система итальянского барокко в творчестве художников-монументалистов Галиции, в частности в творчестве С. Строинского. Для определения художественно-стилевых признаков творчества мастера проводится сравнительная характеристика с творчеством основателей и представителей этих школ. Также определяется место и роль С. Строинского в развитии новых художественных тенденций в области монументальной живописи Галиции указанного периода.

Ключевые слова: полихромная композиция, школа монументальной живописи, иллюзионистическое искусство, познебарокковые римско-болонские конструкции, стилевые особенности.



1. **Б. Мазуркевич.** Апофеоз Блаженного Яна з Дуклі. *Костел Бернардинів у Львові, 1738-1740 рр.* 2. **К. Педретті.** Свята Тереза. *Костел оо. Кармелітів у Львові, 1732 р.* 3. **С. Конца.** Апофеоз святої Сецилії. *Храм св. Сецилії в Римі, 1727р.* 4 — 7 **С. Строїнський.** Відвідини Святої Єлизавети. *Костел оо. Бернардинів в Лежайську (Польща);* Зцілення біснுவатого. *Костел оо. Бернардинів у Червонограді;* Ілюзорна баня. *Костел оо. Домініканів в Тернополі;* Вознесіння. *Парафіяльний костел в Лопатині (Львівщина).*