



УДК 7.034.7:75.03(43)"17/18"

DOI <https://doi.org/10.15407/nz2022.05.1185>

СТІНОПИС КРАЇН ЦЕНТРАЛЬНОЇ ЄВРОПИ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКИХ ТРАДИЦІЙ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО БАРОКО. ПОШИРЕННЯ ВПЛИВІВ

Ярина ЛИСУН

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5620-2889>

здобувачка,

Львівська національна академія мистецтв,
вул. Кубійовича, 38, 79011, м. Львів, Україна,

e-mail: yarynalysun@gmail.com

Yaryna LYSUN

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5620-2889>
researcher,

Lviv National Academy of Arts,
38, Kubiyovycha str., 79011, Lviv, Ukraine,

e-mail: yarynalysun@gmail.com

MURALS OF CENTRAL EUROPEAN COUNTRIES IN THE CONTEXT OF WESTERN EUROPEAN BAROQUE ART TRADITIONS. SPREAD OF INFLUENCES

Розглядається процес поширення, адаптації та інтерпретації традицій західноєвропейського монументального живопису доби Бароко у мистецтві країн Центральної Європи.

Метою статті є аналіз процесів поширення мистецьких традицій західноєвропейського монументального живопису доби бароко у країнах Центральної Європи на прикладі мистецьких реалізацій видатних представників монументального живопису цих країн.

Об'єктом дослідження є стінопис храмів країн Західної та Центральної Європи XVII—XVIII ст. Предметом дослідження є віддзеркалення мистецьких традицій західноєвропейського бароко у стінописах храмів країн Центральної Європи.

Результати дослідження свідчать про те, що мистецтво країн Центральної Європи у період XVII—XVIII століть розвивалося в тісній взаємодії із західноєвропейським мистецтвом. Водночас, поряд з наслідуванням творів західноєвропейських майстрів, на локальних рівнях відбувалася інтерпретація цих традицій, відповідно формувалися національні мистецькі школи зі своїми художньо-стильовими особливостями.

Методологія дослідження. В основу дослідження покладено мистецтвознавчі методи стилістичного та порівняльного аналізу, а також використані загальнонаукові методи аналізу та синтезу.

Ключові слова: стінопис, склепіння, художньо-стильові особливості, бароко, рококо, класицизм, мистецькі традиції країн Західної та Центральної Європи.

The article examines the process of dissemination, adaptation and interpretation of the traditions of Western European monumental painting of the Baroque era in the art of Central European countries.

The purpose of the article is to analyze the processes of spreading the artistic traditions of the Western European monumental painting of the Baroque era in the countries of Central Europe on the example of the artistic realizations of prominent representatives of the monumental painting of these countries.

The object of the study is the wall painting of the churches of the countries of Western and Central Europe of the XVII—XVIII centuries.

The subject of the study is the reflection of the artistic traditions of the Western European Baroque in the wall paintings of the churches of the countries of Central Europe.

The results of the study indicate that the art of the countries of Central Europe during the XVII—XVIII centuries developed in close interaction with Western European art. At the same time, along with imitating the works of Western European masters, interpretation of these traditions took place at local levels, and national art schools with their own artistic and stylistic features were formed accordingly.

Research methodology. This study is based on art history methods of stylistic and comparative analysis, as well as general scientific methods of analysis and synthesis.

Keywords: murals, techniques and methods of illusionistic (trompe-l'oeil) painting, decorative-ornamental and perspective-realistic directions of wall painting, blinding, artistic and stylistic features, baroque, rococo, classicism, artistic traditions of Western and Central European countries.

Вступ. Розвитку мистецтва епохи бароко сприяли низка суспільно-політичних та ідеологічних процесів, що відбувалися у багатьох європейських державах: рух Контрреформації, зміцнення абсолютизму та розвиток науки. Барокове мистецтво, яке тісно пов'язане з монархією, аристократією та Церквою, мало призначення прославляти їхню владу, пробуджувати релігійні почуття та відображати світоглядні концепції епохи про мінливість та невпинний розвиток світу, створювало альтернативний світ, де поєднувались реальність та ілюзія, органичність піддавалися обману та штучності. Воно було виразником існуючого життєвого сенсу, пов'язаного з «*emento mori*» ефемерною цінністю багатства та надлишку перед неминучістю смерті, паралельно з жанром «*vanitas*». Такі настрої привели до віталістичного оцінювання швидкоплинності моменту. Відповідно, монарші та релігійні дієства відзначалися помпезністю та вигадкою, що стало майже катарсичним видовищем. Ілюзійний елемент, як пом'якшення меж між реальністю та фантазією, набув особливого значення. У цьому аспекті особливу роль відіграла Церква, яка прагнула через театралізацію релігійних дійств та урочистостей показати свою перевагу над протестантизмом. Поки прихильники протестантської церкви жорстко критикували культ образів, католицька Церква гаряче сприймала релігійну силу мистецтва. Візуальне мистецтво, за твердженням Церкви, відіграло ключову роль у керівництві віруючими. Воно, безумовно, було настільки ж важливим, як писемне та розмовне слово, і, можливо, навіть важливішим, оскільки було доступне усім верствам населення. Щоб ефективно виконувати свою пастирську роль, релігійне мистецтво повинно було бути чітким, переконливим і потужним.

Для реалізації концепції пастирського служіння (сформованою єзуїтами), підпорядковану риторичній тріаді *delectare — persuadere — docere*, був створений концепт симбіозу в оздобленні та декорі сакральних інтер'єрів [1, с. 150]. Бароко було культурою образу, де всі види мистецтва об'єдналися, щоб створити цілісний витвір, з театральною, сценографічною естетикою, мізансценою, що виявляє пишність домінуючої влади з певними натуралістичними рисами, і в цілісності виражає динамізм і життєву силу. Взаємодія всіх видів мистецтва передбачає використання візуальної мови як засобу масової ко-

мунікації, що втілюється в динамічній концепції природи та навколишнього простору. Принцип поєднання різних дисциплін — «*bel composto*» — зводиться до синтезу живопису, скульптури, архітектури, музики, що веде глядача до глибокого досвіду, свого роду катарсису. Теоретичні підвалини концепції поєднання мистецтв в оздобленні сакральних інтер'єрів заклали автори доби Контрреформації, які міркували про принципи формування храмів, пристосованих для пастирських потреб оновленої на Тридентському Соборі Церкви [1, с. 152].

Об'єктом нашого дослідження є стінопис храмів країн Західної та Центральної Європи XVII—XVIII ст., а *предметом* дослідження — віддзеркалення мистецьких традицій західноєвропейського бароко у стінописах храмів країн Центральної Європи. В основу дослідження покладено мистецтвознавчі *методи* стилістичного та порівняльного аналізу, а також використані загальнонаукові *методи* аналізу та синтезу.

Основна частина. Монументальний живопис як один з важливих складових для реалізації принципу симбіозу мистецтв став важливим інструментом Контрреформації, що активно використовувала естетичні ефекти та техніки ілюзіонізму в живописі для більшого переконання віруючих у відчутній реальності вічного спасіння. Основними його рисами були: динаміка руху, театральність, експресія, різкі світлотіньові контрасти, оптичні ілюзії [2]. Розписи в куполах і на склепінні храмів і палаців повинні були стати місцями і моментами тих містичних видінь, які даються людині в момент Божественного осяяння [3].

Мистецькі досягнення Італії — батьківщини стилю (творчість Доменікіно, Гвідо Рені, П'єтро да Кортонна, Джованні Лафранко, Джованні Батіста Гаулі, Андреа Поццо, Тьєполо та ін.) — мали вплив на розвиток мистецтва низки європейських країн та країн Латинської Америки. Характерними є певні стильові відмінності, відповідно до періодизації барокового мистецтва в Італії. Творам раннього бароко (1575—1650) притаманні риси караваджизму (динаміка, вираз натуралізму, активний прояв емоцій та висловлювань, теневризм), відчутна еkleктична тенденція (творчість сімейства Карраччі), дотримання засад Болонської академії («*degli Incamminati*», заснованої в 1585 р.): наявність в ри-

сунку різних світлотіньових театральних жестів (чіароскуро), поєднання стилів та методів у творчості (*disegno + colorito*). Програмними для цього періоду є творчість Доменікіно (1581—1641). Він розписав стіни ораторію святого Андрія в церкві Сан Грегоріо та головної нави собору Сант-Андреа-делла-Валле в Римі (1610—1625), Гвідо Рені створив фрескову композицію «Аврора» (1613—1614), Джованні Лафранко (1582—1647) — розписи куполу церкви Сант-Андреа-делла-Валле в Римі, (сцена «Успіння Богородиці» (1625—1627)), П'єтро да Кортона (1596—1669) здійснив розписи плафонів палаццо Барберіні (сцена «Тріумф Божественного Провидіння» (1633—1639)). У другій половині XVII ст., в період високого (зрілого) бароко (1650—1720), в Римі зосередилися найталановитіші особистості. Болонія набула статусу мистецької провінції, де продовжував розвиватись декоративно-орнаментальний напрямок монументального малярства, на противагу перспективно-реалістичному римському [4, с. 121]. Римські композиції відзначались тріумфальним характером, якого вимагала ідеологія Контрреформації. Відбулася деяка зміна формальних ознак: збільшення та спрощення композиції, збільшення масштабу фігур, домінування «відкритого» типу плафонів, високі досягнення у сфері ілюзійністичного живопису (застосування численних технік та прийомів ілюзійністичного (*trompe-l'oeil*) живопису: квадратури, анаморфози, ракурсу (зокрема, однієї з його форм — «*di sotto in su*»), світлотіньових ефектів [5]. Програмними є праці видатних представників епохи: Джованні Батіста Гаулі (1639—1709) — «Тріумф імені Ісуса», в церкві Іль-Джезу в Римі (1661—1679), Андреа дель Поццо (1642—1709) — «Апофеоз святого Ігнаціо Лойоли», церква Сан-Іньяціо в Римі (1688—1694). Водночас, в римській живописній школі розвивається класицистичний напрямок бароко, з орієнтацією на академічні традиції, що сягали творчості Рафаеля. Представником цього напрямку був Карло Маратті (1625—1713). В період пізнього бароко (1720—1770) творам характерне підсилення декоративізму, менше строгий підхід до побудови композиції. Щодо тематики — співіснування в одному творі персонажів античної міфології та героїв біблійних легенд, часто зображених на фоні пейзажу. Також спостерігається зміцнення впливу венеційської художньої школи

(поряд з достатньо міцними ще позиціями римської та болонської шкіл). Програмними є творчість Себастьяно Річі (1659—1734) — фрески для палацу Маручеллі-Фенці у Флоренції, декоративні твори у палаццо Пітті (1698—1712), Джованні Батіста Пьяцетти (1683—1754), «Тріумф святого Домініка в церкві святих Івана та Павла у Венеції (1725) та Джованні Батіста Тьєполо (1696—1770) — фрески на стелі Вюрцбурзької резиденції (1750—1753). Останній виступив новатором в організації композиції настінного живопису, застосувавши нові прийоми: децентралізацію композиції шляхом поділу її на кілька вільно пов'язаних мотивів на тлі хмарного неба. Головною особливістю італійського малярства кінця XVII—XVIII ст. виступало переплетення напрямків та суперечливе поєднання методів. Укладене співіснування різних стилістичних відтінків у творчості одного і того ж художника — бароко і рококо, бароко і класицизм, класицизм і рококо [6, с. 168]. З XVIII ст. у зв'язку з перерозподілом впливів у Європі між сильними централізованими державами — іспанське панування тут змінилося австрійським — почався занепад італійського мистецтва.

Хоча згасаюче бароко ще довго утримує власні позиції в мистецтві Італії та багатьох інших європейських країнах, все ж центр мистецьких пошуків у Європі остаточно переходить до Франції. Мистецтво французького бароко носило характер зовнішньої ефектності та парадності. Найбільш чисті форми, що відповідали стильовим ознакам бароко, існували лише в добу короля Луї XIII. Програмними були творчість Симона Вуе (1590—1649) — декоративні композиції у паладі кардинала Рішельє Пале-Кардиналь (пізніше Пале-Рояль, 1627). Для композицій були притаманні компромісні форми бароко з офіційно підтриманим класицизмом (під назвою «великого стилю»), представником якого був Шарль Лебрєн (1619—1690). Він виконав декоративні роботи, поєднані з пишною ліпною орнаментикою в Во-ле-Віконт (1658), Луврі (1675), Версальському палаці (1679) та ін. У другій чверті і середині XVIII ст. в мистецтві Франції зароджується стиль рококо, декоративні риси якого чітко прослідковуються, зокрема в роботах французьких художників-фрескантів. Згодом даний стиль набуває широкого поширення в мистецтві низки інших європейських країн. В Іспанії час Бароко був золотою до-

бою для живопису. Проте, на відміну від станкового, настінний живопис тут не набув широкої популярності. Поширеними в станковому живописі були жанрові сцени та роботи, пов'язані з релігійним містицизмом. Широкого визнання отримали Дієго Веласкес (1599—1660), Бартоломео Естебан Мурільйо (1671—1682), Хосе де Рібера (1591—1652), Хуан де Вальдес Леаль (1622—1690) та Франсіско де Зурбаран (1598—1664). Політичний, економічний поділ та нова соціальна ситуація сприяли формуванню у Нідерландах двох різних тенденцій у живописі. Фламандське мистецтво, яке охоплювало територію південних провінцій, перебувало під впливом іспанського двору в колі римо-католицької релігії та італійського впливу. Привілейоване становище аристократії та Церкви (як головного уповноваженого), а також мистецтво, зосереджене на боротьбі з Реформацією, диктували тут відповідні мистецькі смаки та художню спрямованість. Активні контакти з мистецькими центрами Італії, однак, не стали на заваді в формуванні національних рис, притаманних тільки живопису Фландрії: підвищеній чуттєвості, декоративності, орієнтації на аристократичні смаки, слабкі демократичні уподобання. На відміну від інших європейських країн, монументально-декоративний настінний живопис не отримав розвитку у місцевому мистецтві. Його функції на себе перебрали олійний живопис та гобелени. Проте унікальною за значенням для мистецтва Фландрії XVI століття була діяльність Пітера Пауля Рубенса (1577—1640), який розвивав програму аристократичної Величної манери римської школи бароко («*maniera grande*») на батьківщині. Для рубенсівських картин характерне життєстверджуюче начало, перевага почуттів, динамізм композицій («Останнє причастя святого Франциска» (1619 р.), «Битва греків з амазонками» (1618 р.), «Персей і Андромеда» (1620—1621 рр.) та ін. Представниками також були Якоб Йорданс та Антоніс ван Дейк. Натомість мистецтво північних областей Нідерландів із сильним кальвіністським штампом пропагувало протестантську духовність і підпорядковувалось переважно буржуазному патронату. Це відобразилося у підході до іконопису, та й загалом до станкового живопису. Видатним представником голландського мистецтва цього періоду був Рембрандт ван Рейн (1606—1669). Релігійний живопис у Голлан-

дії, порівняно з католицькими провінціями, відігравав другорядну роль. Його завдання взяли на себе інші жанри: натюрморт та жанровий живопис. Картини виконували дидактично-розважальну функцію: пропагували християнські чи буржуазні чесноти.

Поширення та адаптація естетики бароко у мистецтво різних країн Європи відбувались нерівномірно. Якщо в XVII ст. в південній і в низці країн західної Європи стиль визрів та перейшов у завершальну стадію, то, все ж, в інших країнах західної і центральної частини європейського континенту він лише набирив мистецької сили. Складні історичні умови — проведення Тридцятилітньої війни (1618—1648) — не тільки затримували розвиток нових форм, а й формували специфічні засоби їхньої художньої виразності. Правлячі кола абсолютних монархій, знаті та католицької Церкви цих країн активно сприяли впровадженню в місцеве мистецтво барокового стилю.

Щодо поширення нових мистецьких тенденцій та інтеграції стилю у мистецтво деяких країн Західної та Центральної Європи, то натхнення надходило, в основному, з двох напрямків — з півдня та південного заходу Європи, тобто з території сучасної Італії та Франції, а також з північного заходу, особливо з Нідерландів. Все ж у XVII ст. Італія була лідером у культурі вказаних частин європейського континенту, заснованої поколіннями будівельників, майстрів скульптури, живопису та інших спеціальностей. Переважно ці майстри були вихідцями з околиць озер Комо та Лугано і не мали собі рівних довгий час у цій частині Європи [7, с. 40]. Водночас, це мистецтво синтезується з місцевими художніми традиціями та самотутніми індивідуальностями художників-послідовників кожної з країн. Також важливим чинником у поширенні стилю була міграція майстрів, причиною якої, окрім релігійних, економічних та військових конфліктів, були професійний вишкіл та творча самореалізація. Чехи та угорці в пошуках кращих умов для творчості їхали в німецькі міста чи в Відень. В свою чергу, австрійські та італійські художники відправлялися в Чехію, Угорщину, Польщу та різні німецькі міста. Важливу роль у такому обміні відіграла роздрібненість Німеччини, що сприяла створенню великої кількості рівнозначних художніх центрів. Так, угорським та словацьким художникам доводилось їхати на навчання до Баварії, Саксонії чи інших мистецьких осередків.

Щодо художньо-стильових особливостей монументального живопису, то порівнюючи італійські зразки з поліхромними реалізаціями у деяких країнах Західної та Центральної Європи, в останніх є помітним акцент на декоративність. Південнонімецькі, рейнські, швейцарські, богемські та моравські художники зуміли сформувати свій підхід до створення зразків барокового монументального мистецтва з притаманними тільки їм художньо-стильовими рисами. В період раннього бароко «Frühbarock» (1620—1690) конфлікт між ліпною системою та автономією розпису склепіння тривав майже все XVII століття. Баварську чи австрійську церкву неможливо було уявити без поліхромованого і позолоченого стукко, що прикрашало стіни та розписані склепіння. В цей період розпис трактувався як врізне панно, водночас нерозписане склепіння здавалося дуже важким. Реакція на творчість Карраччі та Кортони відбулася лише до останньої третини століття (орієнтовно з 1670-х, рамки існують до 1710-х). Реалізація оздоблень стелі за допомогою ілюзійністичних зображень відбувалась нерішуче. Високе бароко «Hochbarock» (1690—1740) розробляло декоративні формули маньєризму, віддаючи перевагу «закритому» типу з композиціями, обмеженими статичними архітектурними мотивами. Стіни прикрашалися, як правило, стюкковим декором, а плафони і склепіння — розписами. Із зрілим бароко «Spätbarock» (1740—1780, в дусі змін 1780—1800) пов'язаний розквіт «відкритого» типу розписів. Дотримуючись принципів барокового синтезу мистецтв, живопис органічно вливається в архітектуру будівлі і, практично, не існує поза нею. У мистецтві Німеччини та Австрії італійське бароко тривалий час залишалося моделлю академічної освіти, оскільки майстри з Італії тут не тільки виконували замовлення, але й викладали в місцевих академіях. На початку XVIII ст. на території Габсбурзької імперії та німецьких князівств працювали італійці Антоніо Ведуччі, Карло Карлоні, Марк Антоніо Чіавері, Г. Фанті, Ф. Мессент, Андреа дель Поццо [4, с. 134]. Публікація трактату Поццо «*Perspectiva pictorum et architectorum*» (1693, 1698 з численними перевиданнями) значно сприяла популяризації концепції квадратурного живопису в Центральній Європі (Угорщина, Чехія, Моравія, а також впливи на майстрів Польщі). Художник приїхав до Відня на запрошення імператора Леополь-

да I. Він також працював для Йоганна Адама фон Ліхтенштейна та багатьох орденів і церков у країнах Габсбургів. У 1703 році він створив свій останній шедевр ілюзорного живопису — імітацію купола на пласкій стелі в церкві єзуїтів у Відні. Вже на початку XVIII ст. мистецьке життя Німеччини та Австрії поживалося і надзвичайно активно розвивалося протягом усього століття. Відомі імена видатних німецьких художників цього періоду: Козма Даміан Асам (1686—1739), Метью Гюнтер (1705—1788), Даніель Гран (1694—1757), Пауль Трогер (1698—1762), Йоган Баптист Циммерман (1680—1785), який працював у Баварії і Франц Антон Маульберч (1724—1796), який плідно трудився в Австрії. За цей період виконано багато зразків монументально-декоративного живопису в численних храмах. На особливу увагу заслуговує архітектоніка німецького монументального живопису, яка й визначає своєрідність німецької школи. Плафони та циліндричні склепіння тут дуже рідкісні. Куполи, навпаки, відіграють важливу роль, але вони не завжди мають сферичну форму; куполоподібні склепіння мають вигляд зімкнутих склепінь. Італійські художники, які жили в Німеччині, сприяли поширенню італійського впливу. Мистецтво розвивалося в двох напрямках: побудова композицій з використанням квадратури (послідовники творчості Андреа Поццо) та дотримання у композиціях концепції простору, що не потребує використання ілюзійністичної архітектури (під впливом творчості таких майстрів, як Корреджо, Ланфранко, Кортони чи Тьєполо) [9, с. 143]. Серед прихильників квадратури можна назвати Мельхіора Штейдла, який здійснив розпис куполів монастирської церкви в Санкт-Флоріан в Австрії (1690—1695). Вплив Поццо особливо сильно проявився в творчості Козми Даміана Асама, що здійснив розпис куполів монастирської церкви в Вейнгартені в Швабії (1717). Іноді архітектурні мотиви відігравали роль простого бордюру (розпису Даніеля Грана в Національній бібліотеці у Відні, 1730). Йоханн Ротмайр у своїх розписах в Карлскірхе у Відні (1725) не використав ніяких архітектурних мотивів. Пауль Трогер і Йоган Баптист Циммерман повертаються до перспективи. Зокрема, фрески Трөгера в бібліотеці та Мармуровій залі монастиря в Мельку (1739 р.) внаслідок вивчення різних італійських художніх шкіл і нових напрямів в живописі (зокрема, разом з Дані-

лем Граном вчився у майстерні Франческо Соліме-ни) здобули вільної фактури та композиційної легкості, а традиції італійського бароко були пізніше переосмислені ним у дусі рококо [9, с. 250]. Великим майстром був також Франц Йозеф Шпіглер, який працював в Швабії. Творчості видатного майстра епохи — Франца Антона Маульберча — притаманні легкість і поетична фантазія (фрески в церкві Піарів у Відні, 1752). Цей художник зробив важливий внесок також у розвиток угорського та чеського мистецтва.

На території Угорського королівства та Речі Посполитої при обміні мистецькими імпульсами не завжди йшлося про прямий італійський, французький чи нідерландський впливи: нові форми з'являлися тут передусім через Сілезію та Відень, — останній у першій половині XVIII ст. став активним мистецьким центром і диктував тенденції на периферії регіонів монархії Габсбургів і всієї Центральної Європи. Не можна забувати й про мистецьке середовище південної Німеччини, яке мало особливо сильний вплив на мистецтво в Центральній Європі [7, с. 39].

В австрійській — «королівській» — частині Угорщини особливо широко залучалися представники італійського бароко. Приблизно до 1730 р. в Угорщині провідні позиції в будівництві й монументальних розписах займають іноземці: Давід Антоніо Фоссаті (1708—1795), Готтліб Антон Галліарді (1689—1728), Антоніо Галлі Біббієна (1697—1774). Вони створюють на стінах і плафонах католицьких церков віртуозні ілюзіоністичні зображення архітектури. Поступово починають виділятися приїжджі художники, які на довгі роки, іноді все життя пов'язують свою творчість з Угорщиною. Серед них, зокрема, виділяються Йоганн Кракер (1717—1779), Йоганн Цимбал (1722—1795) і Франц Антон Маульберч. Останній багато працював в Австрії, Чехії та Німеччині, але понад сорок років свого життя провів в Угорщині. Особливо виділяється своєрідністю і силою темпераменту, блиском колориту одна з його ранніх робіт — розпис невеликої церкви в містечку Шюмег, недалеко від озера Балатон (1758). У цьому живописі, в його нестриманій сміливості й фантазії відчувається вплив угорської емоційності. Все насичене світлом і кольором, тілесною життєвістю, часом неприборканим рухом [10, с. 55]. Проте для цих пізніх композицій часто притаманні декламація, теа-

тральність та порожня галасливість. До 1780-х рр. починають змінюватися і художні смаки: потребам глядача відповідає інше, більш розважливе мистецтво. В мистецтві Угорщини утверджуються тенденції класицизму. Одним з характерних майстрів перехідного періоду був Йоган Кракер.

На території сучасної Словаччини, яка на той час була частиною земель імперії Габсбургів, важливою роботою є оздоблення інтер'єру церкви в Трнаві, прикрашеного ліпниною італійських майстрів: Джованні Баттіста Россі та Джакомо Торріні, і живописом Крістіана Кнерра та його зятів: віденського художника Йоганна Юліуса Кейллера з Ліпніка і Лаврентія Кнота з Комарно. Кнерр тоді працював у родині Палфі, він також виконав розписи для каплиці в Братиславському замку. Оздоблення інтер'єру замку Червоний Камінь — тоді власність Палфі — є унікальним бароковим твором в Центральній Європі, автором якого був Карпофоро Тенкала (1623—1685) з Біссоне на озері Лугано. Найцікавішим із приміщень замку, перебудованих імперським муляром Філібером Лукесе, є, безсумнівно, sala terrena (1655 р.), прикрашений розписами з мотивами німф, що танцюють, і дітей, що граються, створених за різними графічними прототипами. До кінця XVII ст. ранньобарокова ліпнина та фресковий декор мали тут високу популярність. Крім майстрів з Італії, тут активно працювали австрійські та німецькі майстри: Ергарт Йозеф Грюбер, Карл Річ, Франц Йозеф Граффенштейн та ін. Роботою, що завершує еволюцію цього типу декорацій, є склепіння залу братиславської ратуші з ліпниною Бастіана Кораті Орсатті та фресками колишнього придворного художника Йонаса Дрентвета (1656—1736). Яскравими прикладами реалізації поліхромії високого бароко є розписи костелу єзуїтів св. Франциска Ксаверія в Тренчіні (1712—1715) та розписи верхнього костелу святих Емерата, Свєрада та Венедикта в Нітрі (1720). Розписи першого виконав відомий австрійський архітектор та живописець, учень та співробітник Андреа Поццо, Крістоф Тауш (1673—1731), чия діяльність пов'язувала Відень із територіями нинішньої Словаччини та Польщі. Оздоблення костелу художник зробив за зразком інтер'єру віденського єзуїтського костелу, — разом з майстром. Розпис склепіння в техніці *al secco* з апофеозом св. Франциска Кса-

верія, зображений у центральній частині — типовий ілюзіоністський купол Поццо. Виконавцем внутрішнього оформлення костелу в Нітрі, що поєднувало елементи архітектури та скульптури з монументальним ілюзіоністським живописом, був Готліб Антона Галліарті (1688—1728) [7, с. 71].

У Чехії активно працював Карел Шкрета (1610—1674). У «Народженні святого Вацлава» (близько 1641, Національна галерея, Прага) Шкрета не наважується повністю подолати канони монументально-декоративної композиції того часу, але притаманні для цього жанру пишні атрибути, зведені до мінімуму: відсутні ангели, що летять, глибина та простір неба, хмари, що клубочуться. Велику увагу майстер приділяє характеристиці типажу, психологічному стану героїв, а також побутовим предметам, безпосередньо пов'язаним з дією, які зображені у реалістичній манері. Прихильність до матеріального, добротного земного, до конкретних людських справ та переживань відчувається у живописній манері майстра — тяжіння до чітких форм, до стійкості композиції, до активного використання світлотіні, що допомагає зосередити увагу на обличчях головних персонажів, в інтересі до виразного, позбавленого ідеалізації людського характеру [11, с. 120]. Монументальний живопис XVIII ст. розвивався від пластично потужних і емоційно напружених композицій до більш легких і витончено-камерних, в яких перепліталися впливи як Тьєполо, так і французького декоративно-монументального живопису періоду рококо [12, с. 45]. Прикладом живопису перших десятиліть XVIII ст. можуть бути розписи Вацлава Рейнера (1689—1743) (фреска в залі Чернінського палацу, 1718). Для подальшого періоду характерна творчість пізнього Рейнера, Шеффлера (1699—1756). Мистецькі досягнення Андреа Поццо поширював моравський художник Францішек Гжегож Ігнацій Екштайн (1689 — бл. 1741). Здобувши мистецький вишкіл та творчий досвід у Відні, він у 1727 і 1733 рр. реалізував ілюзіоністський вівтар і сцену Тріумфу католицької церкви в головній святині краківських піарів. Кінець життя художник провів у Львові, де виконував замовлення для місцевих єзуїтів.

Північно-італійські мистецькі впливи через землі Габсбурзької корони та території над Ельбою до Дрездена потрапляли і до тогочасної Речі Посполи-

тої [13, с. 306]. В культурному розвитку прослідковувались два напрямки: загальноєвропейський та національний. Смаки та пристрасті короля та магнатської верхівки виражались у прагненні слідувати зміні художніх стилів, що поширювались з Західної Європи. Королівський двір широко запрошував майстрів з Італії, Франції, Німеччини та Нідерландів. Сакральні інтер'єри оздоблюються все ще під всеохоплюючим впливом італійського мистецтва, у той час як у світських панують уподобання стилю Людовіка XIV. Спорідненість тенденцій польського мистецтва та французької художньої школи проявляються в загальному курсі розвитку придворного мистецтва — прославлення особи короля та його родини [14, с. 68].

Серед мистців особливо цінувалися римська та паризька художні освіти [15, с. 162]. Т. Маньковський наголошував і на популярності та значенні болонського мистецтва на теренах Речі Посполитої у XVII—XVIII ст. [16, с. 251]. На межі XVII—XVIII ст. високого розвитку досягло настінне малярство. Найвидатнішим представником цього мистецтва був флорентієць Мікеланджело Паллоні (1637—1713). На теренах сучасної Польщі та за її кордонами він представляв традиції італійської школи бароко, використовуючи засоби та прийоми ілюзіоністичного малярства. Його фрески представлені в місіонерській каплиці в Ловичах (1695), у парафіяльному храмі у Венгрові (1700—1703), каплицях святого Казимира при катедрі у Вільносі (1692), святого Кароля Боромео в монастирі Піарів в Угорщині (1706—1708). Представником цього мистецтва був також Кароль Данкварт (?—1704). Період пізнього бароко в Польщі охоплює 1720—1770-ті рр. У другій половині XVIII ст. з'являються твори нового стилю — класицизму, з яким бароковий стиль співіснував до кінця століття. Близько 1730 р. в них з'являється декоративне обрамлення з мотивами рококо. В той період працювали видатні майстри, які по всій країні оздоблювали інтер'єри костелів вільними та легкими розписами. Серед них були: Асам, Найгерц, Свах, Хюбль, Дембіцький та ін. У др. пол. XVIII ст. працювали художники Йозеф Меєр (костел єзуїтів в Любліні, близько 1757) та Валентин Жебровський (костел святої Анни в Варшаві, 1764). На території сучасної України у мистецтві окресленого періоду також спотерігались загальноєвропейські тенденції,

проте мистецтво бароко у різних її частинах набуло різного характеру. На території Гетьманщини європейське бароко набуло рис національного стилю, що було пов'язано з національно-визвольними подіями у XVII—XVIII ст. і отримало назву «козацьке бароко» [17]. В Галичині (яка входила до складу Речі Посполитої й була частиною Малопольської провінції) мистецтво зберегло форми єзуїтського бароко, залишаючись ближчим до свого першоджерела й сприяло зміцненню позицій католицизму та інтересам магнатської верхівки. В період 30-х років XVIII ст. — кін. XVIII ст. на галицьких теренах високого розвитку досяг бароковий монументальний живопис, сформований на художніх традиціях живопису Італії, а також Південної Німеччини, Австрії та Моравії [18, с. 286]. У розписах місцевих костелів та магнатських палаців спостерігаються ознаки пізнього бароко, рококо та класицизму. Ілюзорне пізньобарокове монументальне малярство північно-італійського походження потрапило до Східної Галичини через безпосереднього носія цього мистецтва — Джузеппе Карло Педретті (1694—1770), який у 1732 р. закінчив стінопис львівського костелу Кармелітів Босих. Саме він — учень Марка Антонія Франческіні (який, в свою чергу, був послідовником творчості Карла Маратті) — віце-президента Болонської академії св. Климентія — започаткував львівську школу монументального малярства [16, с. 255]. Педретті взяв із собою на трирічну науку до Болонії бернардинського ченця Бенедикта Мазуркевича, який допомагав йому при створенні стінопису кармелітського костелу. Згодом Мазуркевич здійснив розпис бернардинського монастиря, разом з майстрами Бартніцьким, Сорочинським та Волінським (1738—1740). Поряд з ними в 40-х роках у Львові працювали майстри-іноземці, які у своїх працях здебільшого орієнтувалися на італійські (римська школа) та німецько-австрійські зразки: Франциск Екштайн (1689—1741), його син Севастьян (? — після 1754) розписи костелу Єзуїтів (1740—1741), Йозеф Мейєр (розписи костелу Кармелітів Черевичкових (1747—1748). У місті також успішно діяв співвітчизник Педретті — Антоніо Тавеллі. Серед місцевих майстрів монументального живопису цього періоду найбільшої слави досягнув у Львові і поза його межами Станіслав Строїнський (1719—1802) [16, с. 253]. Спільною рисою численних розписів художника було звернення до ілюзіо-

ністичних мотивів італійських «квадратуристів», до їх багатой архітектурної та орнаментальної декорації. Аналізуючи роботи майстра, створені протягом усієї його творчої діяльності, помітно, що художник пройшов шлях від пізньобарокового римсько-болонського стилю через своєрідний імпресіонізм рококо до класицизму [4, с. 152].

Висновки. Отже, мистецтво центральноєвропейських країн в XVII—XVIII ст. розвивалося в тісному переплетенні та взаємовпливах з мистецтвом країн Західної Європи. Тому характерним явищем цієї епохи було запрошення майстрів — представників мистецтва провідних у сфері художнього розвитку країн: Італії, Франції, Німеччини, Австрії. Представники правлячих монархій, знаті та католицької церкви активно підтримували нові мистецькі тенденції, які уможливлювали їм утримати та зміцнити їхні провідні позиції. У впровадженні цього стилю в усіх цих країнах велика роль італійських майстрів, за якими слідує їх місцеві учні та послідовники. Разом з тим, це мистецтво синтезувалося з місцевими художніми традиціями та самотніми індивідуальностями художників кожної з країн. Майстри надавали своїм творам певного специфічного відтінку, що давало змогу говорити про особливості локальних шкіл, що чітко диференціюються в XVIII столітті.

1. Krasny P. Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju i wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730—1780). *Rocznik Historii Sztuki*. 2005. Т. XXX. S. 147—189.
2. *Barok 1580—1750*. URL: <http://www.plastycznyak.opole.pl/static/upload/dokumenty/sztuka-barokowa-w-europie.pdf> (Last accessed: 02.10.2022).
3. *Монументальний живопис бароко*. URL: <http://bibliograph.com.ua/avanta/5.htm> (Дата звернення: 10.06.2022).
4. Hornung Z. *Stanisław Stroiński 1719—1802. Zarys monograficzny ze szczególnym uwzględnieniem działalności artysty na polu malarstwa ściennego. Prace sekcji historii i sztuki i kultury Tow. Nauk. we Lwowie*. 1935. Т. 2. Zesz. 5. 158 s.
5. *Плафоны и своды*. URL: www.bibliotekar.ru/slovar-impr3/179.htm (Дата звернення: 03.07.2020).
6. Виппер Б.Р. *Проблема реализма в итальянской живописи XVII—XVIII веков*. Москва: Искусство, 1966. 276 с.
7. Chmelinová K. *Skarby baroku. Między Bratysławą a Krakowem*. Kraków: Muzeum narodowe w Krakowie, 2017. 324 s.
8. Hammer H. *Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol*. Straßburg: Heitz & Mündel, 1912.

9. Tintelnot H. Johann Oswald Harms. Ein norddeutscher Maler des Barock. *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstgeschichte*. Berlin, 1941. № 8. Heft 3/4. P. 245—260.
 10. Gerke F. *Die Fresken des Franz Anton Maulbertsch in der Pfarrkirche zu Sümeg*. Wiesbaden: Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1950. 96 p.
 11. Röhlig U. Die Deckenfresken Johan Baptist Zimmermanns. München, 1949.
 12. *История искусства зарубежных стран XVII—XVIII века*. Москва: Изобразительное искусство, 1988. 512 с.
 13. Баженова О.Д. *Радзивилловский Несвиж. Росписи костела Божьего Тела*. Минск: Харвест, 2007. 416 с.
 14. Karpowicz M. *Barok w Polsce*. Warszawa: Arkady, 1988. 339 s.
 15. Kowalczyk J. Andrea Pozzo a różny barok w Polsce. *Biuletyn Historii Sztuki*. Warszawa, 1975. Rok XXXVII. Nr. 2. Cz. 1: Traktat i ołtarze. S. 162—178.
 16. Mańkowski T. Giuseppe Carlo Pedretti i jego polski uczeń. *Buletyn Historii Sztuki*. 1954. R. XVI. № 2. S. 251—257.
 17. Бескорса В.М. *Трансформація бароко в художній культурі України XVII—XVIII ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01 «Теорія і історія культури (мистецтвознавство)»*. Харків, 2005. 20 с.
 18. Papee F. *Historia miasta Lwowa w zarysie*. Lwów; Warszawa: Książnica Polska, 1924. 214 s.
- REFERENCES
- Krasny, P. (2005). Lviv artistic milieu in the face of the idea of a symbiosis of arts in the decor and furnishing of sacred interiors (1730—1780). *Almanac of Art History* (Vol. 30, pp. 147—189). Warsaw: Neriton [in Polish].
- Barok 1580—1750*. Retrieved from: <http://www.plastycznia.opole.pl/static/upload/dokumenty/sztuka-barokowa-w-europie.pdf> (Last accessed: 02.10.2022) [in Polish].
- Baroque monumental painting*. Retrieved from: <http://bibliograph.com.ua/avanta/5.htm> (Last accessed: 10.06.2022) [in Ukrainian].
- Hornung, Z. (1935). Stanislaw Stroinski 1719—1802. Monographic essay with particular emphasis on the artist's activity in the field of wall painting. *The works of the history and art and culture section of the Scientific Society in Lviv* (Vol. 2). Lviv [in Polish].
- Plafonds and vaults*. Retrieved from: www.bibliotekar.ru/slovar-impr3/179.htm (Last accessed: 03.07.2020) [in Russian].
- Vipper, B.R. (1966). *The problem of realism in Italian painting of the 17th—18th centuries*. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Chmelinova, K. (2017). *Baroque treasures. Between Bratislava and Krakow*. Krakow: National Museum in Krakow [in Polish].
- Hammer, H. (1912). *The development of baroque ceiling painting in Tyrol*. Strasbourg: Heitz & Mundel [in German].
- Tintelnot, H. (1941). Johann Oswald Harms. A North German Baroque painter. *Journal of the German Association for Art History*, 8 (Issue 3/4, pp. 245—260) [in German].
- Gerke, F. (1950). *The frescoes by Franz Anton Maulbertsch in the parish church in Sümeg*. Wiesbaden: Academy of Sciences and Literature [in German].
- Röhlig, U. (1949). *The ceiling frescoes by Johan Baptist Zimmermann*. Munich [in German].
- Razdol'skaja, V.I. (Ed.). (1988). *Foreign countries art history of the 17th—18th centuries*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo [in Russian].
- Bazhenova, O.D. (2007). *Radziwill Nesvizh. Frescoes in the Church of the God's Body*. Minsk: Charvest [in Russian].
- Karpowicz, M. (1988). *Baroque in Poland*. Warsaw: Arkady [in Polish].
- Kowalczyk, J. (1975). Andrea Pozzo and late baroque in Poland. Pt. I. Treatise and altars. *Art History Bulletin*, 2 (Vol. 37, pp. 162—178). Warsaw: Institute of Art of the Polish Academy of Sciences [in Polish].
- Mankowski, T. (1954). Giuseppe Carlo Pedretti and his Polish student. *Art History Bulletin*, 2 (Vol. 16, pp. 251—257). Warsaw: Institute of Art of the Polish Academy of Sciences [in Polish].
- Beskorsa, V.M. (2005). *Baroque transformation in the artistic culture of Ukraine in the 17th—18th centuries. (Extended abstract of candidate's thesis)*. Kharkiv [in Ukrainian].
- Papee, F. (1924). *History outline of Lviv*. Lviv; Warsaw: Książnica Polska [in Polish].