

## РОЗПИСИ СКЛЕПІНЬ У ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА СТРОЇНСЬКОГО : КОМПОЗИЦІЙНІ ТИПИ ТА ТЕХНІКИ

**Ярина ЛИСУН** – здобувачка освітньо-наукового ступеня,  
Львівської національної академії мистецтв, м. Львів  
<https://orcid.org/0000-0002-5620-2889>  
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1026>  
[yarka.tut@gmail.com](mailto:yarka.tut@gmail.com)

Стаття присвячена формальному аналізу розписів Станіслава Строїнського, зокрема, аналізу композиції розписів шляхом визначення застосованих композиційних технік та відповідних до них композиційних типів. Польська дослідниця М. Вітвінська запропонувала класифікацію поліхромій, реалізованих на польських землях у XVIII ст. за трьома основними композиційними техніками: перша базується на умовності зображення (*quadro riportato*); друга – ілюзійно-імітаційна, заснована на квадратурі чи екстремальних ракурсах фігур, третя – панорамне зображення сцени (панорама склепіння). У даному дослідженні проаналізовано композицію розписів склепінь у низці об'єктів, оздоблених С. Строїнським. У результаті аналізу виявлено, що художник використовує усі композиційні техніки та їх компромісні варіанти, часто поєднуючи їх в одному творі. Дані композиційні техніки належать до «відкритого» та «закритого» композиційного типу, що свідчить про «композиційну еkleктичність» розписів львівського художника. Такий підхід є звичним явищем при композиційній організації розписів серед художників Речі Посполитої, зокрема у Східній Галичині у другій половині XVIII ст.

*Ключові слова:* стінопис, композиційний тип, композиційна техніка, «панорама», ілюзійнізм, *quadro riportato*, панорама.

*Постановка проблеми.* Як відомо, проблематика творчості художника Станіслава Строїнського, який представляв традиції європейського барокового стінопису на південно-східних землях Речі Посполитої у другій пол. XVIII ст., в українській та закордонній мистецтвознавчій історіографії здебільшого висвітлена з точки зору її художньо-стильових особливостей. Хоча, враховуючи нові дані сучасних досліджень щодо джерельної бази для творчості художників Речі Посполитої у XVIII ст. також потребує додаткового перегляду. Існує чимало досліджень, присвячених вивченню формальних ознак зразків європейської поліхромії, зокрема проблемам їх композиційної побудови. Через брак наукових досліджень, особливо в українській історіографії щодо формальних особливостей розписів С. Строїнського актуальним буде проведення аналізу композиції розписів, реалізованих ним у низці храмів Сх. Галичини у др. пол. XVIII ст.

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* Під час вивчення джерел, що стосуються творчості С. Строїнського, виявлено, що в сучасній українській мистецтвознавчій історіографії відсутні дослідження, які б розкривали проблему композиційної побудови розписів Станіслава Строїнського. Крайньою працею, в якій дотично розкривається проблема композиційної побудови творів С. Строїнського, є дослідження М. Левицької [1]. Дослідниця в контексті розкриття проблеми «культурного трансферу» у мистецтві Східної Галичини другої половини XVIII ст., відводить активну роль місцевим митцям, зокрема й С. Строїнському, у визначенні і створенні візуальної програми для своїх творів у контексті надходження нових тенденцій з мистецьких центрів Європи.

З огляду на відсутність сучасних наукових досліджень в українській історіографії, які б висвітлювали проблему композиційної побудови розписів С. Строїнського, метою даної розвідки є наступне: за допомогою формального аналізу розписів визначити композиційні типи та техніки у розписах художника.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* У європейському мистецтві XVII-XVIII ст. стінопис став одним із найпопулярніших компонентів оздоблення інтер'єрів храмів та світських будівель і досяг значних висот у розвитку й застосуванні зображальних засобів та прийомів. Простір був важливою складовою, що відігравав помітну роль у змістовій та візуальній програмі твору [3; 251].

У зв'язку з таким трактуванням простору, у творі сформувались дві тенденції в мистецтві настінного живопису: ілюзійно-імітаційна та декоративна. Відповідно до цього продовжували розвиватись основні композиційні підходи при створенні настінних розписів, які за способом взаємодії візуального простору з архітектурним, поділялись на «закритий» та «відкритий» композиційні типи (не виключаючи, звичайно, компромісних варіантів зі сторони обох композиційних типів) [6; 659].

«Закритий» композиційний тип вказує на важливість архітектурної конструкції. Він передбачає обмеження або навіть усунення глибини, застосовуючи перспективу, яка не дуже підходить для вертикального бачення та огляду. Тобто, зазвичай, це використання перспективи з горизонтальною проекцією, притаманною для творів станкового живопису. Такий підхід притаманний візантійському мистецтву, мистецтву середньовічного Заходу, частково античному мистецтву, маньєризму, класицизму і неокласицизму. Натомість, «відкритий» композиційний тип – навпаки, має на меті змусити забути про матеріальну опору, розширити вигаданий простір картини – як правило, небесний – завдяки перспективі, розрахованій на глядача, який дивиться над собою, тобто перспективі з вертикальною проекцією. Такий композиційний тип бере початок з античних часів, підхоплений епохою Відродження і одержав свій триумф в епоху Бароко.

Варто зазначити, що в межах традицій ілюзійністичного живопису, існував компромісний підхід – *di soffitto o volta «a finestra»* («віконне» склепіння). При більш декоративному звучанні загалом він виконував такі ж програмні завдання, що й «відкритий» композиційний тип, проте передбачав фрагментацію зображення при узгодженій між фрагментами перспективі – «коли небо з'являється в отворах крізь декор, що не має глибини» [6; 660]. Такий композиційний підхід часто представляв поліхромії пізнього бароко та рококо.

Традиції розвитку «відкритого» композиційного типу поліхромії генетично пов'язані з творчістю Антоніо Аллегрі да Корреджо, чия поліхромія в куполі собору в Пармі (1526-1530 pp.) є рефлексією на ілюзійністичні досягнення Андреа Мантеньї. Розписи останнього в оздобленні Камери дельї Спосі в замку Гонзага Кастелло ді Корте в Мантуї (1465-1474 pp.) започаткували нову еру в історії монументального стінопису. Тут вперше послідовно реалізується концепція, спрямована на використання новітніх досягнень перспективи та світлотіні для створення настінної поліхромії, яка б натякала на реальний простір, наповнений фігурами ангелів і святих [5; 113].

Посередником у перенесенні північноіталійського ілюзійнізму до Риму був Джованні Ланфранко, уродженець Парми і прямий свідок творчості Корреджо, творець фресок в церкві Сант-Андреа-делла-Валле (1624-1625 pp.), а також кілька болонських художників, таких як брати Карраччі, Гвідо Рені та ін. Згадані вище художники заклали основи для майбутнього розвитку римської школи стінопису, представниками якої в майбутньому стануть П'єтро да Кортоні, і, особливо, Джованні Баттіста Галлі, відомий як Бачіччо, Останній був автором поліхромій єзуїтської церкви Іль Джезу (1667-1682 pp.), у яких він розширив рамки перших ілюзійністичних зображень, зазвичай обмежених оздобленням куполів, на все церковне склепіння, створивши величну сцену «Триумф Імені Ісуса» [5; 114].

Також серед художників-ілюзійністів, які в інтер'єрах багатьох римських церков популяризували роботи попередніх майстрів у багатьох варіаціях, стали Джованні Одацці та Лодовіко Маццанті. Проте, римська школа стінопису другої пол. XVII ст. досягла своєї кульмінації в розписах відомого художника-єзуїта Андреа Поццо. Розписи в церкві Сан-Ігнаціо (1685-1694 pp.) були найвищим триумфом архітектурних ідей у сфері ілюзійністичної настінної поліхромії. Нововведенням тут слугує значне збагачення візуального враження шляхом застосування у композиції псевдо архітектурного стафажу, що органічно зростає з реальної архітектурної основи, як її природне продовження. Попередниками Поццо у використанні ілюзійністичних архітектурних елементів були Пелегріно Тібальді у Палаццо Поджі (1552-1555 pp.) у Болоньї та Джованні Франческо Гверчіно на віллі Людовізі в Римі (1621-1623 pp.) [5; 114-115].

Джованні Баттіста Тьєполо найкраще представляє ілюзійністичний живописний підхід у період розквіту італійського рококо, а точніше, венеційського рококо. Він завершує розвиток ілюзійністичного настінного живопису італійської школи. Він не є новатором у своїй творчості. У своїх церковних поліхроміях Тьєполо ніколи не виходив за межі традиційних рамок північноіталійських візіонерських зображень у дусі Корреджо. Високого рівня досягла його технічна майстерність у створенні перспективних зображень та його композиційній винахідливості в розташуванні мас. Тьєполо легко та вільно створює свої фігури на широкому тлі яскраво освітлених поверхонь, уникаючи будь-якого перебільшення анатомічної побудови фігур, жестикуляції рук чи хаосу скупчених груп. Від своїх попередників, Тінторетто, Паоло Веронезе та П'яцетти, він успадкував вишукану колористичну культуру та любов до фантастичної пишноти та передачі матеріальності в зображеннях, поєднуючи з майстерністю оптичного бачення, з грацією та вишуканою елегантністю форми. Тьєполо насолоджувався контрастами та гротескністю, а також віртуозними технічними трюками, досягаючи найсміливіших перспективних ракурсів у зображенні людських фігур, розташованих у повітряному просторі, що з повнотою відображено в церквах Скальці (1737-1739 pp.), Джезуаті (1743-1745 pp.), та П'єти (1754-1755 pp.).

Над розвитком «закритого» композиційного типу, що відповідав класицистичним стилевим тенденціям, працювали Гвідо Рені, Доменіко Зампієрі, званий Доменікіно, Франческо Альбані та ін. На поч. XVII ст. усі ці художники працювали в Римі, де в другому десятилітті вони значною мірою

домінували у сфері монументального живопису, створивши чималу кількість сакральних і світських фрескових оздоблень [7; 44]. На межі XVII-XVIII ст. ці тенденції розвивались під впливом реформаторських прагнень Карла Маратти. Варто зауважити, що в той період класицизм в Італії носив своєрідний, бароковий характер (т. зв. бароковий класицизм або ж «римський варіант» класицизму). В творах того часу часто зустрічаються компромісні рішення, пов'язані з традиціями ілюзійністичного живопису (коса проекція перспективи, організація композиції по S-подібній осі, тощо). З класицистичних рис тут присутня рівновага в розподілі мас, ретельне моделювання фігур, значно заспокоєна динаміка жестів та тонкий настрій меланхолії, що різко контрастує з містичною екзальтацією численних фігур ангелів та святих, яких зображали послідовники Галлі та Поццо. Художники цієї епохи відмовились від різких ракурсів у візійних сценах, виключили усі архітектурні мотиви, які донедавна відігравали таку значну роль у римських церковних поліхроміях. Таким чином, на відміну від мистецтва головних представників ілюзійністичного італійського стінопису у період свого розквіту вони представляли собою рух із виразно декоративною спрямованістю, що повертався до міцних традицій монументального стилю ватиканських лоджій та строф, а також до спадщини болонських еклектиків, що діяли в Римі, які прагнули підкреслити орнаментальну цінність малюнка та створити гармонійні цілісності, сповнені вишуканої простоти та витонченості. Цей напрям «поміркованого» класицистичного бароко (або ж барокового класицизму) надавало більше значення гармонійному розподілу тіл і пустот, ніж глибині та руху [5; 660].

До цієї групи художників належить учень Маратти, Джачінто Каландруччі (розписи в церкві Санта-Марія-дель-Орто в Римі (1706 р.)), Джузеппе Чіарі (розписи в церкві Святого Климента в Римі, тут вже відчутні майбутні тенденції рококо (1714 р.)), Джованні Пароді (розписи в церкві Святого П'єтро-ін-Вінколі), Себастьяно Конка (розписи в церкві Санта-Цецилія в Римі, сцена «Апофеоз Святої Цецилії» (1725 р.)). Останній став згодом найвидатнішим представником римського рококо [4; 114-115].

Польська дослідниця М. Вітвінська, як уже згадувалося, запропонувала класифікацію поліхромій, реалізованих на польських землях у XVIII ст. за трьома основними композиційними техніками: перша базується на певній умовності зображення (*quadro riportato*); друга – ілюзійністична техніка заснована на квадратурі та екстремальних ракурсах фігур, третя – панорамне зображення сцени («панорама склепіння») [10; 185]. Дана класифікація стосується проблеми композиційної побудови поліхромій, а також способу трактування простору у них і є релевантною до проблеми «закритого» та «відкритого» композиційного типів поліхромій. Підходи «*quadro riportato*» та «панорама», що не передбачають створення додаткового простору, відповідають «закритому» композиційному типу, «ілюзійністична техніка» відповідає «відкритому» композиційному типу (водночас не слід забувати і про їх компромісні варіанти, які можуть відповідати тому чи іншому композиційному типу) [10; 186]. Важливо підкреслити, що відповідність указаних підходів, зазвичай, є актуальною при аналізі розписів на склепіннях, і тільки в окремих випадках – при аналізі розписів на вертикальних поверхнях стін.

Композиційна техніка «*quadro riportato*» передбачає одне або декілька зображень, обрамлених стюковими рамами (справжніми чи живописно-імітованими), розташування яких часом створює так звану систему кадрів. Будується при використанні художньої перспективи, автономної від існуючого архітектурного простору, з горизонтальною проекцією, притаманною для творів станкового живопису. Ілюзійністична композиційна техніка також передбачає застосування художньої перспективи (лінійної та повітряної). Лінійна перспектива як правило застосовується у вертикальній проекції з центральною (на перпендикулярній композиційній осі) чи зі зміщеною (видимою чи прихованою) точкою сходу (на косій композиційній осі). Відповідно до цього, сформувались такі перспективні техніки як: анаморфоза, ракурс, «*di sotto in su*», «*chiaroscuro*» та «*tenebrise*», кутова (т. зв. «театральна») перспектива. Композиційна техніка «панорама» застосовується на склепінні храму і заснована на іншому використанні перспективи, ніж у згаданих вище типах. Автор терміну – Герман Бауер [2; 52]. Така техніка відкидає цілісну перспективну концепцію при побудові композиції, де зображення зазвичай підпорядковані багатьом неузгодженим між собою перспективним проекціям. За визначенням М. Вітвінської, слідом за Г. Бауером при панорамній організації живописного твору на склепінні, зазвичай, відкинута залишається центральна, оптична точка. Така техніка виконує швидше програму «закритого» композиційного типу, оскільки не покликана стирати межі між існуючим та вигаданим простором, а несе швидше декоративний характер. Правильно орієнтоване ціле можна сприймати з будь-якої точки, за умови, що глядач розташований в безпосередній близькості від панорамної картини. Для огляду такої композиції здалеку людина повинна постійно змінювати своє положення. Основна характерна ознака – фігури розташовані «ногами» вздовж лінії основи склепіння або рами, що оточує композицію [10; 188].

Водночас, як уже згадувалось вище, при оздобленні склепіння, існував компромісний – ілюзійністичний варіант «*quadro riportato*», пов'язаний з тенденціями стилю рококо в європейському мистецтві. Перспектива при адаптованому «*quadro riportato*» або *di soffitto o volta* «*a finestra*» (т. зв.

«віконне» склепіння) також є автономною від архітектурного простору, проте зі зміщеною або прихованою точкою сходу перспективних ліній, і будувалася на діагональній, зигзагоподібній або ж S-подібній лінії. Особливого розвитку в контексті європейського мистецтва, такий композиційний тип одержав у творчості вже згаданого Джованні Батіста Тьєполо, який згодом здійснив великий вплив на способи поліхромних реалізацій у храмах Центрально-Східної Європи [6; 661].

Підхід формального аналізу стінопису за композиційними типами, запропонований М.Вітвінською, дозволяє проаналізувати розписи склепінь С.Строїнського – одного з найбільш продуктивних львівських майстрів монументального живопису у другій половині XVIII ст., який представляв традиції європейського барокового стінопису на південно-східних землях Речі Посполитої [9; 539].

За роки творчої діяльності С. Строїнський разом зі своїми учнями оздобив понад дев'ятнадцять об'єктів на території тодішнього Руського Воєводства та поза його межами [7; 253]. Художник працював під постійним меценатством архієпископа Вацлава Сераковського, на замовлення якого, зокрема, виконав у 1760 р. поліхромію в приміщеннях палацу Архієпископів, що на площі Ринок, 9 у Львові [4; 37].

Власне, аналіз розписів склепінь С. Строїнського у низці об'єктів, за підходом М. Вітвінської допоможе визначити основні композиційні техніки та відповідні їм композиційні типи, притаманні для творчості львівського майстра.

На склепінні каплиці св. Причастя (каплиці Дрогойовських) при Катедральному костелі в Перемишлі (1744-1750 рр.) зображено квадратуру та фігури з використанням перспективи «*di sotto in su*» з центральною точкою сходу в стилі мистецтва Корреджо. Це відповідає ілюзійно-імітаційній композиційній техніці.

Склепіння костелу отців Бернардинів в Лежайську (1757-1758 рр.) поділене на декілька сцен: «Коронування Божої Матері», «Апофеоз Божої Матері та св. Івана Дунса Шкота» та «Слава Божему Провидінню» (виконали майстри Клосовський та Войтановський (1750-1752 рр.) при співпраці зі С. Строїнським). Сцени обрамлені декоративною рамою. Для фігуративної частини та квадратури застосована перспектива «*di sotto in su*» зі зміщеними та прихованими точками сходу. Перспектива автономна, не залежна від архітектурного середовища. Також спостерігається достатньо чітке світлотіньове моделювання форм. Розподіл мас у сценах тяжіє до рівноваги (що відповідає тенденціям класицистичного італійського бароко). Навколо візійних сцен розташовано ілюзійно-імітаційні отвори із зображенням святих у традиціях мистецтва А. Мантеньї, з використанням перспективи «*di sotto in su*». Цей підхід відповідає композиційній техніці ілюзійно-імітаційного «*quadro riportato*» або *di soffitto o volta* «*a finestra*» (т. зв. «віконне» склепіння). В розписах костелу отців Бернардинців у Христинополі (1756-1759 рр.) сцена «Благовіщення» на склепінні вівтарної частини храму обрамлена масивною псевдо-архітектурною рамою, зображення побудоване за автономною від існуючого архітектурного середовища перспективою. Для фігуративної частини та для квадратури, що служить архітектурним стафажем для сцени, художник застосував перспективу *di sotto in su* зі зміщеною точкою сходу, тобто із застосуванням косої композиційної осі відносно площини підлоги. Розподіл мас художник організував на S-подібній осі. Візійна сцена оточена масивними архітектурними елементами з декором, притаманним для пізньобарокової болонської традиції. Такий підхід відповідає ілюзійно-імітаційній композиційній техніці.

У розписах костелу сестер Кларисок (1760 р.) у Львові сцени склепіння «Поклоніння Агнцю», «Поклоніння мученикам і сповідникам» та третя частина загальної композиції об'єднані та обрамлені рамою особливої конфігурації, продиктованої архітектонікою будівлі храму. У центральній композиції «Поклоніння Агнцю» використано перспективу *di sotto in su*, із застосуванням центральної точки сходу, тобто з використанням перпендикулярної композиційної осі. У двох інших композиціях також використано перспективу *di sotto in su*, тільки зі зміщеною точкою сходу, тобто з використанням косих композиційних осей у бік центрального зображення, відповідно. У нижній частині сцени «Поклоніння мученикам і сповідникам» зображення організоване за декількома точками сходу перспективних ліній. У бічних сценах художник не використовує квадратури, що скеровує до традицій венеційського пізньобарокового мистецтва. На вітрилах куполу, навколо сцен зображені архітектурні елементи з квітковими вазонами, типовими для болонського пізнього бароко, цей мотив неодноразово використовує у своїх розписах Строїнський та його учні. Сцена «Вознесіння Пресвятої Діви Марії» на склепінні вівтарної частини оточена стриманою декоративною рамою. Сцена також побудована без застосування квадратури, з застосуванням до фігур перспективи *di sotto in su*, але зі зміщеною точкою сходу, тобто з використанням скісної композиційної осі. Розподіл мас у композиції художник здійснив по S-подібній осі. Строїнський залишає у склепінних сценах достатньо багато простору неба, що надає сценам легкості та повітряності. Такий підхід до організації зображення відповідає ілюзійно-імітаційній композиційній техніці та техніці «панорама».

Тоді як у розписах вівтарної частини костелу отців Домініканців в Підкамені (1766 р.) (частково збережені) у сцені на склепінні «Вознесіння Пресвятої Діви Марії» розподіл

композиційних мас зрівноважений, що скеровує нас до традицій італійського класицистичного бароко. Фігури тут зображені за допомогою перспективи *di sotto in su*. Візійна сцена зображена без застосування квадратури, що скеровує нас до традицій венеційської школи стінопису. Сцену оточують доволі стримані в декорі архітектурні елементи. У даній композиції використана обмежена кількість фігур і широко представлений небесний простір, що надає композиції повітряності та легкості, натякаючи на стильові тенденції італійського рококо. Що стосується нижньої частини сцени на склепінні, то зображення організоване за декількома точками сходу. Такий підхід до організації зображення відповідає ілюзійністичній композиційній техніці «панорама».

У розписах у Латинській Катедрі у Львові (1770-1775 рр.) на склепінні головної нави С. Строїнський використовує квадратуру у перспективі *di sotto in su*, із застосуванням зміщеної точки сходу, тобто з використанням косої композиційної осі. Деякі фігури також підпорядковані перспективі *di sotto in su*, із застосуванням зміщеної точки сходу, інші ж фігури та мотиви пейзажу підпорядковані своїй індивідуальній проекції і розташовані по периметру вздовж рами усієї сцени. Зображення трьох сцен фланковані орнаментально оздобленими готичними ребрами, та декоровані архітектурними мотивами, що не порушує композиційної цілісності сцен на склепіннях. Щодо склепіння на хорах, то про цілісну перспективну концепцію побудови тут не йдеться, оскільки зображення підпорядковані багатьом неузгодженим між собою проекціям. У купольних поліхромних композиціях каплиць Пресвятого Таїнства (каплиця Вишневецьких) та Розп'ятого Христа використаний підхід, що відповідає мистецтву Корреджо, з його активним застосуванням перспективи *di sotto in su* для фігур, які розташовані по центричних композиційних колах. Такий підхід в організації зображення відповідає ілюзійністичній композиційній техніці та техніці «панорама».

Щодо розписів у костелі отців Францисканців у Перемишлі (1773-1777 рр.), то склепіння ритмічно поділене на систему кадрів та прясел між ними, що є доволі поширеним підходом в композиційній організації поліхромних склепін'я у центральноєвропейських храмах XVIII ст. Зображені сцени на головній наві оточені рамами. Для їх побудови використана перспектива з вертикальною проекцією, тобто *di sotto in su*, але зі зміщеною точкою сходу, відповідно побудовані по косій композиційній осі. Аналогічний підхід застосовано при зображенні сцени «Благовіщення» на склепінні вівтарної частини храму. Щодо зображення на склепінні нави у першому пряслі від вівтарної частини, то тут також застосовано перспективу з вертикальною проекцією, тобто перспективу *di sotto in su*, проте з центральною точкою сходу, тобто сцена побудована практично на перпендикулярній композиційній осі. Ілюзійністичну композиційну техніку було застосовано також у сценах «Францисканські мученики з Сеути», на склепінні другого прясла західної нави (вик. Юзеф Рибкевич, Антоній Вінярський (Вінявський)); «Францисканські мученики серед інших мучеників, що поклоняються Оку Провидіння», на склепінні першого прясла, західної бічної нави (вик. Юзеф Рибкевич, Антоній Вінярський (Вінявський)). Такий підхід до організації зображення відповідає ілюзійністичній композиційній техніці.

У розписах парафіяльного костелу святих Станіслава та Христофора в с. Гусаків (1777-1778 рр. при реалізації сцени «Настанова Болеслава Хороброго від св. Станіслава Єпископа» на склепінні у вівтарній частині храму застосована перспектива з вертикальною проекцією при незначному скороченні зображення з прихованою точкою сходу. Також застосована квадратура як архітектурний стафаж до зображуваної сцени. Зображення оточене декоративною живописною рамою. Такий підхід до організації зображення відповідає ілюзійністичному варіанту «*quadro riportato*», по-іншому, *di soffitto o volta* «а finestra» (т. зв. «віконному» склепінню). У розписах на склепінні нави, то тут розподіл мас зрівноважений, що натякає на класицистичні барокові тенденції. Кількість фігур тут незначна, а велика площа зображення небесного простору надає сцені повітряності та легкості, що скеровує нас до традицій мистецтва рококо. Сцена організована без застосування квадратури, зображення фігур побудоване за допомогою перспективи *di sotto in su*, але зі зміщеною точкою сходу, відповідно побудована по косій композиційній осі. Такий підхід до організації зображення відповідає ілюзійністичній композиційній техніці.

*Розписи в костелі отців Домініканців в Тернополі (1778 р).* При реалізації сцени «Прославляння Святої Трійці» на склепінні вівтарної частини храму художник організував розподіл мас по S-подібній композиційній осі. Використані елементи квадратури не відіграють домінуючої ролі у композиції сцени, художник використав їх у незначній кількості. Композиція сцени також не є перенасичена кількістю фігур, що надає розписам повітряності та легкості. Простір неба виконує тут важливу композиційну роль. Для побудови квадратури та фігур Строїнський застосував перспективу *di sotto in su*, але зі зміщеною точкою сходу. Перспектива даного розпису є автономною від існуючого архітектурного простору храму. Натомість, перспектива розписів склепіння головної нави храму є узгоджена з існуючим архітектурним простором, склепіння нави вкрите квадратурними зображеннями, що візуально покликані збільшити простір храму. При побудові псевдо-куполу, скеровуючи нас до

традицій мистецтва А. Поццо, Строїнський використав перспективну техніку «анаморфозу», що забезпечує правильне сприйняття зображення куполу з певної точки зору. Також на склепінні бачимо використані квадратурні елементи, зображені у перспективі *di sotto in su*, проте з центральною точкою сходу, тобто побудовані на перпендикулярній композиційній осі відносно підлоги приміщення. Такий підхід до організації зображення відповідає ілюзійно-імітаційній композиційній техніці.

У розписах у парафіяльного костелу в с. Лопатин (1782 р.) при реалізації сцени «Благовіщення» у вівтарній частині храму художник зображає квадратуру та фігуративні партії за допомогою перспективи *di sotto in su*, але зі зміщеною точкою сходу, відповідно будує зображення по косій композиційній осі відносно площини підлоги. Сцена має доволі стримане обрамлення архітектурними та декоративними елементами, притаманними традиціям пізнього бароко болонської школи живопису. Зі схожим підходом, але практично без застосування квадратури, підійшов художник до зображення сцени «Вознесіння Пречистої Діви Марії» на склепінні храму. В нижній частині сцени при організації зображення застосовується декілька точок сходу перспективи. При зображенні псевдокуполу на склепінні в місці перетину трансепту та головної нави застосовано перспективу *di sotto in su*, проте з центральною точкою сходу, тобто побудований на перпендикулярній композиційній осі відносно підлоги приміщення. Такий підхід до організації зображення відповідає ілюзійно-імітаційній композиційній техніці та техніці «панорама».

Розписи в палацовій каплиці в Крисовичах (до 1780-х рр.) (частково збережені) на склепінні вирішив у традиціях центрально-європейського ілюзійно-імітаційного рококо: практично без архітектурних мотивів (за винятком балюстради, що оточує все склепіння каплиці), з багатофігурною, проте з наповненою повітряним простором композицією. Для зображення фігур Строїнський застосував перспективу *di sotto in su* з центральною точкою сходу, тобто розписи побудовані на перпендикулярній композиційній осі, що в принципі, передбачає архітектоніку приміщення каплиці. Такий підхід до організації зображення відповідає ілюзійно-імітаційній композиційній техніці.

У розписах костелу сестер Бенедиктинок у Перемишлі (на Засянні) (1785-ті рр.) при організації на склепінні сцени «Вознесіння Пречистої Діви Марії» художник здійснив розподіл фігур за S-подібною композиційною лінією, проте з певним зрівноваженням мас. Квадратури у композиції не застосовано. Великий акцент у композиції надається вільному простору, тому композиція відзначається легкістю та повітряністю. При побудові фігур С. Строїнський застосував перспективу *di sotto in su*, але зі зміщеною точкою сходу, відповідно побудова зображення організована по косій композиційній осі відносно площини підлоги. Зображення, розміщене у рамі, оточене декоративно стриманими архітектурними елементами. Такий підхід відповідає ілюзійно-імітаційній композиційній техніці. Для зображення сцени «Чотири сторони світу», розміщеній на склепінні вівтарної частини храму художник використав перспективу *di sotto in su* зі зміщеною точкою сходу. Перспектива цієї сцени, як і головної сцени «Вознесіння Пречистої Діви Марії» є автономною відносно існуючого архітектурного простору храму. Сцена оточена декоративною живописною рамою. Дане зображення відповідає компромісному, ілюзійно-імітаційному варіанту композиційної техніки «quadro riportato».

**Висновки.** Отже, за результатами формального аналізу розписів склепінь С. Строїнського бачимо, що художник використовує ілюзійно-імітаційну композиційну техніку, техніку «панорама», а також компромісний, ілюзійно-імітаційний варіант «quadro riportato» або *di soffitto o volta* («a finestra») (т. зв. «віконне» склепіння), часто застосовуючи декілька композиційних технік в одній сцені. Враховуючи те, що кожна з даних технік відповідає «відкритому» чи «закритому» композиційному типу, можемо констатувати факт певної «композиційної еклектичності» розписів львівського художника. Творчість С. Строїнського не була винятком в контексті формування традицій стінопису Сх. Галичини у др. пол. XVIII ст. Місцеві майстри часто поєднували в роботах декілька підходів при організації зображень на склепіннях храмів, внаслідок чого композиційна цілісність цих зображень становила своєрідний «конгломерат спорідненостей» [10; 186].

#### Список використаної літератури

1. Левицька М. К. Теорія культурного трансферу у мистецтвознавчих дослідженнях: можливості для аналізу творчої біографії. *Народознавчі зошити*. 2019. № 6 (150). С. 1598–1605. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2019.06.1598>.
2. Bauer H. Der Himmel im Rococo. Das Fresko im deutschen Kirchenraum des 18. Jahrhunderts. Regensburg : Pustet, 1965. 127 s.
3. Drozdowicz P. Image spaces. Digital visual media in the context of baroque mural painting in architecture. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*. 2021. Т. 29, № 38. С. 249–254. DOI: <https://doi.org/10.14746/i.2021.38.15>.
4. Dworzak A. Pałac arcybiskupów lwowskich przy Rynku we Lwowie w czasach Wacława Hieronima Sierakowskiego. *Roczniki Humanistyczne*. 2023. Vol. 71, iss. 4 : Sztuka dworska. С. 33–66. DOI: <https://www.doi.org/10.18290/rh23714.2>.
5. Hornung Z. Stanisław Stroiński 1719–1802. Zarys monograficzny ze szczególnym uwzględnieniem działalności

artyści na polu malarstwa ściennego. *Prace sekcji historii i sztuki i kultury Tow. Nauk. we Lwowie*. Lwów : Nakładem Tow. Naukowego, 1935. T. 2, Zesz. 5. 158 s.

6. Laclotte M., Cuzin J.-P. Plafonds et voûtes. *Dictionnaire de la peinture*. Paris : Larousse, 2003. S. 659–663. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005093/f660.item.r> (дата звернення: 20.04.2022).

7. Mańkowski T. Giuseppe Carlo Pedretti i jego polski uczeń. *Biuletyn Historii Sztuki*. Warszawa, 1954. R. XVI, № 2. S. 251–257.

8. Ostrowski J. K. Sztuka włoska XVII i pierwszej połowy XVIII wieku. *Sztuka świata*. Warszawa : Arkady, 1994. T. 7. S. 15–59. DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008093>.

9. Rastawiecki E. Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających : w 3 t. T. 3. Warszawa : Orgelbrand, 1857. 536 s.

10. Witwińska M. Topografia i kierunki malarstwa ściennego w Polsce około połowy XVIII wieku. *Biuletyn Historii Sztuki*. 1981. T. 43. № 2. S. 180–202.

## References

1. Levytska M. K. Teoriia kulturnoho transferu u mystetstvoznavchykh doslidzhenniakh: mozhlyvosti dlia analizu tvorchoi biografi. *Narodoznavchi zoshyty*. 2019. № 6 (150). S. 1598–1605. DOI: [doi.org/10.15407/nz2019.06.1598](https://doi.org/10.15407/nz2019.06.1598).

2. Bauer H. Der Himmel im Rococo. Das Fresko im deutschen Kirchenraum des 18. Jahrhunderts. Regensburg : Pustet, 1965. 127 s.

3. Drozdowicz P. Image spaces. Digital visual media in the context of baroque mural painting in architecture. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*. 2021. T. 29, № 38. S. 249–254. DOI: <https://doi.org/10.14746/i.2021.38.15>.

4. Dworzak A. Pałac arcybiskupów lwowskich przy Rynku we Lwowie w czasach Wacława Hieronima Sierakowskiego. *Roczniki Humanistyczne*. 2023. Vol. 71, iss. 4 : Sztuka dworska. S. 33–66. DOI: <https://www.doi.org/10.18290/rh23714.2>.

5. 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*. Lwów : Nakładem Tow. Naukowego, 1935. T. 2, Zesz. 5. 158 s.

6. Laclotte M., Cuzin J.-P. Plafonds et voûtes. *Dictionnaire de la peinture*. Paris : Larousse, 2003. S. 659–663. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005093/f660.item.r> (access date: 20.04.2022).

7. Mańkowski T. Giuseppe Carlo Pedretti i jego polski uczeń. *Biuletyn Historii Sztuki*. Warszawa, 1954. R. XVI, № 2. S. 251–257.

8. Ostrowski J. K. Sztuka włoska XVII i pierwszej połowy XVIII wieku. *Sztuka świata*. Warszawa : Arkady, 1994. T. 7. S. 15–59. DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008093>.

9. Rastawiecki E. Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających : w 3 t. T. 3. Warszawa : Orgelbrand, 1857. 536 s.

10. Witwińska M. Topografia i kierunki malarstwa ściennego w Polsce około połowy XVIII wieku. *Biuletyn Historii Sztuki*. 1981. T. 43. № 2. S. 180–202.

UDC 7.021.333(437.4) «18»

## VAULT PAINTINGS IN THE WORKS OF STANISLAV STROINSKY: COMPOSITIONAL TYPES AND TECHNIQUES

Yaryna LYSUN – applicant of Lviv National Academy of Arts, Lviv

*The purpose of the study* Using formal analysis of the paintings of S. Stroinsky, whose work developed in the context of the traditions of European Baroque mural painting of the 17 th-18 th centuries, determine the compositional types and techniques used by the artist in painting the vaults of a number of churches in Eastern Galicia in the second half of the 18 th century.

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

*Results of the research*. The results of this analysis will allow future in-depth research into the origins and evolution of the artist's style in the context of 17th-18th century European art traditions, by comparing the results of this study with the results of a formal analysis of the composition of European art samples from the same period.

*The scientific novelty of the study*. Since Ukrainian and foreign historiography mostly covers Stanislaw Stroinsky's work from the perspective of its artistic and stylistic features, it would be relevant to conduct a formal analysis, in particular, an analysis of the composition of the paintings created by the artist in a number of churches in Eastern Galicia in the second half of the 18th century. Galicia in the second half of the 18 th century.

*Practical meaning*. These results can be used in further research into Stanislaw Stroinsky's works. The research can also be used as lecture material, which will expand the factual basis for teaching art disciplines in art institutions.

*Key words*: mural, compositional type, compositional technique, «panorama», illusionism, quadro riportato, panorama.

Стаття отримана 28.04.2025

Стаття прийнята 2.06.2025

Стаття опублікована 22.12.2025