

ють «присмак» модерну; але модерн потрапляє до цих портретів так само, як потрапляють турецькі шалі до жіночих портретів початку XIX ст. і відіграє незначну роль у структурі образу. Між двома цими «точками» – відомий портрет дівчинки 1907 року.

По майже не модельованому світлотінню обличчю теплого абрикосового тону коричневою фарбою, з відтінком розтопленого шоколаду, намічено очі, брови, ніздрі, кутики вуст; вони прокладені настільки правильно, що око не хоче фіксувати мінімалізм засобів і бачить живе, трепетне дівоче обличчя. За технологією виконання – це класичний зразок академічної виучки, з використанням звичного поєднання умбри та охри для передачі кольорутіла. За манерою письма – суто індивідуальні знахідки, що якнайточніше відображують внутрішній світ художника. За сприйняттям дійсності – можна провести дуже обережні аналогії з імпресіонізмом у тому переносному значенні, в якому іноді ведуть мову про імпресіонізм у скульптурі (акцент на передачі враження та ілюзія мінливості форм). У близькому за манерою письма автопортреті 1910 року риси обличчя не так узагальнюються, як нищаться шаленими ударами пензля. Можливо, притаманні добі тенденції до узагальнення форм дозволили художникові в цьому разі емоційно виразити свій стан.

Водночас низка цікавих портретів з колекції Центрального державного архіву-музею літератури та мистецтв України (1890–1900-ті рр.) є свого роду відправною точкою для потенційно іншого розвитку художньої мови Г. Дядченка. І оскільки творчий шлях митця був нагло перерваний безглуздою загибеллю в розквіті сил, важко сприймати еволюцію його живописної манери як завершену.

Якщо ж спробувати дати загальну оцінку всій творчості Г. Дядченка в аспекті напряму її художньої еволюції, то на нинішньому етапі її вивчення видається справедливим таке формулювання – художник працював у річищі реалістичного методу відтворення дійсності, але в епоху пануючого індивідуалізму розробляв власну оригінальну живописну мову, щораз іншу для кожного етапу свого розвитку.

¹ З трактуванням терміна М. Ге можна ознайомитися в спогадах О. Курінного (відділ рукописів ДТГ).

² Відомі твори Г. Дядченка не дають підстав стверджувати, що художник будь-коли належав до напряму «передвижницького реалізму», хоча, безсумнівно, відчував його вплив як найбільш видатного явища епохи.

³ Використано датування О. Жбанкової, яка опрацювала твори Г. Дядченка в НХМУ.

*Дарія Фесенко
(Київ)*

КВАДРАТУРА В СТИНОПИСУ XVIII СТОЛІТТЯ У СХІДНІЙ ГАЛИЧИНІ НА ТЛІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА БАРОКО

У XVIII ст. сакральне мистецтво в католицьких храмах Європи змінює свій характер – з дидактичного, особового, на масове, радісне й тріумфальне, посилено видовищне й декоративне. На землях імперії Габсбургів має велику популярність мистецтво квадратури (ілюзорно-архітектурне малярство з використанням перспективних скорочень), особливо цінують твори італійських, зокрема болонських, митців.

У створенні стінописів переважно співпрацювали кілька майстрів – спеціалізацією одного були фігурні зображення, тоді як інший малював ілюзорну архітектуру. Наприклад, у виконанні стінописів бенедиктинського монастирського комплексу в Мельку (Нижня Австрія) брали участь Пауль Трогер, Йоган Роттмаєр і квадратурист Гаєтано Фанті (1716–1732 рр.); Карло Карлоні разом із Франческо Мессентою розписували костел Святої Трійці в Штадль-Паура (Верхня Австрія, 1719–1722 рр.); Мартіно Альтамонте з Маркантоніо Чіаріні й Гаєтано Фанті оздобили Мармурову залу у віденському Бельведері (1716 р.) [22] та ін. Подібна ситуація склалася у XVIII ст. і на теренах Східної Галичини. Запрошені ченцями для розписів костелів та монастирів, вихованці Болонської (Джузеппе Карло Педретті) і Римської (Франциск Екштайн) академій створювали стінописи львівських костелів Кармелітів Босих (1732 р.) й Отців Єзуїтів (1740 р.) Після трирічних болонських

студій чернець Бенедикт Мазуркевич із помічниками розписували львівський костел Бернардинців (1738–1740 рр.) Ці митці самі проектували як фігурні композиції, так і квадратуру, а роботи проводили разом із помічниками.

Про популярність болонської школи малярства на землях тодішньої Речі Посполитої згадував Т. Маньковський [14, 251]. Питання квадратури в монументальному малярстві Речі Посполитої порушували деякі польські дослідники. Ще З. Горнунг у монографії, присвяченій С. Строїнському, зауважив, що митець у своєму малярстві використовував тип компонування, який «...пряме по лінії гармонійного поєднання фігурних сцен з архітектурою інтер'єру за допомогою мальованої орнаментики, що оперує багатим арсеналом оздобних форм, серед яких провідне місце займають такі мотиви, як консолі, картуші, сильно висунуті карнизи, кошики квітів і т. д.» [8, 120]. Ці мотиви дослідник назвав «знаменними» для пізньобарокової школи стінопису в Болонії [8, 120]. А. Стога також писав про цей тип декорації, звернувши увагу, що «безповерхова» система квадратури, яку використовували майстри кола С. Строїнського, бере початок із болонських зразків і охарактеризована багатством псевдоархітектурних деталей в обрамленнях композицій [18, 368].

Є. Ковальчик вивчає наслідування взірців із трактату Андреа Поццо у фресках склепінь храмів та у вівтарних конструкціях (як об'ємно-просторових, так і мальованих) [10–12]. М. Вітвінська, досліджуючи топографію та композиційні схеми стінопису, поряд з «quadro riportato» (образ в обрамленні) і панорамою, називає композиційну схему, що ґрунтується на квадратурі [19]. М. Войцик віднайшов зразки до ілюзорної архітектури костелу в с. Варяж (тепер с. Новоукраїнка Сокальського р-ну Львівської обл.) [20]. Цінні зауваження щодо квадратури та змін, які відбулися в польському монументальному малярстві 1711–1740 рр., зробив М. Карпович [9]. Проте в працях польських дослідників, присвячених ілюзорному архітектурному розпису, головним чином мова йде про пам'ятки в сучасних географічних межах Польщі.

Протягом століття приїжджі та місцеві майстри, наслідуючи бачені ними твори, виконували розписи в деяких парафіяльних храмах. Допомогою в праці були також архітектурні трактати, з ілюстрацій яких черпали нові ідеї, архітектурні розв'язання. Можна виокремити дві системи декорування квадратурою: доповнення реальної архітектури приміщення фіктивними «поверхами» ілюзорної і творення обрамлення з псевдоархітектурних елементів довкола просвіту неба, на тлі якого розгортається дійство або поділ прясел за допомогою мальованих підпружних арок [18, 366]. Остання система, власне, характерна для майстрів болонської школи монументального малярства, а вперше на землях Східної Галичини її застосував Д. Педретті, 1732 р. [пор.: 8, 116], [18, 368]. Її найчастіше можна спостерегти в декорації плафонів бічних нав галицьких храмів. Центральну композицію плафона, яка в багатьох випадках представляла фігури святих та ангелів на тлі неба, оточували складним обрамленням із псевдоархітектурних і декоративних елементів, іноді ажурним: перерваних карнизів, різноманітних волют, картушів, медальйонів, вазонів, декору, що імітує стюк. Тепер важко вести мову про їх художню цінність та ілюзорну переконливість, оскільки більшість розписів вкрита шарами пізніших перемалювань. Однак щодо стилістики не виникає сумнівів – квадратурні композиції нагадують твори Г. Фанті, К. Карлоні, М. Чіаріні, Ф. Мессента, які працювали на початку XVIII ст. на території Габсбурзької імперії та німецьких князівств. Галицькі розписи не досягають їхнього рівня за масштабністю, багатством мотивів і фантазією, переконливістю створення ілюзії, однак, безсумнівно, є репрезентантами цієї ж традиції. Важливою рисою цього типу квадратури є те, що зображення можна оглядати з різних пунктів інтер'єру приміщення. Популярність «безповерхової» системи ілюзорної архітектурної декорації пов'язана зі зміною форми релігійності, яка з тріумфом католицизму набувала масового характеру [9, 97].

Створення представниками родини Бібієнів, талановитих сценографів та архітекторів, нової системи «театральної», або кутової, перспективи («veduta per angolo») дозволяло сприймати твори мистецтва значною кількістю людей із кожного пункту інтер'єру споруди. Члени цієї родини працювали в середині XVIII ст. при королівських дворах Австрії, Баварії, Саксонії. Їхній підхід істотно відрізнявся від принципів, застосованих у перспективних побудовах А. Поццо (розрахованих на сприйняття з одного ракурсу), збільшивши цілісність художнього вирішення храмового простору [1, 316]. Тріумфальне, видовищне мистецтво стало оздобленням або оправою служби Божої та різноманітних церемоній, таких, як коронації чудотворних образів, беатифікаційних і канонізаційних урочистостей [9, 97].

Проекти творців із родини Бібієнів неодноразово публікували і використовували митці, про що засвідчують стінопис костелу Божого Тіла в Несвіжі (сучасна Білорусь) [пор.: 1, 304, 305], оздоблення головного вівтаря костелу в с. Годовиця Львівської області (взірцем стала гравюра з «Architteture e prospettive» Джузеппе Бібієни [13, 166]). Архітектурні деталі, які зобразив Б. Мазуркевич у малярстві бічних нав бернардинського костелу у Львові, нагадують рисунки Фердинанда Бібієни, розміщені в третій частині другого тому його підручника «Direzioni A' Giovani Studenti nel Disegno dell' Architettura Civile...» («Навчання молоді цивільної архітектури...») [5], присвяченій новій перспективі театральних сцен. Художник та сценограф викладав у Академії Климента в Болонії, а опублікована 1731–1732 рр. його чергова книга могла допомогти в навчанні бернардинця, який саме 1732 р. виїхав на студії до Болонії.

Стінопис склепіння головної нави костелу Єзуїтів у Львові створений за складною композиційною схемою. Плафон розділений мальованими підпружними арками на три частини. Центральна сцена «Вручення ключів св. Петру» оточена складним обрамленням із псевдоархітектурних елементів. З боків розміщені сцени з «Діянь апостолів» на тлі квадратури, що становить інтер'єр храму з купольним завершенням. Дія розгортається на передньому плані на сходах. Архітектура, як і фігури людей, тільки в меншому ракурсі, зображені «di sotto in sù» (знизу вгору). У костелі Отців Єзуїтів Божого Тіла в Несвіжі на склепінні головної нави міститься подібний уклад композицій (автором проекту квадратурного малярства, закінченого К. Геским 1752 р., був М. Педетті [пор.: 1, 218, 306], якого, можливо, ознайомили з львівським стінописом). О. Баженова зауважила на зв'язку між квадратурними композиціями в несвіжському храмі та гравюрами Д. Бібієни [1, 215–224]. Творчість бібієністів (майстрів кола Фердинанда та Джузеппе Галлі Бібієнів) стилістично близька до розписів Ф. і С. Екштайнів у львівському костелі Отців Єзуїтів. Квадратура склепіння нав храму повстала на ґрунті адаптованої на німецько-австрійському мистецтві болонської традиції.

Система квадратури, яка не творила ілюзорних поверхів над реальною архітектурою в Східній Галичині, співіснувала з «поверховою» системою, що походить із ломбардської традиції XVI ст. [18, 366]. Найвидатнішим творцем цієї системи був Андреа Поццо (1642–1709) – єзуїтський маляр, архітектор і сценограф. Його перспективні побудови мали величезний вплив на мистецтво європейського бароко, а трактат митця «*Perspectiva pictorum et architectorum...*» був перевиданий у XVIII ст. понад 30 разів [10, 162]. Одним із найдосконаліших творів римського монументального малярства стилю високого бароко є стінопис у костелі святого Ігнатія в Римі, спроектований і виконаний А. Поццо (завершений 1685 р.). Проект уміщено в першій частині трактату митця [11, 336]. При використанні в розписах останніх здобутків перспективи та світлотіньового моделювання, малярство справляло враження реального простору, обрамленого ілюзорною архітектурою, що піднімалася над реальною, та відкритого неба з величезною кількістю «розкиданих» у динамічному русі фігур [8, 113, 115].

Наслідкування перспективних побудов митця на теренах Речі Посполитої спостерігаємо впродовж XVIII ст. [пор.: 1, 313, 314]. Першою і найповнішою реалізацією стінопису за зразком малярства в костелі святого Ігнатія в Римі були розписи Ф. Екштайна в храмі Піарів у Кракові (1727–1736 рр.) [18, 366]. На землях Східної Галичини прикладом цілісного відтворення ілюзорного ярусу над усім об'ємом нави за рисунками А. Поццо (фігура 99 [16] і фігура 55 [17]) є стінопис (виконаний наприкінці 40-х років XVIII ст.) склепіння костелу в с. Варяж [20, 298]. У вірменському храмі в м. Станіславі (Івано-Франківськ) задум А. Поццо (фігура 99 [16]) реалізований частково – продовження реальної архітектури займає лише частину склепін'я нави, перспектива побудована не докладно [пор.: 7, 169, 172; 20, 299]. Ілюзорні консолі з пресбітерія вірменського костелу, розміщені довкола сцени Благовіщення, нагадують фігуру 107 [17].

Стінопис костелу святого Ігнатія в Римі був взірцем для розписів у костелі в захристії храму в Городенці, у Годовиці (фігура 100 [16]; фігура 53, 55 [17]). Рисунок лоджії на склепінні пресбітерія в с. Годовиця був більш спрощеним, тоді як купол відтворено з дрібними деталями [15, 36]. Розписи пресбітеріїв костелів Отців Бернардинців у Львові й Кармелітів Взутих у с. Сусідовичі презентували «поверхову» систему квадратури, не беручи за взірць проекти А. Поццо.

Єзуїтському митцю завдячуємо численними зображеннями ілюзорних куполів на високих барабанах округлої, восьмибічної та чотирилистої форм. Фігури, які розмістили на їхньому тлі, презентували в сильному перспективному скороченні «di sotto in sù» [11, 340]. Можна виокремити такі різновиди фіктивного куполу: зі скісною і перпендикулярною всіяма стосовно підлоги. На

землях Речі Посполитої ці види одночасно використані в малярстві костелу у Святій Липці на Вармії (1722 р.) [18, 369], а перша поява ілюзорного купола за зразком А. Поццо в колишньому єзуїтському костелі в Познані датована 1702–1703 рр. [1, 314]. У випадку зображення скісного купола, центральна його вісь зміщувалася до верхньої частини малярства, що полегшувало огляд знизу [11, 340]. Перший на землях Східної Галичини ілюзорний купол пензля Д. Педретті побачили у львівському костелі Кармелітів Босих.

Серед ілюзорних куполів, згідно гравюри 53 з другої частини трактату А. Поццо, можемо назвати такі реалізації: у Кукільниках (Івано-Франківська обл., близько 1774 р.) [пор.: 4, с. 216, 217] і Дрогобичі (1790–1793 рр.) [21, 45]; на сьогодні втрачені ілюзорні куполи в передсінку львівської колегії Єзуїтів (імовірно, 1740–1741 рр.) [пор.: 6, 4], у костелі в Годовиці (близько 1764 р.) [15, 36], у домініканському костелі в Тернополі (близько 1777–1779 рр.) [12, 226], [пор.: 20, 299]. Ілюзорний купол, виконаний на склепінні головної нави дрогобицького парафіяльного костелу, – найпізніший приклад його зображення [21, 61], а деякі з найдокладніших візрів будови круглого купола, згідно А. Поццо, – розписи на склепіннях костелів у с. Годовиця і Кукільниках [4, 217]. Редуковані мотиви скісного купола містяться в апсиді костелу в Сусідовичах (Львівська обл., друга половина XVIII ст.) [11, 346–348], малярство пресбітерія храму в с. Міжинець (зі сценою «Св. архангел Михаїл скидає сатану») інспіроване візрем чотирилистого купола (за фігурою 54 [17]).

Серед групи ілюзорних куполів на перпендикулярній до підлоги осі, на теренах Східної Галичини, слід назвати овальний у плані купол у парафіяльному костелі в Лопатині (Львівська обл., 1782 р.). Конструкція купола часто редукувалася до оздобного барабана, що міг бути як округлим, так і багатокутним [18, 371]. Так, наприклад, С. Строїнський звертався до мистецтва А. Поццо в мальованій у перспективному скороченні колонаді довкола сцени «Поклоніння Ягнят» в костелі Кларисок у Львові (після 1760 р.) Він використовував елементи ілюзорного купола (фігура 50) [17], проте ігнорував зображення на перпендикулярній осі [пор.: 8, 116; 18, 371].

Візрі А. Поццо надихали Космаса Даміана Азама, який завжди переосмислював їх та збагачував новими елементами. Варто згадати, наприклад, ілюзорні куполи в костелі святого Мартина і Освальда в Равенсбурзі (Німеччина, 1717–1720 рр.); у соборі святих Марії і святого Корбініана у Фрайзингу (Верхня Баварія, 1723–1724 рр.); у костелі Цистерціанців у Альдерсбасі (Нижня Баварія, 1718–1720 рр.) [22], на тлі яких розгортається багатоособове дійство, а мешканці Неба ніби тільки-но спустилися в хмарах до храму. Для митців Східної Галичини поставлене К. Азамом завдання було нелегким – нами не виявлено жодного подібного за складністю побудови зображення, де представлені в польоті фігури ангелів чи святих у сильних перспективних ракурсах були б змальовані на тлі архітектури. Більшість малярів, які працювали в Галичині, мали труднощі з правильним зображенням людини. Так, наприклад, у хроніці львівського бернардинського монастиря є зауваження про Севастяна Екштайна, який виконав розписи в захристії та скарбниці: «bonus architecturae pictor sed personarum nihil ad rem vulgo do malowania osób na murze al fresco» [2, арк. 27 recto] («добрий маляр архітектури, однак щодо малювання осіб на мурі “аль фреско” не можна цього підтвердити»).

Хоча протягом другої половини XVIII ст. ще використовували візрі А. Поццо й болонських майстрів, однак поступово змінювалася концепція їх застосування. А. Стога зауважив, що ілюзорна архітектура не продовжує реальну, а набуває відособленого від інтер'єру характеру, творячи інший світ, що, власне, посилює її видовищність та зближує з театральним мистецтвом і сценографією [18, 372–375].

Багато дослідників називають «квадратурою» ілюзорні зображення архітектурних конструкцій не лише на склепіннях, але й на стінах. У костелах Східної Галичини часто спостерігаємо фіктивні, мальовані вітварі. Частина з них також створена за візрцями А. Поццо. Єзуїтський митець уперше застосував ілюзорні зображення вітварів у римських костелах. Таке практичне вирішення використовували в інтер'єрах більшості храмів Європи.

Ілюзорні вітварі в пресбітерії костелу в с. Варяж повторюють проект вітваря Благовіщення костелу святого Ігнатія в Римі (фігура 67 [16]). Вітварі центральної частини нави мають за зразок, окрім завершення, проект головного вітваря до костелу Іль Дезу у Фраскатті (фігура 69 [16]). Прості ретабля вітварів нави костелу у Варяжі подібні до візрів ретаблів з архітектурних трактатів Жана Лепотре. За М. Войциком, візрі А. Поццо частково повторюють портали з ілюзорними, напіввідчиненими дверима на музичному хорі (фігури 104 і 105 [16]), [20, 298]. Низка ілюзорних вітварів

рів представлена на стінах парафіяльних костелів у селах Лопатин, Годовиця, Жулин, Міжинець, Янів, Гусаків, Берездівці, у м. Дрогобичі (з другої половини XVIII ст.).

Із впровадженням у монументальний стінопис стилю рококо, мальовані вівтарі втрачають тектоніку структури, отримавши значно більше фантастичних рис. Такі конструкції присутні на стінах нав костелів у Винниках, біля Львова, та в Янові (тепер с. Івано-Франкове Львівської обл.) Фіктивні вівтарі й куполи трапляються і в розписах дерев'яних костелів (наприклад, ілюзорний вівтар у с. Вовків або купол на склепінні костелу в с. Пістинь) [12, 241, 226].

У стінопису храмів Східної Галичини спостерігаємо викреслені в перспективі архітектурні фрагменти – зображення портиків, колонад, сходових кліток, балюстрад, балконів. Відомі творці квадратного малярства застосовували оригінальні мотиви та сміливі вирішення. У Галичині годі спостерігати таке різноманіття і багатство. С. Строїнський, наприклад, використовував певний набір ілюзорних архітектурних конструкцій, komponуючи їх у різній послідовності чи в різних об'єктах. Ротондні колонади, увінчані вазонами зі склепіння головної нави Львівського кафедрального собору, маляр із незначними змінами повторює в стінопису тернопільського костелу Отців Домініканців. Є. Ковальчик стверджує її залежність від взірців А. Поццо з другої частини трактату [12, 226]. Митець при побудові колонад міг використовувати фігуру 43 [17]. З. Горнунг вважає, що фрагмент квадратури з тернопільського костелу повторював архітектурну конструкцію з костелу святого Мартина у Львові [8, 130]. Розбудовані зображення сходових маршів на стінах палацової каплиці в с. Крисовичі (Львівська обл.) повністю нагадують намальовані на стінах пресбітерія в костелі Домініканців у Підкамені (Бродівського р-ну Львівської обл.) – підписаного С. Строїнським твору. Подібні сходові клітки, з майже ідентичними елементами, є на стінах пресбітерія парафіяльного костелу в Гусакові (Львівська обл.) [3, 60]. На західній стіні над хорами в цьому костелі С. Строїнський зобразив аркаду з елементами кутової перспективи і трьома точками сходу, близьку реалізаціям послідовників Галлі Бібієни.

Галицький маляр застосував фіктивну балюстраду, якою оточив склепіння палацової каплиці в с. Крисовичі, де зобразив небесний простір з ангелами і Пресвятою Трійцею. Таке вирішення часто використовували західноєвропейські митці: Й. Ротмаєр (у костелі Різдва Марії в Клостернойбурзі, 1729 р.), Д. Гран (у куполі бібліотеки в Гофбурзі, Відень, 1726 р.), Г. Фанті (у розписах бенедиктинського костелу в Мельку) [22].

Останнім потужним акордом квадратного малярства на теренах Східної Галичини є стінопис парафіяльного костелу в Дрогобичі. Розписи Андрія Солецького (1790–1793 рр.) [21] засвідчують досить високий рівень його майстерності. Митець вільно komponував не лише архітектуру, але й постаті людей у перспективних скороченнях. За взірцями А. Поццо він створив стінопис, де пізньобарокове ілюзорне малярство вже набуло заспокійливих і лаконічних класицистичних форм.

Використовуючи рисунки А. Поццо, малярі, що працювали на землях Галичини, спрощували архітектурні мотиви, уникаючи зображення людських фігур у складних ракурсах на тлі мальованої архітектури. Вони акцентували на декоративності, не створюючи малярства великої ілюзорної глибини, якої досягли такі майстри, як А. Поццо, К. Азам, Й. Ротмаєр, Г. Гоц, Й. Бисс та ін. Художній рівень галицького малярства не можна порівняти з видатними фрескантами Європи, однак він утримується на рівні не нижчому, ніж середньостатистичні праці на Заході.

1. *Баженова О.* Радзивилловский Несвиж. Росписи костела Божьего Тела / О. Баженова. – Минск, 2007.
2. Acta celeberrimi primarij conventus Leopoliensis ad S. Andream Apostolum almae Provinciae Russiae post capitulum in Conventu Dubnensi celebratum anno MDCCXXXV die XV 8^{bras} sub (...) Regimine ARP Joannis Capistrani Wdziejowski (...): [mf 92059]. – Biblioteka Narodowa. – Rękopis akc. 1978. – Арк. 27.
3. *Betlej A.* Kościół parafialny p. w. ŚŚ. Stanisława i Krzysztofa w Hussakowie / A. Betlej // Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. – Kraków, 1999 – Т. 7. – S. 49–67. – (Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego. – Część I).
4. *Betlej A.* Kościół parafialny w Kąkolnikach / A. Betlej // Sztuka kresów wschodnich: Materiały sesji naukowej, Kraków, maj 1995. – Kraków, 1996. – Т. 2. – S. 213–230.
5. *Bibiiena F.* Direzioni A' Giovani Studenti nel Desegno dell' Architettura Civile, nell' Academia Clementina Dell' Instituto delle Scienze. – Direzioni Della Prospettiva Teorica, Correspondenti a quelle dell'

- Architettura Instruzione A' Giovani Studenti di Pittura, e Architettura nell' Academia Clementina Dell' Instituto delle Scienze... / F. G. Bibiena. — In Bologna, 1732. — T. II. — 159 p., 56 tav.
6. *Bołoz Antoniewicz J.* Odkryte freski w gmachu pojezuickim / J. Bołoz Antoniewicz. — Odbitka z Gazety Lwowskiej. — [b. m.], [pocz. w. XX].
 7. *Chrzęszczewski J.* Kościół ormiański w Stanisławowie / J. Chrzęszczewski // Sztuka kresów wschodnich: Materiały sesji naukowej, Kraków, maj 1995. — Kraków, 1996. — T. 2. — S. 167–191.
 8. *Hornung Z.* Stanisław Stroiński 1719–1802 [Zarys monograficzny ze szczególnym uwzględnieniem działalności artysty na polu malarstwa ściennego] / Z. Hornung // Prace sekcji historii i sztuki i kultury Tow. Nauk. we Lwowie. — Lwów, 1935. — T. 2. — Zesz. 5.
 9. *Karpowicz M.* Uwagi o przemianach malarstwa i rzeźby polskiej w latach 1711 – 1740 / M. Karpowicz // Sztuka I poł. XVIII wieku. — Warszawa, 1981. — S. 95–114.
 10. *Kowalczyk J.* Andrea Pozzo a późny barok w Polsce / J. Kowalczyk // Biuletyn Historii Sztuki. — Warszawa, 1975. — Rok XXXVII. — Nr. 2. — Cz. 1: Traktat i ołtarze. — S. 162–168.
 11. *Kowalczyk J.* Andrea Pozzo a późny barok w Polsce / J. Kowalczyk // Biuletyn Historii Sztuki. — Warszawa, 1975. — Rok XXXVII. — Nr. 4. — Cz. 2: Freski sklepienne. — S. 335–350.
 12. *Kowalczyk J.* Świątynie i klasztory późnobarokowe w archidiecezji lwowskiej / J. Kowalczyk // Rocznik Historii Sztuki. — Warszawa, 2003. — T. XXVIII. — S. 169–296.
 13. *Krasny P.* Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju i wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730–1780) / P. Krasny // Rocznik Historii Sztuki. — Warszawa, 2005. — T. XXX. — S. 147–190.
 14. *Mańkowski T.* Giuseppe Carlo Pedretti i jego polski uczeń / T. Mańkowski // Buletyn Historii Sztuki. — 1954. — R. XVI. — № 2. — S. 251–257.
 15. *Ostrowski J.* Kościół parafialny p. w. Wszystkich Świętych w Hodowicy / J. Ostrowski // Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. — Kraków, 1993. — T. 1. — S. 29–39. — (Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego. — Część I).
 16. *Puteo A.* Perspectivae pictorum atque architectorum... / A. Puteo. — Augspurg: Gedrukt bey Peter Detleffsen, 1719. — Pars I. — Без пагінації.
 17. *Puteo A.* Perspectivae pictorum atque architectorum... / A. Puteo. — Augspurg, 1719. — Pars II. — Без пагінації.
 18. *Stoga A.* Quadratura w malarstwie polskim XVIII w. Malowidła na sklepieniach / A. Stoga // Biuletyn Historii Sztuki. — 1980. — Rok XLII. — Nr. 3–4. — S. 365–376.
 19. *Witwińska M.* Topografia i kierunki malarstwa ściennego w Polsce w połowie XVIII w. / M. Witwińska // Biuletyn Historii Sztuki. — 1981. — Rok XLIII. — Nr. 2. — S. 180–202.
 20. *Wojcik M.* Malowidła ścienne w kościele popijarskim p. w. Św. Marka w Wareżu i ich pierwowzory graficzne — dzieła Pozza i Rubensa / M. Wojcik // Sztuka kresów wschodnich: Materiały sesji naukowej, październik, 1996, Kraków. — Kraków, 1998. — T. 3. — S. 295–316.
 21. *Zaucha T.* Kościół parafialny p. w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii, Św. Krzyża i Św. Bartłomieja w Drohobyczu / T. Zaucha // Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. — Kraków, 1998. — T. 6. — S. 31–78. — (Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego. — Część I).
 22. Сайт Марбурзького університету [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.bildindex.de/>. — Назва з екрана.

Надія Фомічова
(Одеса)

РЕГІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ В УКРАЇНІ

Останнім часом викликають інтерес питання становлення та розвитку української національної школи живопису. Адже осмислення історичної спадщини мистецької освіти, її культурної та соціальної цінності може слугувати базовою передумовою для створення моделі