

## ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

УДК 730;247,3(477)

ББК 85.13(4Укр)

Ольга Новицька

### НА ПЕРЕХРЕСТІ ДВОХ СВІТІВ: ДО ЖИТТЄПИСУ ТА ТВОРЧОСТІ ІОАННА ГЕОРГА ПІНЗЕЛЯ

*Стаття висвітлює окремі аспекти творчості Іоанна Георга Пінзеля – яскравого представника західноукраїнської пізньобарокової пластики й основоположника львівської школи барокової скульптури XVIII ст. Автор пропонує власне трактування існуючих гіпотез щодо творчості й життєвої біографії майстра. Пізньобарокова пластика Пінзеля та його послідовників розглядається як джерело розуміння ідейного й стилістичного підґрунтя української барокової скульптури XVIII ст.*

**Ключові слова:** творчість, скульптура, архітектура, львівська скульптурна школа, естетика бароко, західноєвропейський контекст, візантійська традиція.

Гортаючи фахові монографічні й періодичні видання про творчість Іоанна Георга Пінзеля, часто натрапляєш на твердження про таємничість його особистості, загадковість, містичність його творчої постаті. Усе це рефлексії на прогалини й невідомі факти біографії великого скульптора. Спостерігаємо рідкісний випадок: збереглася значна кількість робіт митця, про якого майже нічого не відомо. Коли творчість Пінзеля відкрили на початку ХХ століття, перед дослідниками постав образ митця-новатора, що відобразив у своїх творах прогресивні ідеї епохи XVIII століття.

Усі відомі роботи майстра належать до зрілого чи пізнього періоду творчості, ранні роботи не знайдені. Пошук та ідентифікація їх ускладнюються й тим, що немає одноставної думки щодо справжності імені Іоанн Пінзель. Зрештою, знання імені також було б мало корисним, адже відповідно до церковних канонів майстри не підписували свої твори, а могли лише залишити символічний “автограф”. Віра Стецько, науковий співробітник Тернопільського краєзнавчого музею, висловила цікаву гіпотезу, що автопортрет Пінзеля – це скривлене від болю обличчя на правому плечі скульптури “Алегорія мужності”, свого часу встановленої на бічному вітарі церкви Покрови в Бучачі [1, с.49–50; 2].

Про нього писало багато дослідників, зокрема й такі видатні постаті в українському мистецтвознавстві, як Д.Кривавич [3], Б.Возницький [4; 5], М.Гембарович [6], Д.Степовик [7]. Кожен висловлював власні гіпотези щодо біографії й витоків творчості, та попри це загадка Пінзеля ще далека від розкриття. Залишається невідомим, хто Пінзель і звідки родом, де здобув освіту, що дала йому змогу досягнути вершин майстерності? Чому таємниче з’явився на теренах сучасної Західної України й так само загадково зник? Які причини спонукали його приховувати факти біографії? Спробуємо в короткому обсязі публікації окреслити власні думки й відповіді з приводу зазначених питань.

Близько 1740 року в Бучачі серед близького оточення Миколи Потоцького з’являється скульптор Іоанн Георг Пінзель (інші можливі варіанти написання імені – Ян Жорж Пельзе, Джовані Джорджіє Позі).

Уперше про Пінзеля згадується в знайдений 1906 року книжці витрат за 1750–1778 рр., де сказано, що автором скульптури св. Георгія Змієборця, установленої на аттику собору св. Юра у Львові, і постатей св. Леона й св. Танасія виплачено 36884,13 золотих, причому остаточний розрахунок провадився з удовою Пільноюю, вочевидь, самого автора вже не було серед живих.

Згадку про Пінзеля виявили в 1995 році польські дослідники Петро Красник і Ян Островський в архівах Варшави. Там знайдено церковні книги Бучацького приходу із записом: “13 травня 1751 р. у Бучачі укладено шлюб між шляхетним Іоанном Георгом Пінзе, молодшим скульптором, і Маріанною Елізабетою Кейтовою, удовою, дівоче прізвище по першому шлюбі Маєвська”.

У 1752 році подружжя охрестило свого первістка Бернарда, названого на честь товариша Пінзеля – архітектора Бернарда Меретина. У 1759 році, як стверджує німецький дослідник

Пітер Фольк, подружжя Пінзель хрестило другого сина, Антонія. 24 жовтня 1762 року вдова Елізабета Пілзнава втретє виходить заміж за Іоанна Береншдорфа й переїжджає з ним до Баварії з усім сімейним архівом [4; 8]. Отже, час смерті майстра – не пізніше кінця 1761 р. Однак могила його на сьогодні не знайдена.

У 1770-х роках Матвій Полейовський в одному з листів до монахів Почаївської лаври напише про своїх учителів Пінзеля та Меретина: “Його величність фундатор настояв на тому, щоб я почав сницарську роботу в Почаївській церкві, ... знаючи мене з дитячих літ навчання сницарці та архітектурі в його метрів, які при його фабриках повмирали” [5, с.107].

Якщо уважно простежити культурні й соціальні процеси, що відбувалися у XVIII столітті на теренах Галичини, то відомі факти з біографії Пінзеля не видаватимуться такими незвичними й таємничими. Т.Возняк, оглядаючи духовну та політичну атмосферу Європи XVII–XVIII століть, пише: “Ідеї та люди досить активно подорожували Європою... Чимало майстрів із Саксонії, Богемії, Баварії... мандрували від міста до міста на Схід Європи, шукаючи ліпшої долі... Ще інтенсивнішою ця хвиля міграції стала під час Реформації, релігійних війн і переслідувань у центральній Європі” [8]. На тлі історичних подій XVII–XVIII століть у Європі життєпис Пінзеля виглядає цілком природно й органічно, почасти нагадуючи долі багатьох його сучасників. Загубитися в круговерті тих років не становило особливих труднощів, і раптове зникнення чи поява талановитих особистостей часто було не надто таємничим чи зумисне інсценованим явищем.

Українська культура XVII–XVIII століть розвивалася на межі Сходу й Заходу. Географічне положення на тогочасній карті забезпечувало їй органічне входження в західноєвропейський контекст, проте не відривало від східнослов'янського культурного надбання. Засвоюючи й трансформуючи елементи культури західної, вона поєднувала їх із візантійською мистецькою традицією та з народною культурою [9, с.198].

У системі творчого мислення в українському мистецтві поєднувалися відгомони культури античної Греції, ортодоксального християнства Візантії й західноєвропейського бароко. Візантійська мистецька традиція та культура бароко за своєю ідейно-філософською основою й формально-образною мовою – два полярно протилежних світи. Взаємодія їх на певному ґрунті й у певному часі сприяла появі в мистецтві окремих народів нових явищ, цікавих і несподіваних щодо інтерпретації сюжетів, іконографії та формальної мови. Ця взаємодія в українському мистецтві стала можливою завдяки демократичному, а подекуди суто народному характерові трактування в українській середньовічній культурі іконографічних канонів, природної модифікації їх у руслі традицій національної культури [10, с.91].

Традиції візантійського живопису зумовили дуже стримане ставлення українських майстрів до патетики та пишних і динамічних форм західноєвропейського бароко. Проте виразно-реалістичні тенденції західноєвропейського мистецтва проникають в українську культуру вже на зламі XVI–XVII століть. Це стало витоком своєрідного трактування традиційних сюжетів в образотворчому мистецтві українського бароко, зразки якого, за слушним твердженням В.Свенціцької, “чарують своєю одухотвореною красою і майстерним відбиттям у рисах ликів різних характерів та розкриттям у міміці, жестах і позах цілої гами почувань і переживань людей у різних драматичних ситуаціях... Образи святих індивідуалізуються. Форми моделюються пластично з використанням гри світла і тіней” [10, с.92–93].

Німецький літературознавець А.Хаузер виокремлює в європейському бароко дві течії – придворно-католицьку та буржуазно-протестантську [11, с.208]. До останньої й належать українське бароко, що не стало елітарним стилем. “Придворно-аристократичний” варіант бароко, як зауважує Л.Міляєва, не прищепився на українському ґрунті, оскільки між “вченим” і “низовим” бароко в українському варіанті існувало своєрідне взаємопроникнення [12, с.129]. Просвітительські й демократичні риси українського бароко були зумовлені конкретними історичними подіями: боротьбою проти католицизму й уніатства, антифеодальними козацькими рухами, що орієнтувало мистецтво на розв'язання суспільно-національних питань [11, с.204].

Г.Логвин виділяє в українському бароко три періоди: ранній (друга половина XVII – початок XVIII століть), зрілий (1720–1750 рр.), пізній (друга половина XVIII століття) [13, с.14]. Українське бароко, на думку вченого, увібрало в себе увесь багатий досвід європейського мистецтва, примхливо об'єднавши його з власними естетичними засадами: “завоювання гли-

бинності простору, внутрішнє напруження і рух, складну єдність, виявлену в динаміці, контрастові, воно органічно сполучило з народним замилуванням у взористості, зберігши при цьому ясну логіку, відбиту в чіткій тектонічній структурі споруди” [13, с.10]. На наших землях бароко переживало специфічну еволюцію: у XVII столітті в ньому переважали тенденції ренесансного гуманізму, а XVIII століття позначене впливом середньовічної готики, що набула пізньобарокових форм [3, с.96].

Через історичні обставини українське бароко не являло собою однорідного явища. З другої половини XVIII століття великий вплив на подальший поступ архітектури справила творчість видатних майстрів європейської школи – у Західній Україні Б.Меретина, у Східній – Ф.Растреллі й І.Григоровича-Барського [13, с.19]. Отже, мистецтво бароко прийшло із запізненням на землі Східної Європи й саме тому отримало тут стилістичне оновлення та вибухнуло небаченою експресією форм у пізньобароковій пластиці.

В історичному плані XVII століття було для Центральної та Східної Європи надзвичайно важким. До його середини тривала Тридцятирічна війна, небувала за руйнівною силою. Після підписання Вестфальського миру (1648) та ліквідації загрози турецької навали впродовж щонайменше першої половини XVIII століття тривав небачений будівельний бум [14, с.23]. На мистецтві позначилася національна диференціація населення, що зумовило співіснування різних архітектурних шкіл, які взаємно проникали та збагачували одна одну. Одночасно формуються нові соціальні умови розвитку мистецтва. З традиційних осередків культури – монастирів – сфера професійного мистецтва різко зміщується до міст. Формується новий статус соціального становища професійного митця-художника, що стає світською вільнонайманою особою. Цей митець швидко реагує на стильові інновації, засвоює найцікавіший із його точки зору художній матеріал, що стає одним із факторів оновлення й демократизації мистецтва бароко.

Власне, пінзельська пізньобарокова пластика, сформована під впливом цих тенденцій і будучи явищем унікальним, яскравим і стилєво цільним, є джерелом для розуміння ідейних і стилістичних коренів розвитку української барокової скульптури.

Я.Островський, здійснюючи загальний огляд львівської скульптури, дійшов висновку, що в її школі багаторазово повторюються певні іконографічно-композиційні схеми [15, с.149]. На його думку, зразками для відтворення слугували певні графічні образи. Подібні факти наводить і Б.Гладкий, порівнюючи скульптурні образи Станіславівської колегіати та Львівського костелу Бернардинів [16, с.68–70]. Д.Кравич подає приклади прямих аналогій львівської пізньобарокової пластики зі скульптурними творами Східної Словаччини чи Чехії [3, с.98].

В епоху бароко відтворення, реконструкція вже існуючих у мистецтві форм займали значне місце в художньому сприйнятті. Однак ішлося не про пасивне копіювання, а про створення на основі образів відомих мистецтва нової художньої якості, що мало перевершувати зразок.

Досить часто зразками слугували моделло чи боццетто – ескізні варіанти фігур. Отримавши замовлення, скульптор виконував проєкт вівтаря чи амвона, що демонструвало замовнику майстерність скульптора. Відомі теракотові боццетто Лоренцо Берніні, що зберігаються в колекції Ермітажу [3, с.99]. Величезною сенсацією було відкриття в 1999 році на одному з мистецьких аукціонів у Мюнхені невеличких моделей, котрі Пінзель створював перед виконанням скульптур. Сьогодні вони експонуються в Баварському національному музеї (м. Мюнхен). За висновками баварських дослідників і Б.Возницького, боццетті експресивніші порівняно з оригінальними фігурами, наприклад виконаними скульптором у костелі м. Монастириську [4, с.94]. Боццетті було прийнято виконувати в різних техніках: воску, глині, теракоті, дереві. Коли виконувалася велика скульптура, уточнювалися пропорції й відшліфовувалися форми, то гострота пластики й експресія боццетто часто згладжувались. Окрім виявлених на мюнхенському аукціоні шести боццетті, збереглася також виконана в дереві й позолочена модель до кам'яної фігури св. Юрія Змієборця на коні, що зберігається в Національному музеї у Львові. Академік Б.Возницький стверджує, що свого часу й кам'яна фігура в оригіналі також була позолоченою та поліхромованою [4, с.93].

Епоха бароко, як вважає більшість дослідників, позначена інтенсивною християнізацією культури. М.Лібман слушно зауважує, що перемога над турками вилилась у тріумф істинної віри, оскільки народи країн Центральної та Східної Європи вважали себе рятівниками християнства від турецької навали [14, с.24]. Бароко як відкритий тип культури, як мистецтво, що

мало достатньо великий ступінь свободи, беручи до уваги високе ієрархічне положення Біблії, піддавало її сюжети та персонажі певним модифікаціям із метою наблизити до сучасності, виявити приховані значення. Біблія живила мистецтво бароко й сама підлягала художній обробці. У ту епоху будь-яка творча вигадка здавалася брехнею, якщо не була позначена авторитетом загальноприйнятого вірування. Звернення до Біблії як до джерела творчої вигадки вважалося зверненням до найвищого авторитету [9, с.199].

Характерні засоби виразності та пластична мова в скульптурі бароко – організація сюжету через алегоричні й символічні образи. Символ стає організуючим центром художнього твору, перевищує своїм значенням сюжет і персонажів. Він є основною конструкцією композиції, визначає й забезпечує архітектоніку форм, створює змістовну глибину образу. Епоха бароко не любила простих вирішень, а тому розкриття змісту євангельських подій у художньому творі відбувалося через злиття художньої й сакральної цінностей, що переносить їх в іншу площину. Символічна й алегорична мова бароко майстерно застосована Пінзелем і його послідовниками в моделюванні форм панегіричних та епітафійних композицій, у грі різких контрастів світла й тіні. Загальний драматизм образів поєднано з динамічною експресією форм, палахкотінням драпіровок одягу, напруженням м'язів та напнутих сухожилів. Особливої уваги заслуговує вирішення драпіровок, що, за висловом Б.Возницького, “стають самостійним образним елементом,.. клубочаться навколо тіла,.. стрімко пульсують у різні сторони, іноді немов відриваючись від основного об'єму, ширяють у повітрі” [5, с.109].

У вівтарях костелів м. Городенка та с. Годовиця Львівської області Пінзель створив свій символічний ряд алегоричних постатей, типово барокову конструкцію: згортання кількох епізодів Євангелія в одному образі. Вівтарі роботи Пінзеля, імовірно, являли собою своєрідне театралізоване дійство. Перед нами не переказ євангельських текстів, а їх трансформація через творчу манеру майстра, сконцентрована в жесті, позі, виразі обличчя, що надає їм якісно нового звучання. Б.Возницький зауважує, що “риторика жестів фігур звернена одночасно до прихожан і до основного композиційного центру вівтаря. Вона “зрежисирована” як система зв'язків між ними і втіленням божества, збираючи... натхнення присутніх”. На основі цього спостереження вчений слушно припускає, що майстер Пінзель був проникливим портретистом, бо лише віртуозне володіння мистецтвом портрета могло надати його скульптурам такої тонкої розробки індивідуальних рис характеру [5, с.109]. Слушним було б припустити, що індивідуалізовані риси пінзелівських скульптур можуть бути портретами сучасників майстра, членів його родини або й містити риси самого скульптора. На жаль, вівтарі майстра знаходяться в розібраному стані й комплексно відчуті й оцінені враження, яке вони справляли, ми сьогодні можемо лише за кількома архівними фото [4, с.59; 4, с.84; 4, с.88].

Для українського бароко характерним є проникнення в церковне мистецтво наївної й радісної народної релігійності, з її поліхромією та простодушністю образів [14, с.26]. Ідейні та стилістичні збіги творчості Пінзеля з народними фольклорними традиціями також є помітними. Зокрема, вибір матеріалу для творчості – дерево. Майстри австрійського чи німецького бароко часто намагалися приховати якості дерева, імітуючи більш шляхетні, на їх думку, скульптурні матеріали – мрамур, бронзу, а тому їх дерев'яним скульптурам притаманна заокругленість, відсутність чітких граней. У творчості Пінзеля та його послідовників технічні особливості дерева підкреслені, стали одним із засобів художньої мови. Як зазначає Д.Кривавич, у львівській скульптурній пластиці “відбулась взаємодія різних технологічних традицій середньоевропейського статуарного різьбярства та української народної іконостасної різьби”. Наявність місцевих традицій збагатила статуарну скульптуру новими техніко-пластичними можливостями, сприяла виникненню нових художньо-стилевих якостей [3, с.104]. Можна зауважити, що в камені Пінзель виконував скульптури, призначені для екстер'єрних ансамблів. Його інтер'єрна скульптура була виключно дерев'яною. Те, що в документах він згадується як “сницар Пінзель”, указує, що камінь не був його основним матеріалом для творчості.

Л.Міляєва однією з характерних рис бароко вважає поліфонізм тем [12, с.131]. Популярною була тема самозречення, захисту та героїзму, унаслідок недавніх воєнних подій. Звідси часто повторювані у творчості Пінзеля сюжети “Жертвоприношення Авраама”, “Самсон, що роздирає пашу лева”, “Архангел Михаїл” та “Юрій Змієборець”, відомі з Львова, Бучача, Монастирська, Городенки, Годовиці. Представники барокових шкіл виробили арсенал алегорій,

що уособлювали поняття честі, хоробрості, жертвовності, набожності й застосовувались у панегіричній і сакральній скульптурі [7, с.190]. Можемо також спостерігати сплав образної системи Біблії з античною міфологією. Наприклад, у головному вівтарі костелу с. Годовиця Пінзель ліворуч розташував скульптурну групу “Жертвоприношення Авраама”, а праворуч – “Самсон, що роздирає пашу лева” (сюжет біблійний, проте є інтерпретацією одного з подвигів Геракла). Скульптор висловлював думки про благочестя свого патрона Миколи Потоцького, репрезентуючи античних богів як алегорії його чеснот (скульптурні групи ратуші м. Бучач). Образи пустельника Онуфрія та Антонія і Феодосія Печерських також стають популярними серед скульпторів саме у XVIII столітті. Останній відомий твір майстра – кам’яна статуя св. Онуфрія для церкви святого Онуфрія в с. Рукомиш Бучацького району Тернопільської області [1, с.48; 17]. Пінзель зобразив пустельника в передсмертному екстазі, з розметаним волоссям, здійсненими в небо руками. У тому, що саме цей твір вважають останньою роботою майстра, є певний символізм.

Для розвитку архітектури бароко значним є внесок діяльності фундаторів. У XVIII столітті магнати мали можливість отримувати знання про архітектуру, чому значною мірою сприяли подорожі країнами Європи. Тому вони не тільки фінансували проекти, а й приймали кожен із них, починаючи від загальної концепції й закінчуючи дрібними архітектурними деталями, і, отже, виступали співавторами [18, с.50].

Завдяки активізації в період бароко мистецтва портрета, особі фундатора надається щораз більшого значення в оформленні архітектурної споруди. Оформлення окремих будівель XVIII століття цілком присвячене прославленню чеснот фундатора [3, с.102]. Такою є ратуша в Бучачі, своєрідний панегірик на честь Миколи Потоцького. Усі скульптурні групи ратуші, створені І.Г.Пінзелем у 1740-х роках, мають алегоричний характер: подвиги Геракла насправді розкривають чесноти фундатора М.Потоцького – героїзм, справедливість, силу, самопожертву.

Фундатори фінансували переважно будівництво культових споруд. Численність замовлень на архітектурні й оздоблювальні роботи привела до зростання кількості майстрів, зайнятих у будівельній діяльності. Замовники, витрачаючи на будівництво величезні кошти, вимагали від архітекторів і скульпторів досконалої творчої та виконавської майстерності. Навіть підрядні роботи виконували висококваліфіковані майстри [3, с.104]. Отже, Пінзель мав володіти високою фаховою освітою. Адже, наприклад, отримати замовлення на скульптури для собору св. Юра було престижно і, очевидно, непросто, особливо, якщо зважити на боротьбу, що точилася за замовлення в середовищі львівських цехових майстрів. У перших двох третинах XVIII століття у Львові спостерігався певний занепад житлового будівництва, будувалися й оздоблювалися лише сакральні споруди за кошти фундаторів і магнатські резиденції [19, с.114]. Тому мандрівному майстру Пінзелю, що не був цеховим майстром, для отримання замовлень у львівському середовищі слід було володіти неабиякою професійною майстерністю й бути під протекторатом впливової особистості. Цією особою, вірогідно, був канівський староста Микола Потоцький.

На сьогодні немає одностайної думки дослідників про походження Пінзеля та джерела й витоки його творчості. Можемо виокремити кілька найбільш достовірних гіпотез.

Творчий шлях Пінзеля тісно пов’язаний із діяльністю архітектора Бернарда Меретина, що є не менш таємничою особистістю. Він так само загадково з’явився на території Галичини приблизно в 1738 році. Звідки й коли він прибув до Львова – невідомо. Достеменно відомим є лише його німецьке національне походження, на що вказують сучасники архітектора. Зокрема, документально засвідчено такий факт: позацеховий майстер-будівничий Микола Соколовський виправдовувався перед цеховими майстрами за те, що працює “у Берната німця” [20, с.519].

В.Вуйцик зазначає, що у львівських актових книгах писарі завжди перекручували справжні прізвище та ім’я архітектора Бернарда Мереттінера в різних варіантах: Бернат, Бернадт, Меретинс, Мередин, Мертінер, Мердерер, Меретин. Остання спольщена форма, на думку вченого, сприйнялася в писемних джерелах і закріпилася в мистецтвознавчій літературі [20, с.519].

Подібні перекручування характерні й для імені майстра Пінзеля, з яким приблизно в середині 1740-х рр. Меретин починає тісно співпрацювати. В.Вуйцик наводить свідчення протесту цехових майстрів, датоване 1744 роком проти “муляра Бенгарда”, що “відбирає їм різні фабрики і наставляє туди своїх людей на шкоду цехові” [20, с.518]. Вважаємо, що це не

випадковий збіг, коли дві талановиті особистості раптово з'являються майже в один і той самий час на певній території й творчо співпрацюють.

Архітектор Б.Меретин протягом 1738–1759 років жив і працював у Львові, проте до Львівського цеху будівничих не належав. Він був талановитим архітектором, тому постійно користувався протекцією магнатів і впливових людей, замовлення яких виконував. На всі претензії й звинувачення мулярського цеху, що цеховим майстрам відбирає роботу, реагував спокійно й самовпевнено. Коли в 1744 р. він за протекцією львівського магістрату отримав замовлення на будівництво Архікatedри св. Юра у Львові й цехові майстри позивалися на нього за це до суду, Б.Меретин послався на свого патрона канівського старосту М.Потоцького й сказав, що він є двірським слугою і до магістрату не належить, чим підкреслив свій соціальний стан [20, с.519]. Дійсно, у XVII–XVIII століттях архітектори здебільшого репрезентували третю верству населення. Проте деяких за заслуги підносили до рангу дворянства. Так, архітектор Бернард Меретин ще в 1715 році отримав від Августа III привілеї й титул королівського архітектора [18, с.51]. Тому, на нашу думку, називаючи себе двірським слугою, Б.Меретин дещо злукавив. Принагідно зауважимо, що згадуване в архівних матеріалах шляхетне походження Пінзеля також могло бути надане йому за заслуги й не свідчити про аристократичне походження.

Як стверджує М.Лібман, більшість визначних зодчих епохи бароко в Східній Європі прийшла в архітектуру з осередку скульпторів, живописців, інженерів [14, с.28–29]. Характерною рисою зодчих Середньої та Східної Європи була їх широка спеціалізація. Професії архітектора й скульптора тоді окремо не мислились, оскільки скульптура була невід'ємним компонентом споруди, що складало єдиний пластичний образ, а тому дуже поширеною була професія сницар-архітектор [3]. Б.Возницький висловив припущення, що сліди Пінзеля в Європі треба шукати серед раптово зниклих у першій третині XVIII століття скульпторів [4, с.108]. Можливо, сферу пошуків варто поширити на архітекторів і живописців? Також цілком імовірно, що Бернард Меретин на початку своєї творчої діяльності був скульптором і знав Пінзеля раніше, можливо, у роки спільного навчання скульпторської майстерності.

Зовсім недавно виявлено особисту печатку й підпис Б.Меретина на зворотному боці рельєфу “Христос у храмі” (колишній антепендій головного вівтаря костелу с. Годовиця Львівської області). На основі цього факту виникла гіпотеза, що Б.Меретин та І.Пінзель – одна особа. На нашу думку, це малоімовірно, оскільки документально підтвердженим є факт, що Б.Меретин був хресним батьком старшого сина Пінзеля – Бернарда. Це також свідчить про давні дружні стосунки між двома майстрами. Отже, розгадку таємниці невідомих років життя Пінзеля можуть дати ранні роки творчості Б.Меретина.

Існує припущення, що Пінзель мав італійське, швейцарське чи семітське походження, бо обличчя його скульптур не мають слов'янських рис. Дійсно, помітною є спорідненість його творчості з роботами італійського скульптора й архітектора Лоренцо Берніні, а своїм динамізмом, темпераментом скульптури майстра нагадують роботи великого Мікеланджело. Проте це скоріше свідчить про високу фахову освіту, а не про національну приналежність.

За версією Д.Крвавича, стильові форми пізнього бароко були привнесені в українську культуру в 30-х роках XVIII століття майстрами зі Словаччини, Чехії та Сілезії. Ці скульптори, зокрема Й.Леблас і Т.Гуддер, залучали до роботи багатьох початківців, які потім стали зрілими майстрами й творцями нових художніх форм. Так, повнотілі й присадкуваті постаті, характерні для Т.Гуддера, у творчості І.Г.Пінзеля чи С.Фесінгера стають емоційно напруженішими, експресивними, майже безтілесними [3, с.97].

Джерела творчості Пінзеля деякі дослідники виводять із Чехії, Моравії, Австрії. Помітною є схожість його творчої манери з роботами майстрів празької школи (видатних чеських майстрів Матея та Антона Браунів, Лазаря Відмана, Фердинанда Брокофа) [4]. Відомо, що у зв'язку із скороченням кількості замовлень у середині XVIII століття в Празі та на всіх чеських землях навіть провідні майстри змушені були виїжджати до сусідніх країн [5, с.110]. Версія походження Пінзеля із середовища майстрів празької школи та появи саме в цьому часі на теренах м. Бучач, видається нам найбільш вірогідною.

Час розквіту творчої майстерності Пінзеля припадає на період значного зрушення в художніх смаках. У Центральній Європі агресивний натиск бароко став нестерпним. Опинившись на околиці Центральної Європи, Пінзель з його невичерпним бароковим натхненням знаходить

дивовижну підтримку місцевих замовників, які тільки почали самостверджуватися з допомогою мистецтва бароко. Отже, майстер прибув на незнайомі йому землі, що відзначалися високою й неочікуваною для нього пластичною культурою, експресією зображальних форм, містично-аскетичним трактуванням персонажів. Такі особливості українського середньовічного мистецтва склалися під впливом ісихазму – явища, характерного для східнохристиянського світу. Сприйняття Пінзелем традицій візантизму та застосування їх у досягненнях західноєвропейського бароко, як слушно зауважив Б.Возницький, свідчать про обдарованість і високу естетичну культуру митця [4, с.103]. Завдяки високому рівню майстерності та творчій активності місцевих майстрів особистий творчий почерк Пінзеля розвинувся в скульптурну школу [5, с.110].

На спорідненість творчості Пінзеля з традиціями візантійської школи ще в 1968 році звернув увагу М.Гембарович: “Таке трактування драперій у мистецтві не є абсолютною новиною, з подібним трактуванням зустрічаємося у візантійському мистецтві і середньовічних фресках” [6, с.134]. У роботах Пінзеля так само “плащі й гіматії святих ламаються по гострій лінії на окремі площини, складки тканин уподібнюються граням великих кристалів” [5, с.111].

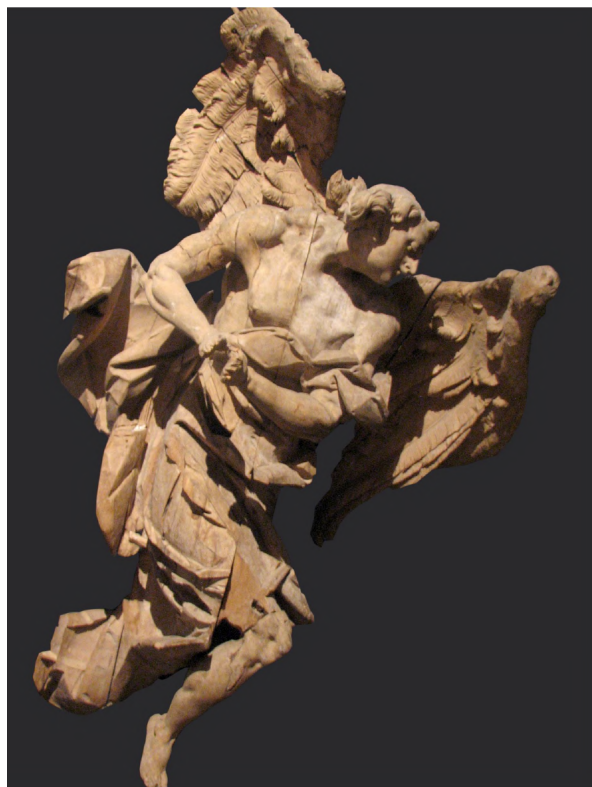
Загалом творчість майстра на галицьких землях можна поділити на три періоди: ранній (1740-ві рр.), середній (співпраця з Б.Меретином у 1750–1758 рр.) та пізній (1759–1761 рр.).

Перші відомі роботи майстра позначені менш вираженою експресією жестів і міміки. Спостерігаємо більше слідування за зразками західноєвропейського бароко. Характерними в цьому плані є алегоричні кам'яні скульптури на аттику ратуші м. Бучач, виконані на замовлення Миколи Потоцького в другій половині 1740-х рр. Судити про них ми, на жаль, можемо лише за архівними світлинами та копіями, оскільки оригінали надзвичайно погано збережені. У цих роках для церкви св. Покрови Пінзель виконує іконостас, амвон, бічні вівтарі св. Миколи та Вознесіння Богоматері з алегоричними фігурами Віри, Мужності, Товія та невизначеною жіночою фігурою, головний вівтар костелу в Монастириськах, а також вівтарі св. Тадея та св. Миколая. Останні були виготовлені майстром для бучацької готичної фари XIV століття, а пізніше перенесені до Успенського парафіяльного костелу м. Бучач, збудованого вже після смерті Пінзеля в 1761–1763 рр. архітектором М.Урбаніком. Однак уже в ранніх бучацьких творах присутній властивий Пінзелю глибокий психологізм образів. Зокрема, у скульптурах св. Вікентія та Франциска Борджія (початок 1750-х), що вважаються перехідною ланкою в його творчості до більш зрілих пластично й психологічно виразних скульптур [4, с.56; 4, с.66].

У процесі сприйняття досягнень місцевих майстрів барокова пластика у творчості Пінзеля набула своєї ідентичної інтерпретації й алегоричної модифікації образів античної міфології та біблійних сюжетів. На формах перш за все позначилися властивості використовуваного матеріалу – дерева й каменю. До цього періоду творчості належать кам'яні скульптури Яна Непомука та Богоматері, установлені в околицях Бучача (не збережені) та п'ять вівтарів для Городенківського костелу оо. Місіонерів [4, с.76–77].

Творчість Пінзеля кінця 1750-х – початку 1760-х рр. характеризується рухом, емоційною міццю, вражає експресивністю, життєствердженням, неймовірною одухотвореністю образів, декоративністю та динамізмом у передачі складок одягу. Класичними взірцями творчості майстра цього періоду є скульптури для Архітедри св. Юра у Львові, великий вівтар для костелу с. Годовиця, та вівтарі Богоматері, Христа, св. Антонія та св. Миколая для костелу в м. Монастириськ (з XIX ст. не існують) [4, с.88–91]. Його творча манера була продовжена у творчості близько сорока послідовників – серед них відомі представники львівської барокової школи брати Матвій і Петро Полейовські, Франциск Оленьський, Іван Оборозький, Михайло Філевич.

Творчість Іоанна Георга Пінзеля – неповторне й унікальне мистецьке явище доби пізнього бароко, що володіє своєю вишуканою експресією форм і багатством пластичного декору. Спадщина українського бароко, створена силами закордонних і місцевих зодчих і скульпторів, зазнала значних руйнувань і збитків. Архітектурні барокові пам'ятки на території Галичини втрачені переважно впродовж XX століття, унаслідок двох світових воєн та складних суспільно-політичних подій. Урятовані від знищення твори видатного скульптора – неповторні й виразні зразки естетики українського бароко. Творчий доробок майстра ще повністю не розкритий, значна кількість творів потребує реставрації та точнішої атрибуції, попереду вагома й серйозна дослідницька робота, однак повернення його творчості – важливий крок до збереження культурної спадщини України й світу.



**Рис. 1.** І. Г. Пінзель. Ангел з головного вітаря костелу в м. Городенка, 1752–1755 рр.



**Рис. 2.** І. Г. Пінзель. Св. Фелікс з дитиною, скульптура з костелу в с. Маринопіль, 1755–1758 рр.



**Рис. 3.** І. Г. Пінзель. Ангел з бічного вітаря церкви Покрови в м. Бучач, 1740-ві рр.



**Рис. 4.** І. Г. Пінзель. Св. Яким (фрагмент) з головного вітаря костелу в м. Городенка, 1752–1755 рр.





*Рис. 5.* І. Г. Пінзель. Св. Ян Непомук з вівтаря св. Миколая Успенського костелу в м. Бучач, 1740-ві рр.



*Рис. 6.* І. Г. Пінзель. Св. Архангел Михаїл з вівтаря св. Тадея Успенського костелу в м. Бучач, 1740-ві рр.



*Рис. 7.* І. Г. Пінзель. Путті з амвона церкви Покрови в м. Бучач, 1740-ві рр.



*Рис. 8.* І. Г. Пінзель. Св. Онурій, скульптура з вхідної брами Онуріївського монастиря у с. Рукомиш Бучацького району, кінець 1750-х рр.

1. Заник В. Хто ти і звідки, Маестро Пінзель? / В. Заник // Карпати : Всеукраїнський туристичний журнал. – 2007. – № 3(15). – С. 39–50.
2. Попович Ж. Іоанн Пінзель увічнив себе на плечі “Мужності”? [Електронний ресурс] / Ж. Попович // Дзеркало тижня : періодичний щотижневик. – 2007. – № 33. – Режим доступу : <http://www.dt.ua/3000/3760/60355>.
3. Крвавич Д. Львівська барокова скульптура: джерела інспірацій / Д. Крвавич // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 96–105.
4. Возницький Б. Микола Потоцький староста Канівський та його митці архітектор Бернард Меретин і сницяр Іоанн Георгій Пінзель / Б. Возницький. – Львів : Центр Європи, 2005. – 160 с. : 220 іл.
5. Возницький Б. Проблема інспірацій у творчості майстра Пінзеля та її вплив на Львівську скульптуру другої половини XVIII століття / Б. Возницький // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 105–113.
6. Гембарович М. Скульптура та різьблення / М. Гембарович // Історія українського мистецтва : у 6 т. – К. : Наукова думка, 1968. – Т. 1. – С. 126–151.
7. Степовик Д. Система тропів у українському бароко / Д. Степовик // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 183–194.
8. Іоанн Георг Пінзель. Скульптура. Перетворення : альбом / [вст. ст. Возняк Т.]. – К. : Грані – Т, 2007.
9. Софронова Л. Український театр бароко та християнські культурні традиції / Л. Софронова // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 198–203.
10. Свенціцька В. Український живопис XVI–XVII й XVIII ст., у контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського бароко / В. Свенціцька // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 90–95.
11. Веселовська Г. Протестантське та православне бароко в слов'янському театрі XVII–XVIII ст. (Україна та Словаччина) / Г. Веселовська // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 203–211.
12. Міляєва Л. Спасо-Преображенська церква с. Великі Сорочинці Полтавської області / Л. Міляєва // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 128–135.
13. Логвин Г. Українське бароко в контексті європейського мистецтва / Г. Логвин // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 10–23.
14. Лібман М. Деякі особливості архітектури бароко в Середній та Східній Європі / М. Лібман // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 23–29.
15. Островський Я. Проблеми художньої майстерності у Львівській скульптурі школи майстра Пінзеля / Я. Островський // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 148–153.
16. Гладкий Б. До питання діяльності на Галицьких землях сницарської майстерні Томаса Гуддера / Б. Гладкий // Матеріали міжнар. наук.-практ. конф. “Станіславівська Колегіата: між минулим і майбутнім”. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2003. – С. 67–70.
17. Стецько В. Нова знахідка – справжній шедевр Пінзеля / В. Стецько // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 2. – С. 6–8.
18. Ковальчик Є. Пізньобарокові магнатські резиденції на Волині та Львівщині / Є. Ковальчик // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 50–63.
19. Вуйцик В. Будівельний рух у Львові другої половини XVIII століття / В. Вуйцик // Записки НТШ. – Львів, 2001. – Т. ССХІ. – С. 113–118.
20. Вуйцик В. Нові штрихи до творчої біографії Бернарда Меретина / В. Вуйцик // Записки НТШ. – Львів, 2001. – Т. ССХІ. – С. 517–524.

*Стаття освещает отдельные аспекты творчества Иоанна Георга Пинзеля – яркого представителя западноукраинской позднебарочной пластики и основоположника львовской школы барочной культуры XVIII в. Автор предлагает собственную трактовку существующих гипотез относительно творчества и жизненной биографии мастера. Позднебарочковая пластика Пинзеля и его последователей рассматривается как источник понимания идейных и стилистических корней украинской барочной скульптуры XVIII ст.*

**Ключевые слова:** творчество, скульптура, архитектура, львовская скульптурная школа, эстетика барокко, западноевропейский контекст, византийская традиция.

*The article deals with separate aspects of work of Iohann George Pinzel – bright representative of the West Ukrainian late baroque plastic art and founder of Lviv School of baroque sculpture of the XVIII century. The author suggests her own interpretation of the existing hypotheses concerning biography and work of the master. Late baroque plastic art of Pinzel and his followers is treated as a source of understanding of ideological and stylistic roots of development of Ukrainian baroque culture in the XVIII century.*

**Key words:** creative work, sculpture, architecture, Lviv School of sculpture, baroque aesthetics, West European context, Byzantine tradition.