

УДК 7.071.1(477.83-25):[378.4:7](436-25):[7.049:792(477.83-25)“18”]
orcid.org/0000-0001-6461-4819; doi

ТЕАТР ЯНА КАМІНСЬКОГО І ТВОРЧІСТЬ СТУДЕНТІВ ВІДЕНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА У ЛЬВОВІ

Лариса КУПЧИНСЬКА

*Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника,
вул. В. Стефаника, 2, Львів, Україна, 79000,
тел. (380-32) 261-41-21; e-mail: oklarysa@gmail.com*

Проаналізовано живописні полотна і графічні листи Марцелія Машковського, Яна Машковського, Алойзи Райхана, Франца Тепи і Яна Тисевича, тематично пов'язані з театром Яна Камінського, висвітлені місце і роль одного з культурних осередків Львова у розвитку мистецтва українських земель першої половини ХІХ століття. При дослідженні творів, враховано освіту художників. Кожен із них розглянуто у контексті знань, отриманих авторами під час перебування у Відні. Розкрито збагачення тематики творчості митців, яка стала можливою завдяки переосмисленню досвіду періоду навчання на основі вимог тогочасного суспільства краю. Наведено маловідомі факти з історії мистецтва. У науковий обіг впроваджено нові твори, окремі з них репродукуються. На основі опрацьованого матеріалу доведено, що творчість художників Львова, вихованців Віденської академії образотворчого мистецтва, яка постала завдяки співпраці з театром Я. Камінського, виступає кращим прикладом формування українського мистецтва нового періоду.

Ключові слова: художники, Віденська академія образотворчого мистецтва, театр Яна Камінського, мистецькі твори, сценічні образи, театральні костюми, портрети.

Ян (Ян-Непомук) Камінський (1777–1855) походив із Куткора (нині Буський р-н Львів. обл.), з родини незаможного шляхтича, який був управителем маєтку Лончинських. Закінчивши парафіяльну школу в рідному містечку, а згодом чотирикласну школу у Львові, у 1788 році він вступив до львівської гімназії, де розпочав театральну кар'єру як перекладач і автор переробок. Основний вишкіл Я. Камінський отримав у Войцеха Богуславського. Після від'їзду наставника у 1799 році зі Львова, він організував аматорську трупу, з якою наприкінці 1802 року вирушив до Кам'янця на Поділлі і провадив там антрепризу до осені 1805 року, із гастролями відвідав міста чи не усієї Правобережної України: Житомир, Дубно, Київ, Кременець [2, с. 196]. При підтримці Армана Еммануеля дю Плессі, герцога де Ришельє, з 1807 року Я. Камінський з театральною трупкою працював в Одесі, та вже в 1809 році повернувся до Львова, де залишався до кінця своїх днів. До 1842 року він був директором, режисером, актором, а також автором і перекладачем п'єс польської трупи театру у Львові, яка виступала позмінно з німецькою у колишньому Францисканському костелі. Театр під керівництвом Я. Камінського відіграв велику роль у культурному просторі Львова. Тим не менше багато питань у його діяльності нині залишаються все ж не розкритими у науковій літературі.

У тому числі це стосується його місця у творчості вихованців Віденської академії образотворчого мистецтва.

Тісний зв'язок із театром Я. Камінського мав Ян (Ян-Ігнаци) Машковський (1794–1865). Проявляючи з ранніх років зацікавлення до рисунку, 19 січня 1818 року художник вступив до Віденської академії образотворчого мистецтва, де відвідував заняття упродовж трьох років [11, с. 181; 12, с. 19; 13, с. 12]. З метою поглиблення освіти 1820 року виїхав до Риму, але весною 1825 року прибув до Львова. З 1826 року працював на Поділлі й Волині. Через шість років повернувся до Львова, де у 1834–1843 роках викладав рисунок і живопис у Становій академії при Львівському університеті. Після її закриття давав приватні лекції у своїй майстерні.

Мистецька спадщина Я. Машковського засвідчує його зацікавлення переробкою Я. Камінським твору В. Богуславського, відомою під назвою “Zabobon, czyli Krakowiacu i Górale”. Імовірно, що у цьому велику роль відіграла нова її кінцівка – “Патріотична сцена” [28, с. 53–57], яка викликала широкий резонанс у суспільстві загалом. На підставі творів художника у 1852–1853 роках майстерня Мартина Яблонського випустила серію літографій із зображенням популярних персонажів лібрето. Сьогодні нам вдалося виявити вісім естампів: “Barltomiej Młynarz”, “Barltomiejowa Młynarka”, “Stach i Basia”, “Jonek”, “Bryndus Góral”, “Miechodmuch, Organista”, “Ekonom”, “Student”. Вони не мають спільної обкладинки і виступають самодостатніми одиницями, їх об'єднує лише напис над зображенням: “Krakowiacu i Górale”. Важливо зазначити, що частина з них поширювалася у чорно-білому варіанті, але є також розмальовані аквареллю екземпляри, які, як відомо, були дорожчими.

Усі твори мають єдине образно-художнє рішення. Це однофігурні композиції, за винятком літографії “Stach i Basia”. На окремому листі оптимальному з огляду на завдання розміру той чи інший персонаж поданий на повний зріст, переважно у тричвертному повороті, правим або лівим боком, що відразу створює умовний простір твору. Художник максимально повно акумулював на кожному із них увагу глядача. Він розташував їх на поземі, позначеному лише умовно: кілька штрихів, які імітують найчастіше траву. Усі постаті подані в русі, що має власну неподібну до інших мотивацію. Це однаковою мірою стосується як емоційно-психологічного виразу обличчя, так і окремих предметів у руках зображуваного, або ж поряд із ним. Вони постають переконливим аргументом на користь того, що в основі цих акварелей лежать натурні замальовки. Тенденційно вони ще зберігають документальність образів, найперше їхнього вбрання. І в той же час виступають яскравим свідченням відходу від усталених форм вирішення актуальних у минулому завдань побутового жанру: реєстраційних, інформативно-описових та популяризаційних. Переїнявши досвід своїх попередників, митець прагнув якнайповніше розкрити персонаж у всій повноті його буття.

Співпраця відомих творчих особистостей Львова першої половини ХІХ століття – Я. Камінського і Я. Машковського, отримала продовження у наступні роки. На це вказують акварелі, датовані 1856–1859 роками, які входять до альбому. Про них у літературі є лише невелика згадка кінця 1859 року. На сторінках львівського часопису “Dziennik literacki” зазначено: “Дуже гарним надбанням є збірка акварелей у кількості тридцяти одиниць пензля п. Яна Машковського, яку Заклад [імені Оссолінських] закупив у поточному році у ветерана львівських митців. Ці акварелі відображають польський одяг різних верств минулого століття”

[21, с. 1058]. Купівлю творів відомого художника підтверджують архівні документи [5, с. 287, 287 зв.; 6, с. 181]. Сьогодні усі вони є невід'ємною частиною фондів Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника (далі – ЛННБ України ім. В. Стефаника).

За образно-художнім рішенням акварелі мають багато спільного зі серією літографій “Kraowiacu i Górale”. Важливо зазначити, що окремі з них виступають підставою для естампів, хоч і мають незначні відмінності, які стосуються як самого зображення, так і назви. Наприклад, літографія відома як “Barltomiej Młynarz”, постала на основі акварелі “Сільський староста з околиць Кракова / Wóyt wieyski z okolic Krakowa”, назва якої взята з напису під зображенням. Саме так вона вписана у давні інвентарі [4, с. 437] та наукову картотеку ЛННБ України ім. В. Стефаника. У цьому відношенні на окрему увагу заслуговує невідповідність датування: перший твір постав у 1853 році, тоді, коли акварель містить авторський напис “J. Maszkowski. 1856”. Усе свідчить про те, що альбом акварелей міг бути виконаний раніше.

Із багатьох акварелей, які входять до альбому Я. Машковського, вирізняється “Одяг [Яна-Самуеля] Хржановського” (1856). Зважаючи на назву, яку дав сам автор, історично достовірним тут лише вбрання. Головний персонаж одягнений у жупан – український, білоруський, а також польський національний верхній приталений чоловічий одяг. На західноукраїнських теренах відомий з кінця XVI століття, а в наступні століття став невід'ємною частиною святкового костюма заможної верстви населення. Шили жупани з дорогих тканин – штофу, парчі або тонкого фабричного сукна, дуже різних кольорів. У цьому випадку він червоний. Малюючи вбрання історичної постаті, художник звернувся до більш поширеного із двох відомих сьогодні типів жупанів – однобортного, з вузьким коміром-стійкою, який тут іншого кольору – білого, треба думати, обшитий іншою тканиною, що часто тоді практикувалося. Жупан довгий, такий, яким його носили ще до XVIII століття. Із призьбіраною спинкою, поли ледве сходяться і, вірогідно, застібнуті до талії на гудзики, або ж петлі. Рукави вузькі, довгі, з манжетами, притому також білого кольору. Єдиною його прикрасою є розміщена біля коміра дорога запонка, золота з червоним каменем, можливо рубіном. Поверх жупану – військові обладунки. Головну їхню частину становить карацена – панцир із металевих лусочок, які пришивали до куртки зі шкіри або іншого грубого матеріалу. Шію людини оберігає від травм бувігер. Серед накладних елементів обладунків виділяються нагрудник синього кольору зі зображенням золотого хреста, нарамники і наруччя, які виконані з металевих пластин. Ноги, а точніше стегна спереду прикриті полегшеним фартухом у вигляді металевих плит. Обладунки по краях оздоблені жовтим металом. На голові ковпак із хутряними вилогами, розтятий спереду і прикрашений пучком пір'я чаплі. На ногах високі жовті чоботи. У правій руці зображуваного – булава, ліва оперта на ефес шаблі.

Великою імовірністю є те, що поява акварелі “Одяг [Яна-Самуеля] Хржановського” пов'язана із працею Я. Машковського над картиною “Хржановська у Теревовлі”, яка в науковій літературі відома також як “Софія Хржановська серед захисників фортеці в Теревовлі” [8, с. 311]. Її художник намалював, перебуваючи ще у Римі. Вперше вона експонувалася на виставці творів митця в 1825 р. у Львові у його приватній майстерні по вул. Пекарській. Із того часу походять невеликі згадки про неї у періодичних виданнях. Про неї написав автор статті, відомий під

криптонімом “pp.” [29], зазначив, що при створенні полотна художника використав усі знання, набуті у відомих мистецьких центрах Європи. Наголосив, що вже в Римі її високо оцінили член Римської академії Святого Луки, а з 1817 року президент Гаспере Ланді (G. Landi), член Римської академії Святого Луки і директор мозаїчної майстерні при соборі св. Петра в Римі Вінченцо Камуччіні (V. Camuccini), а також данський художник і скульптор Бертель Торвальдсен (B. Thorvaldsen), президент Римської академії Святого Луки з 1825 року. Говорячи про досконалість рисунку, продуманість композиції і світлотіні, він схилявся до думки, що це наслідок його перебування у Відні, а точніше, навчання у Віденській академії образотворчого мистецтва. У своїх твердженнях дописувач часопису керувався практикою багатьох інших художників, які, маючи змогу працювати у столиці держави, повсякчас копіювали іконографічні матеріали, дотичні до історії свого народу. Важливим для них аргументом було й те, що автор сам ревно шукав і перемальовував ті чи інші пам'ятки, фіксував одяг минулих часів і з цією метою відвідував відомі збірки, вивчав усі доступні йому матеріали. У числі інших він міг бачити військові обладунки польського короля Стефана Баторія і князя Миколая-Кшиштофа Радзивілла (Сирітка). Ці речі в 1806 році перевезли до Відня із замку Амбрас, що в Інсбруку, і розмістили у цісарському палаці в Бельведері. Вони були найкращими в Амбраській колекції, у той час, коли Бельведер – найчастіше відвідуваним студентами Академії з метою вивчення різного характеру артефактів.

Сьогодні подальша доля однієї з відомих картин Я. Машковського після 1825 р. невідома. Проте до подій, які мали місце у Тереховлі в 1675 році, художник звертався ще у наступні роки. Близько 1848 року він виконав олійний ескіз “Оборона Тереховлі”, що зберігається у фондах Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Возницького (далі – ЛНГМ ім. Б. Возницького). Композиція визначена інтер'єром замкненого приміщення. У її центрі розташована постать Анни-Дороти (Софії) Хржановської у світлому вбранні. З різних сторін до неї звернені погляди людей переважно високих станів, серед яких образу Я.-С. Хржановського у згаданому вбранні немає.

Вивчення матеріалів, дотичних до життя і діяльності Я. Машковського, дозволяє припускати, що поява акварелі “Одяг [Яна-Самуеля] Хржановського” у творчості художника на основі максимально повного використання зібраного упродовж багатьох років матеріалу великою мірою могла визначити драма на один акт “Obleżenie Trembowli”, автором якої є Антоній Радовський. Її прем'єра відбулася 25 жовтня 1819 року у львівському театрі під керівництвом Я. Камінського. У відгуку на виставу зазначено, що актори виконали свої ролі бездоганно. Серед недоліків виділено відсутність історичних костюмів у головних діючих осіб, як і А.-Д. Хржановської у сцені бою [22, с. 506, 507], що на той час вже вважалося недопустимою помилкою. Підтримуючи суспільну думку, митець подав історично достовірний образ минулих часів.

В альбомі акварелей Я. Машковського окреме місце займає твір “Одяг [Івана] Гонти” (1859). Звертаючись до образу провідника гайдамацького руху, художник намалював його молодим чоловіком красивої зовнішності, з довгими вусами, з оселедцем на голові, заплетеним у косу і закрученим навколо лівого вуха. До цього його підштовхнули спогади очевидців, насамперед Є. Кітовича, Я. Ліппомана, П. Младановича, В. Кребс, Н. Ганновера та інших, а також історичні факти. Відомо, що І. Гонти входив до надвірних козаків, збройного формування, яке

у XVI–XVIII століттях було у багатьох магнатів. Набиралися вони з українського населення. Кожного утримували кілька господарів. Складовою аргументованою й апробованою системою суворого відбору був зовнішній вигляд хлопця. Це свідчить, що І. Гонти були кращими. На одній із щорічних демонстрацій вишколу уманських надвірних козаків, яка відбувалася у Кристинополі (нині – Червоноград, місто обласного значення Львівської обл.), його з-поміж 300 інших зауважив власник Умані й київський воєвода Ф. С. Потоцький. І це тоді, коли у нього вже було два полки по 700–1000 осіб. Молодий чоловік сподобався йому. У 1787 році І. Гонту призначили сотником надвірних козаків в Умані, який невдовзі перейняв у довічне володіння два багатих села на Черкащині – його рідні Росішки і сусідню Орадівку. Мав також отримати нобілітацію [3, с. 25, 26].

Основу акварелі становить обізнаність Я. Машковського з тим, що у Ф. С. Потоцького усі козаки були одягнені у жовті жупани, сині кунтуші й шаровари, чорні шапки з жовтим верхом, підперезані червоними поясами. Поверх жупану кріпилися різноманітні “шабатурки”, у яких зберігався порох, кулі, кремінь і т. п. Із боку містився ріг із запасом пороху. Кожен козак озброювався двома пістолями, які носив за поясом, а також рушницею, шаблею і списом [3, с. 24]. Сотник уманських козаків мав бути одягненим у жовтий жупан, обов’язково з атласу. Кунтуш і шаровари – сині, з французького сукна. Вагомою його відмінністю була оксамитова шапка. Він підперезувався червоним поясом. І якщо у простих козаків особисті речі були оббиті металом, то у сотника оправлені в срібло [30, № 39, с. 765]. Працюючи над образом І. Гонти, Я. Машковський не оминув іконографічні матеріали-зображення козаків, він, зокрема, опирався на твори з етнографічного альбому “Zbiog rozmaitych stroiow polskich. Costumes polonais 1817” Жана-П’єра Норбліна де ля Гурдена (J.-P. Norblin de la Gourdain), який вийшов у 1817 році у Парижі. У результаті Я. Машковський намалював І. Гонту в сорочці жовтого кольору з вузьким коміром-стійкою, вона заправлена у шаровари синього кольору, затягнуті очкурком на талії. Холоші також стягнуті. Штани підперезані пасом, широким шовковим поясом, перетканий золотими нитками. Поверх одягнений кунтуш – верхній розстібнутий одяг військового та шляхетного станів, відомий в українських землях вже з XVII століття. Він синього кольору на жовтій підкладці. В акварелі зафіксована характерна його особливість, яку становлять фальшиві рукави (“вильоти”) з поздовжніми прорізами (“роздьори”). Подано своєрідний спосіб їх носіння. Руки козака просунуті через прорізи, а фальшиві рукави кунтуша перекинуті через плечі і зав’язані на спині, де спадають до долу.

Поява образу І. Гонти у творчості Я. Машковського тісно пов’язана з розвитком “української школи” в польському романтизмі в цілому. Його основу творять описи Коліївщини, які переповнювали численну мемуарну літературу упродовж перших десятиліть XIX століття, а в 1820–1840-х роках все частіше появлялися у польській літературі. Для художника, правдоподібно, велике значення мала драма на три акти “Helena, czyli hajdamacy na Ukrainie”, переробка Я. Камінським [9] драми прославленого у Відні літератора Теодора Кьорнера “Hedwig” (1812). Її прем’єра відбулася 20 грудня 1819 року [20, с. 16] на сцені львівського театру. Це – перший у літературі й на сцені твір, присвячений повстанню 1768–1769 рр. [1, 152]. Драма порівняно з іншими утримувалася в репертуарі театру найдовше, включно до 1825 року, була найкращою [10, с. 4], про що свідчать позитивні відгуки [24; с. 31].

Вивчення акварелі “Одяг [Івана] Гонти” вимагає порівняти її з відомою

гравюрою, на якій зображений Я. Камінський у ролі І. Гонти¹. Вона була виконана австрійськими майстрами у Відні і додавалася до львівського періодичного видання “Pszczola Polska” [23, с. 58]. Твори абсолютно різні. Не маючи інформації про вбрання головного героя вистави на сцені львівського театру, можемо сказати, що акварель митця Львова приваблює своєю достовірністю, натомість віденський зразок не має нічого спільного з історичним образом.

Праця Я. Машковського над історичною темою XVII століття виступає кращим в образотворчому мистецтві виявом тенденцій розвитку культури краю, визначених інтелектуальними дискусіями навколо питань історії, її трактуванні між представниками класицизму і романтизму. Старше покоління подавало минуле в сучасному строї, а молоде – сучасність в історичному вбранні, що спричинилося до актуалізації історичної паралелі [26, с. 48]. Художник, підтримуючи нові тенденції, ставив перед собою завдання створити цілу систему ідейних, філософських і мистецьких цінностей. Він цього досягнув в акварелях “Одяг [Яна-Самуеля] Хржановського” і “Одяг [Івана] Гонти”. Вони виступають свого роду заклик до діяльності або ж порадою щодо актуальних проблем сучасності [25, с. 5].

У той час, коли Я. Машковський акцентував увагу на виставах, передусім на костюмах, інші митці приділяли увагу увіковіченню акторів театральної трупи у портретах. Вивчення більшості з них підтверджує наслідування живописцями і графіками традицій віденської школи першої половини XIX століття. У них простежується “відгомін столичного мистецького явища” [8, с. 273], а саме бідермаєра, напряду, що набув поширення у 1815–1848 роках головним чином в Австрії та Німеччині. Його назва означає простодушність побутового малярства. Працюючи над портретами, художники надавали перевагу погрудним і поясным зображенням персонажів у тричетвертному повороті. Більшість із них змальована в домашній обстановці. Митці відтворювали видимий світ залежно від хисту і вміння. Вони намагалися максимально точно намалювати модель, усі деталі композиції, їхню красу і неповторність. Незважаючи на певну обмеженість, як вираз міщанства, бідермаєр дав поштовх до уважного вивчення художниками навколишнього світу, зобов’язав їх до точного відтворення дійсності в матеріальній реальності, що знайшло своє відображення у малярстві ще другої половини XIX століття. Захоплення австрійських художників, професорів Віденської академії образотворчого мистецтва матеріальністю навколишнього середовища дало поштовх митцям Львова до створення об’єктивного образу доби. У своїх творах вони поглибили оцінку насамперед особистих якостей портретованих. Звернувшись до чільних представників культури, лиш акцентували їхнє місце і роль в історії краю.

Список артистів театру, які опинилися у центрі уваги художників, розпочинає Я. Камінський. Маючи у суспільстві добру славу, він гуртував навколо себе провідних діячів західноукраїнських земель. Проживаючи на вулиці Мала Краківська (нині Я. Жижки), йому вдалося створити у своєму помешканні свого роду літературно-мистецький салон, гостями якого були львівські письменники, журналісти, науковці, а також митці. Імовірно, що саме там постали деякі портрети, які виконували художники-представники Віденської мистецької школи.

Більшість зображень Я. Камінського відомі нині в естампах. До перших

¹ Документи, які би засвідчили гру Я. Камінського в ролі І. Гонти, не збереглися. З огляду на те, що він переробив драму, а його дружина – Аполонія Камінська, грала на бенефіс, дає підстави стверджувати, що це його роль [23, с. 60].

належить літографія, яку в 1853 році надрукувала майстерня М. Яблонського у Львові. Портрет виконав із натури син Я. Машковського Марцелій (1837–1862). Говорячи про нього, слід зазначити, що молодий художник, який народився у Львові, на той час мав за плечима лише освіту, яку дав йому батько. Вона стала міцним ґрунтом для навчання у Віденській академії образотворчого мистецтва у 1855 і 1856 рр. [18, № 75; 19, № 56, с. 13]. Це дає підстави стверджувати, що у виборі композиції він орієнтувався, правдоподібно, на твори свого наставника, або ж на ті, на які він його націлював. У результаті молодий художник намалював Я. Камінського у тричетвертному повороті. Він сидить у глибокому м'якому кріслі поглинутий роздумами. У рисунку помітні невеликі вади у пропорціях, які автор виправив у наступному з відомих літографічних творів. Ним став “Портрет Адама Раймерса” (1853–1854), який появився в майстерні Петра Піллера і сина у Львові. Він вирізняється вдалою побудовою композиції. Намагаючись привернути увагу глядача до обличчя портретованого, автор подав його анфас, а торс – у профіль. Чоловік одягнений у темний камзол простого покрою. Акцентом у композиції виступає аркуш паперу в лівій руці, повернений до глядача, який може відразу прочитати “Scena V”. Усе свідчить про те, що актор відволікся лише на хвилину, уся його постава, вираз обличчя виражають зосередженість на сценарії.

У зв'язку зі смертю Я. Камінського виконання його портрета доручили Францу Тепі (1829–1889), добре відомому у Львові своїми працями художнику. Початкову мистецьку освіту він здобув у Я. Машковського, поглибив її у приватній школі Фердинанда Вальдмюллера, одного з професорів Віденської академії образотворчого мистецтва, потім закінчив Мюнхенську академію образотворчого мистецтва і стажувався у Парижі. Працюючи над портретом, митець використовував фотографію майстерні Ігнація Голембйовського. Такий підхід до його виконання частково обмежував автора у творчому підході до вирішення образу. Тим не менше створена ним у 1855 році на камені літографія у майстерні Й. Рауга у Відні дає змогу говорити про високу майстерність виконавця. Митець подав портретованого у сидячому положенні, права його рука оперта, у той час, коли ліва опущена до низу. Акцентуючи увагу на обличчі, він скрупульозно промалював його, натомість руки позначив лише широкими штрихами. Не менш важливим мистецьким прийомом у цьому відношенні став контраст між білими сорочкою і камізелькою та чорним бантом. Довершеність портрета в цілому, який належить Ф. Тепі, увиразнює його порівняння з літографіями 1855 року, які виконав Едвард Блотницький (1830–1880), брат живописця Юліуша і скульптора Тадея. Він не мав жодної спеціальної освіти. Тим не менше це не стало йому на заваді випробувати свої сили у графіці, долучитися до підготовки видання “Materiały do monografii i historii rodzin Kamińskich i Kamińskich” (Львів, 1854–1856). У розпорядженні художника була названа фотографія. В естампі, який підписаний лише “Edward B.”, вибрано дзеркальне розташування портретованого порівняно з твором Ф. Тепі. Працюючи над ним, автор промалював усі деталі. Тим не менше це не дало бажаного результату. В іншому портреті Я. Камінського, який побачив світ у літографічній майстерні Ставропігійського інституту, автор частково змінив поворот постаті, вніс певні корективи у зображення самого портретованого, розширив по-горизонталі простір. Проте він сприймається надзвичайно важким, образ втратив свої прикметні риси.

Звернення замовників портрета Я. Камінського до Ф. Тепи було визначено попередніми літографіями із зображенням окремих акторів трупи, які художник, перебуваючи у школі Ф. Вальдмюллера, виконав у майстерні Петра Піллера на замовлення львівської академічної молоді та шанувальників мистецтва. Серед них Антон Бенза і Віталіс Смоховський (обидва – 1845 р.). Кожен з естампів має свої добре продумані нюанси композиції, які лише підкреслюють індивідуальні риси акторів. У першому випадку це накидка на плечах А. Бензи і чорний бант, який розвіває вітер. Разом із тричетвертним поворотом постаті вони вносять певне емоційне напруження, якому протиставляється детально промальоване спокійне обличчя. Портрет В. Смоховського вирізняється статичністю. Актор сидить у кріслі повернутий на три чверті від глядача. Він опертий на поручню крісла і стіл, що поряд. Зосереджений погляд відведений у бік. Складність пошуку композиції розкриває підставовий рисунок портрета В. Смоховського (1845), виконаний олівцем. Художник, працюючи над ним, вдавня, навіть, до імітації техніки. Проте його порівняння з літографією допомагає простежити відмінне розташування рук. У літографії воно вільніше. У цей же час в естампі наявне детальніше опрацювання елементів інтер'єру, а саме крісла.

Окреме місце в портретному жанрі західноукраїнських земель посів Кароль Ліпінський, у 1810–1814 роках концертмейстер, а згодом капельмейстер театру, який невдовзі здобув європейську славу скрипаля. Кращим твором, який увіковічнив його образ, виконав Алойзи Райхан (1807–1860), нащадок родини художників із Саксонії, уродженець Львова, студент Віденської академії образотворчого мистецтва у 1823–1828 роках [11, с. 212; 14, с. 26; 15, с. 21], який, не зупиняючись на досягнутому, поглиблював свої знання в Італії та Франції. Сьогодні відомим є виконаний художником олійний портрет скрипаля, який привернув увагу суспільства з часу появи. Вперше він експонувався на виставці 1847 року у Львові. Починаючи з 1856 року, його найчастіше виставляло на показ широкій громадськості Товариство прихильників образотворчого мистецтва (TPSP) у Львові та Кракові. Портрет відразу назвали кращим у творчості митця. Це стосується найперше відгуків, які друкувалися на сторінках тогочасних періодичних видань. Серед них стаття “Uwagi nad wystawą obrazów malarzy krajowych we Lwowie roku 1847”, яку написав Щасний Моравський, випускник Віденської академії образотворчого мистецтва. У ній він висловив власне бачення завдань жанру. До головніших із них належить показати живу людину. У творі вона повинна постати відображенням часу, його темпераменту і характеру, має містити індивідуальні риси [27, с. 215]. У тій же статті автор наголосив, що кращою рисою творів А. Райхана є натуральність і краса рисунку, анатомічна цілісність і зв'язок окремих частин образу. З усіх виконаних митцем чоловічих портретів він виділив портрет К. Ліпінського. Пишучи про нього, зазначив, що автор дуже добре передав нащадкам його характер [27, с. 218]. Думка, висловлена у середині XIX століття, набула нового звучання у працях українських мистецтвознавців XX століття: “Кращим його [художника] твором є портрет скрипаля-віртуоза Кароля Липинського. [...] У цьому портреті Рейхан був гранично чесним і об'єктивним, без будь-якої ідеалізації, однак з бажанням масштабно піднести образ могутнього духу, мужньої стійкості та безмірно відданої своєму покликанню” [8, с. 305, 306, іл.]. Поява портрета К. Ліпінського у творчості А. Райхана обумовлена великою мірою давніми родинними зв'язками між сім'ями, які зміцніли після одруження художника з донькою композитора і скрипаля

Людвігою. У цьому контексті варто згадати портрет олівцем К. Ліпінського 1836 року, який з огляду на об'єктивні причини залишився поза увагою дослідників. Він частково відрізняється від згаданого: це погрудне зображення анфас. Поряд із ним є декілька написів. Серед них на окрему увагу заслуговує авторський: "L. Rejchan px 1836". Він, імовірно, вказує на те, що цей твір виконала дружина митця, можливо, під його керівництвом. Аналогічна ситуація є з портретною студією Яна Новаковського, яка також виконана олівцем. Сьогодні рисунок зберігається у Національному закладі ім. Оссолінських у Вроцлаві. Його дослідники, не давши однозначної відповіді щодо напису під зображенням: "L. Rejchan", у своїх працях подають його не інакше як твір А. Райхана [32, с. 247]. Це погрудний портрет у тричетвертному повороті з детально промальованим обличчям [32, іл. 139]. Завдяки Каетану-Вавжинцю Келісінському (1808–1849) він набув широкої популярності. На його підставі художник-аматор виконав гравюру на металі, подав актора у дзеркальному відображенні і ґрунтовно опрацював усю площину композиції. У фондах ЛННБ України ім. В. Стефаніка зберігається декілька різночасових її відбитків. Написи під зображенням вказують, що перші з них постали в 1836 році, найпізніші походять із 1838 року. З появою гравюри утвердилася думка, що оригінал належить А. Райхану, оскільки в межах твору прочитується напис: "Rejchan del. | 1836 Leo". Її ніхто не піддавав сумніву, оскільки К.-В. Келісінський у 1834–1838 роках працював у Юзефа Гвальберта Павліковського, упорядковував його митецьку збірку, у якій початково знаходився рисунок, доповнював її і прославився кращим її знавцем.

З іменем А. Райхана деколи пов'язують портрет К. Ліпінського, виконаний аквареллю. Він зберігається у фондах ЛНГМ ім. Б. Возницького. Молодий скрипаль сидить у кріслі біля столика, поклавши праву руку на розкриту книжку. Виявлений під час реставрації напис: "J. Tysiewicz 1838" і далі іншим почерком: "Коріја z Rejchana", спричинився до утвердження думки, що це твір не менш знаного студента Віденської академії образотворчого мистецтва Яна Тисевича (1815–1881, або 1898) [8, с. 306], який народився у Львові, у 1839–1842 роках навчався у Віденській академії образотворчого мистецтва [16, с. 27; 17, с. 39], працював у Парижі і Римі. Порівняння олійного й акварельного творів дає підставу стверджувати, що це два різні зображення. У них спільним виявився лише загальний принцип композиції: тричетвертне зображення постаті чоловіка, що сидить. Абсолютно різною є кольорова гама, тло і найменші деталі інтер'єру [7].

Аналіз творчості художників-вихованців Віденської академії образотворчого мистецтва, життя і діяльність яких зосереджувалися у Львові, засвідчує їхній тісний зв'язок із театром Я. Камінського. М. Машковський, Я. Машковський, А. Райхан, Ф. Тепа, Я. Тисевич та інші виконали олійні полотна, рисунки, акварелі й естампи, які кращим чином розкривають історію театру, відтворюють його кращих представників. Кожен з них своїм характером відповідає новому періоду в історії мистецтва українських земель.

Серед інших театр Я. Камінського спонукав художників під час виконання творів активно використовувати знання, які вони здобули у провідному навчальному закладі Європи. У результаті кожен із них характеризується продуманістю композиції, довершеністю рисунка, тонкою світло-тіньовою градацією, багатим колоритом. Працюючи над ними, деякі автори використовували пам'ятки матеріальної культури минулих століть, які зберігалися в музеях Відня. Інші у своїй творчості

орієнтувалися на тогочасні здобутки австрійської школи, подекуди використовували вдалі зразки, або ж популярні композиції.

Концентруючи увагу на діяльності трупи Я. Камінського, митці на базі ґрунтовної освіти, яку дала їм Віденська академія образотворчого мистецтва, і знань, отриманих в культурному середовищі столиці держави, помітно розширили тематику своєї творчості. Унікальними у спадщині митців сьогодні є сценічні образи вистав, які відбувалися на театральній сцені. Окреме місце посідають історичні костюми головних дійових осіб, які відображають розвиток нових тенденцій в культурі першої половини ХІХ століття. Велику групу формують портрети нового прошарку суспільства, а саме акторів трупи.

Тяжіючи до пізнання і максимально повного розкриття історії і культури краю, до відображення подій і чільних представників суспільства першої половини ХІХ століття з максимальною точністю, у співпраці з театром Я. Камінського художники сприяли демократизації мистецтва західноукраїнських земель в цілому. Сьогодні їхні твори виступають кращим свідченням зростання національної свідомості. Це визначило їхню роль у формуванні самобутнього мистецького осередку, у якому одночасно і дуже виразно простежується локальні і європейські традиції.

Список використаної літератури

1. Гарбузюк М. Дошевченківські “Гайдамаки...” на польській сцені у Львові (1819 р.): перший твір про Коліївщину в оцінці українських та польських учених. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2014. Вип. 15. С. 152–163.

2. Гарбузюк М. “(Zygmunt Trzeci) Ogińska! Czyli wojna tatarów z sarmatami” Яна-Непомучена Камінського (1809): до генези “української теми” в польській драматургії та театрі ХІХ століття. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2013. Вип. 12. С. 193–207.

3. Зінчук С. Іван Гонта (Кайдани стереотипів): До 500-річчя козацької слави. Київ: Т-во “Знання” України, 1991. 32 с., іл.

4. Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника; Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Інвентар гравюр Музею ім. Любомирських: №№ 1–8269 [Рукопис]. 560 арк.

5. Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. Ф. 54 (Архів інституту “Оссолінеум” у Львові). Оп. І. Сп. 42. Матеріали, документи про бібліотечні надходження, переписка “Оссолінеум” з урядовими установами. 1859 [Рукопис]. 791 арк.

6. Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. Ф. 54 (Архів інституту “Оссолінеум” у Львові). Оп. ІV. Сп. 8. Щоденник діяльності Кураторії “Оссолінеум” за 1854–1860 рр. [Рукопис]. 243 арк.

7. Малець С. Забутий портрет маестро Липінського. *Галицька Брама*. Львів, 1999. Чис. 9/10: П'ять років. С. 9, іл.

8. Овсійчук В. Класицизм і романтизм в українському мистецтві. Київ: Дніпро, 2001. 447 с., іл.

9. Центральний державний історичний архів України, м. Львів. Ф. 309 (Наукове товариство імені Шевченка, м. Львів). Оп. 1. Сп. 1402. Камінський Я. Гелена. [Рукопис]. 42 арк.

10. Щурат В. Коліївщина в польській літературі до 1841 р. Львів: 3 друкарні Наукового Товариства імени Шевченка, 1910. 21 с.

11. Akademie der bildenden Künste Wien. Universitätsarchiv. Protokoll N 7 (Protokoll der die k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien frequentirenden Schüler. / vom Jahre 1797 bis 1850 (Chronologisches Namensregister 1797–1850) [Manuskript]. 426 S.

12. Akademie der bildenden Künste Wien. Protokoll N 17 (PROTOCOL. der die k. k. Accademie der bildenden Künste frequentierenden Schüler 1813–1823 (Alphabetisches Namensregister 1813/14–1822/23) [Manuskript]. 63 S.

13. Akademie der bildenden Künste Wien. Protokoll N 19 (Protocoll / der frequentierenden Schüller der Mahlerkunst von 1813 bis 1823 / von A bis Z (Alphabetisches Namensregister 1813/14–1822/23 (Eintritt ab 1804) [Manuskript]. 24 S.

14. Akademie der bildenden Künste Wien. Protokoll N 28 (Schüler-Liste der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien vom 11 November 1839 bis 5 October 1847 / Nro 27½ / Graveure. Innen: Verzeichniß der an dem Montags Unterrichte in der Graveur-Schule theilnehmenden Kunstprofessionisten / (Datum). (Alphabetisches Namensregister 1823/24–1829/30 (Historien-Zeichnung) [Manuskript]. 36 S.

15. Akademie der bildenden Künste Wien. Protokoll N 29 (Protocoll / von Winterkurs 1823. bis Sommerkurs 1833 / Historien-Malerei u. Zeichnung. (Alphabetisches Namensregister 1823/24–1829/30) [Manuskript]. 55 S.

16. Akademie der bildenden Künste Wien. Protokoll N 38 (Protocoll Zeichner bey den Anticen 1834–1843. geführt von Professor Kupelwieser. (Alphabetisches Namensregister 1834–1843) [Manuskript]. 34 S.

17. Akademie der bildenden Künste Wien. Protokoll N 41 1/2 (P. / Protokoll / Ueber? innstehende Schüler der Architektur, der Blumenmalerei, der Elementarschule, der Graveurschule, der Kupferstecherschule, der Landschaftsmalerei, der Landschaftszeichnung, der Historienmalerei, der Manufactur-Zeichnung und der Schabkunstschule / vom Jahre 1839 bis 1846. (Alphabetisches Namensregister 1839–1846) [Manuskript]. 58 S.

18. Akademie der bildenden Künste Wien. Protokoll N 72 (Matrikel der im Studienjahre 1854/55 in den Meister- u. Vorbereitungsschulen für Maler, Bildhauer in der Architectur, Landschafts, Kupferstecher und Schule für kleinere Plastik aufgenommenen Zöglinge. (Matrikelband 1854/55) [Manuskript].

19. Akademie der bildenden Künste Wien. Protokoll N 73 (Matrikel der im Studienjahre 1855/56 in den Meister- u. Vorbereitungsschulen für Maler, Bildhauer in der Architectur, Landschafts, Kupferstecher und Schule für kleinere Plastik aufgenommenen Zöglinge. (Matrikelband 1855/56) [Manuskript].

20. Błotnicki F. X. Rocznik teatru polskiego we Lwowie od 1go stycznia 1822 do 1go stycznia 1823 roku z wyszczególnieniem nowych dzieł dramatycznych, granych w latach 1818, 1819, 1820 i 1821. Lwów, [1823]. 104 s.

21. Czynność Zakładu Narodowego Ossolińskich w ostatnim roku. *Dziennik literacki*. Lwów, 1859. № 88 (4 list.). S. 1057–1058. Rubr.: Przewodnik.

22. 25 Października. Oblężenie Trembowli. *Pamiętnik lwowski*. Lwów, 1819. T. II. № XI. S. 505–507. Rubr.: Wykaz dzieł granych na teatrze polskim we Lwowie.

23. Got J. Kogo przedstawiają litografie z “Hajdamaków na Ukrainie”? *Pamiętnik Teatralny*. Warszawa, 1972. Zesz. 1 (81). S. 58–60, il.

24. ...i. Teatr. *Pszczola polska*. Lwów, 1820. № 1 (styczeń). S. 87–99.

25. Kamiński L. Romantyzm a ideologia: Główne ugrupowanie polityczne Drugiej Rzeczypospolitej wobec tradycji romantycznej. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk: Wydawnictwo Polskiej akademii nauk, 1980. 132 s.
26. Kubacki W. Twórczość Feliksa Bernatowicza. Wrocław; Warszawa; Kraków: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1964. 140 s.
27. Morawski S. Uwagi nad wystawą obrazów malarzy krajowych we Lwowie roku 1847. *Biblioteka Naukowego zakładu imienia Ossolińskich*. Lwów, 1847. T. II., Z. II. S. 199–223.
28. Pełowski S. Teatr polski we Lwowie (1780–1881). Lwów: z Drukarni “Dziennika Polskiego”, 1889. 415 s., il.
29. pp. Nedawno czytaliśmy... *Rozmaitości*. Lwów, 1825. № 26 (1 lip.). S. 208. Rubr.: Wiadomości dla towarzyskiego pożycia: Ze Lwowa.
30. Rawita-Gawroński F. Humańszczyzna. *Tygodnik Ilustrowany*. Warszawa, 1899. № 37 (9 wrześ (28 sierp.)). S. 723, 724; № 38 (16 (4) wrześ.). S. 745, 748; № 39 (23 (11) wrześ.). S. 765, 768.
31. Teatr w Lwowie. *Rozmaitości*. Lwów, 1820. № 142 (12 grud.). S. 572.
32. Zbiory Pawlikowskich: katalog / opracowały: Maria Grońska, Maria Ochońska; pod red. Tadeusza Solskiego. Wrocław: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1960. 288 s., il.

References

1. Harbuzjuk, M. (2014). Pre-Shevczenko “Haydamaky...” on the polish stage in Lviv (1819): the first work on Koliyivshchyna in the evaluation of ukrainian and polish scholars. *Visnyk of the Lviv University. Seris Art Studies*, 15. 152–163. [in Ukrainian].
2. Harbuzjuk, M. (2013). “(Zygmunt Trzeci) Ogińska! Czyli wojna tatarów z sarmatami” by Yan-Nepomutsen Kaminsky (1809): considering the genesis of “ukrainian theme” in polish playwrighting and polish theatre of XIX century. *Visnyk of the Lviv University, Seris Art Studies*, 12, 193–207. [in Ukrainian].
3. Zinchuk, S. (1991). *Ivan Gonta (Chains of Stereotypes): to the 500th Anniversary of the Cossack Glory*. Kyiv: Znannia Ukrainy. [in Ukrainian].
4. *Lviv National Vasyl Stefanyk Scientific Library of Ukraine; Research Institute for Library's Art Resources*. Inventory of Lubomirski Museum Prints: №№ 1–8269 [Manuscript]. [in Ukrainian].
5. *Lviv National Vasyl Stefanyk Scientific Library of Ukraine; Manuscripts Department. Folio 54* (Archive of the National Ossoliński Institute in Lviv), Box I, Folder 42. Materials, documents on library acquisitions, correspondence of the “Ossolineum” with government agencies. 1859 [Manuscript]. [in Ukrainian].
6. *Lviv National Vasyl Stefanyk Scientific Library of Ukraine; Manuscripts Department. Folio 54* (Archive of the National Ossoliński Institute in Lviv), Box IV, Folder 8. Journal of the Ossolineum’s Curatorship in 1854–1860 [Manuscript]. [in Ukrainian].
7. Malets, S. (1999). Forgotten Portrait of Maestro Lipinsky. *Halytska Brama*, 9/10, 9, ill. [in Ukrainian].
8. Ovsyichuk, V. (2001). *Classicism and Romanticism in the Ukrainian art*. Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian].
9. Central State Historical Archives of Ukraine in Lviv. Folio 309 (Shevchenko Scientific Society in Lviv), Box 1, Folder 1402. *Helena* by J. Kaminsky [Manuscript]. [in Ukrainian].

10. Shchurat, V. (1910). *Kolyyivshchyna in Polish Literature before 1841*. Lviv: Shevchenko Scientific Society Publishing House. [in Ukrainian].

11. *Akademie der bildenden Künste Wien. Universitätsarchiv*. Protokoll N 7 (Protokoll der die k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien frequentirenden Schüler. / vom Jahre 1797 bis 1850 (Chronologisches Namensregister 1797–1850) [Manuskript]. [in German].

12. *Akademie der bildenden Künste Wien*. Protokoll N 17 (PROTOCOL. der die k. k. Accademie der bildenden Künste frequentierenden Schüler 1813–1823 (Alphabetisches Namensregister 1813/14–1822/23) [Manuskript]. [in German].

13. *Akademie der bildenden Künste Wien*. Protokoll N 19 (Protocoll / der frequentierenden Schüller der Mahlerkunst von 1813 bis 1823 / von A bis Z (Alphabetisches Namensregister 1813/14–1822/23 (Eintritt ab 1804) [Manuskript]. [in German].

14. *Akademie der bildenden Künste Wien*. Protokoll N 28 (Schüler-Liste der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien vom 11 November 1839 bis 5 October 1847 / Nro 27½ / Graveure. Innen: Verzeichniß der an dem Montags Unterrichte in der Graveur-Schule theilnehmenden Kunstprofessionisten / (Datum). (Alphabetisches Namensregister 1823/24–1829/30 (Historien-Zeichnung) [Manuskript]. [in German].

15. *Akademie der bildenden Künste Wien*. Protokoll N 29 (Protocoll / von Winterkurs 1823. bis Sommerkurs 1833 / Historien-Malerei u. Zeichnung. (Alphabetisches Namensregister 1823/24–1829/30) [Manuskript]. [in German].

16. *Akademie der bildenden Künste Wien*. Protokoll N 38 (Protocoll Zeichner bey den Anticen 1834–1843. geführt von Professor Kupelwieser. (Alphabetisches Namensregister 1834–1843) [Manuskript]. [in German].

17. *Akademie der bildenden Künste Wien*. Protokoll N 41 1/2 (P. / Protokoll / Ueber? innstehende Schüler der Architektur, der Blumenmalerei, der Elementarschule, der Graveurschule, der Kupferstecherschule, der Landschaftsmalerei, der Landschaftszeichnung, der Historienmalerei, der Manufactur-Zeichnung und der Schabkunstschule / vom Jahre 1839 bis 1846. (Alphabetisches Namensregister 1839–1846) [Manuskript]. [in German].

18. *Akademie der bildenden Künste Wien*. Protokoll N 72 (Matrikel der im Studienjahre 1854/55 in den Meister- u. Vorbereitungsschulen für Maler, Bildhauer in der Architectur, Landschafts, Kupferstecher und Schule für kleinere Plastik aufgenommenen Zöglinge. (Matrikelband 1854/55) [Manuskript]. [in German].

19. *Akademie der bildenden Künste Wien*. Protokoll N 73 (Matrikel der im Studienjahre 1855/56 in den Meister- u. Vorbereitungsschulen für Maler, Bildhauer in der Architectur, Landschafts, Kupferstecher und Schule für kleinere Plastik aufgenommenen Zöglinge. (Matrikelband 1855/56) [Manuskript]. [in German].

20. Błotnicki F. X. ([1823]). *Rocznik teatru polskiego we Lwowie od 1go stycznia 1822 do 1go stycznia 1823 roku z wyszczególnieniem nowych dzieł dramatycznych, granych w latach 1818, 1819, 1820 i 1821*. Lwów. [in Polish].

21. Czynność Zakładu Narodowego Ossolińskich w ostatnim roku (1859). *Dziennik literacki*, 88, 1057–1058. Rubr.: Przewodnik. [in Polish].

22. 25 Października. Obłężenie Trembowli (1819). *Pamiętnik lwowski*, II, XI, 505–507. Rubr.: Wykaz dzieł granych na teatrze polskim we Lwowie. [in Polish].

23. Got, J. (1972). Kogo przedstawiają litografie z “Hajdamaków na Ukrainie”? *Pamiętnik Teatralny*, 1 (81), 58–60, il. [in Polish].

24. ...i. (1820). *Teatr. Pszczoła polska*, 1, 87–99. [in Polish].

25. Kamiński, L. (1980). *Romantyzm a ideologia: Główne ugrupowanie polityczne Drugiej Rzeczypospolitej wobec tradycji romantycznej*. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk: Wydawnictwo Polskiej akademii nauk. [in Polish].

26. Kubacki, W. (1964). *Twórczość Feliksa Bernatowicza*. Wrocław; Warszawa; Kraków: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk. [in Polish].

27. Morawski, S. (1847). Uwagi nad wystawą obrazów malarzy krajowych we Lwowie roku 1847. *Biblioteka Naukowego zakładu imienia Ossolińskich, II, II*, 199–223. [in Polish].

28. Pełowski, S. (1889). *Teatr polski we Lwowie (1780–1881)*. Lwów: z Drukarni “Dziennika Polskiego”. [in Polish].

29. pp. (1825). Nedawno czytaliśmy... *Rozmaitości*, 26, 208. Rubr.: Wiadomości dla towarzyskiego pożycia: Ze Lwowa. [in Polish].

30. Rawita-Gawroński F. (1899). Humańszczyzna. *Tygodnik Ilustrowany*, 37, 723, 724; 38, S. 745, 748; 39, 765, 768. [in Polish].

31. Teatr w Lwowie (1820). *Rozmaitości*, 142, 572. [in Polish].

32. *Zbiory Pawlikowskich: katalog* (1960) / opracowały: Maria Grońska, Maria Ochońska; pod red. Tadeusza Solskiego. Wrocław: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk. [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 15.09.2018

Прийнята до друку 10.10.2018

YAN KAMINSKY THEATRE AND CREATIVE WORK OF THE STUDENTS OF THE VIENNA ACADEMY OF FINE ART IN LVIV

Larysa KUPCHYNSKA

*Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine in Lviv
Stefanyk St., 2, Lviv, Ukraine, 79000,
phone: (380-32) 261-41-21; e-mail: oklarysa@gmail.com*

The article is devoted to the creative work of Lviv artists-alumni of the Vienna Academy of Fine Art. On the basis of the study of picturesque paintings and graphic foli by Marceiy Mashkovskyy, Yan Mashkovskyy, Aloyiza Raykhan, Franz Tapa and Yan Tysevych, thematically connected with the Yan Kaminsky theatre, the place and role of one of the cultural centres of Lviv in the development of the art of Ukrainian lands of the first half of the nineteenth century have been highlighted. Analysing the works, the education of artists has been taken into account, because it had been reflected in the level of their execution, it has been shown in the composition, drawing, light-shadow modeling, in working out the details, as well as in colouristics. In addition, everyone of them has been considered in the context of the knowledge obtained by the authors during their stay in Vienna. In their practice, some of them turned upon the monuments of material culture of the past centuries, which were kept in the museums of the capital, others focused on the achievements of the Austrian school at that time. The article reveals the enrichment of the themes of creative work of artists which became possible due to the artists' rethinking of the experience of the period of study at the Vienna Academy of Fine Art on the basis of the society's requirements of the region of that time. It manifested itself in the emergence of stage images, the processing of actors' historical costumes of those or other theatrical performances, and in affirming the image

of a new layer of the society, creative intelligence, in the portrait. In the article, little-known facts about the history of Ukrainian art are given. In the scientific circle, new works are introduced, some of them are reproduced. On the basis of the elaborated material, it has been proved that the works of the artists of Lviv, alumni of the Vienna Academy of Fine Art, that had arisen due to their cooperation with Yan Kaminsky theatre, is the best example of cognition and reflection of the history and culture of the region, reflection of events and prominent representatives of the society of the first half of the nineteenth century. The works of artists occupy a prominent place in the formation of an original artistic centre.

Keywords: artists, Vienna Academy of Fine Art, Yan Kaminsky Theatre, artistic works, dramatic characters, theatrical costumes, portraits.

Список ілюстрацій



Машковський Я. Економ. 1853 р. Папір, літографія.



Машковський Я. Одяг [Івана] Гонти. 1859 р. Папір, акварель.



Машковський М. Портрет Адама Раймерса. 1853–1854 рр. Папір, літографія.



Тепя Ф. Портрет Яна Камінського. 1855 р. Папір, літографія.



Тепя Ф. Портрет Віталіса Смоховського. 1845 р. Папір, графітний олівець.



Райхан Л. Портрет Кароля Ліпінського. 1836 р. Папір, графітний олівець.