



*Францеско
Гварді
Графіка*

Організатори висловлюють щирі вдячність за підтримку проекту:

Незалежному культурологічному журналу «І»

Мирославі Гнатів - директору рамарні «Клейнод»

Підписано до друку 12.10.2019

Формат 84×108/16. Папір крейдований. Друк офсетний.

Умовн. друк. арк. 7,98. Обл.-вид. арк. 5,46.

Наклад 300 прим.Зам.04-18.



*Францеско
Тварді
Графіка*

Львів 2019

Виставка відкрита від 19 квітня до 19 травня 2019 року
Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г.Возницького

Ідея виставки
Тараса Возняка

Концепція виставки
Івана Дудича

Куратор виставки
Оксана Козинкевич

Пластична організація виставки
Андрій Рибка

Організаційна координація виставки
Андрій-Ігор Жук

Видавець
© Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г.Возницького

Автори текстів
Оксана Козинкевич
Тарас Возняк

Графічний проект каталогу
© Незалежний культурологічний журнал «І»

Редактор
Наталія Маїк

Верстка
Христина Рябуха

Фото
Ілля Левін

Друк
ФОП Кичма І.В.



Венеція... Львів...

(поем)

Венеція... Львів... Такі різні і, водночас, такі подібні діти Всесвіту, неначе у них матір одна. Неможливо жити у цих містах і не бути художником, поетом, мрійником або просто закоханим.

Дивовижні палаци, собори, каплиці, які укріплювались дубовими палями в ґрунт обох міст вирости готикою, розквітли Ренесансом, пишно достигли бароко, виструнчилися класицизмом з пізнішими багатолікими декорами.

Справжнім дивом є те, що у Львові – «Галицькій Венеції», у якій вода в каналах дивним чином сублімувалась дзвінком бруком, залишаючи по собі минуле і найтривкіше – звук, кроки генія – сім графічних шедеврів Франческо Гварді (1712 – 1793) – останнього Великого Маестро венеційської школи.

Вже в йменні наче тріпочуть стрічки на капелюхах гондольєро, приглушено стукотять підбори італійок, які ховаючи обличчя під вуалями, «летять» до коханих. Він бачив їх, чув їхній шепіт:

І гомонять довкола хвилі,
Вода з човна збиває мох,
І ми з тобою вже не в силі
Буть нещасливими удвох...

Вони приходили до нього в уяві і наяву, залишаючись назавжди коректно відтвореними у його роботах. Гварді бачив більше, ніж будь-хто. Можливо тайна криється у його прізвищі? Італійською - quardare, означає дивитись, quardo – погляд. Франческо Гварді саме той, хто бачив більше, ніж будь-хто і мав свій погляд на місто в Лагуні. Його аркуші з видами казкового міста для гостей і буденного, часом проблемного для мешканців, розлетілись як парасольки кульбаби по світах. Вони такі легкі, світлі, зачудовують нас, кличуть ще і ще споглядати і ... дивуватись до безконечності, усвідомлюючи просту істину – Божий дар, це – дар Бога і не варто аналізувати що, чому та звідки. Радіймо, що Львівська галерея мистецтв володіє такими втіленнями



людського Генія у рисунках Франческо Гварді.
Приходьте. Дивіться. Думайте.
Нехай працює Ваша Душа, добріє Серце.

Оксана Козинкевич



Венеція Франческо Гварді

Успіх Франческо Гварді як одного із найталановитіших ведутистів Венеції XVIII ст. багато в чому був зумовлений професійною діяльністю його сім'ї, перші документальні згадки про яку відносяться до періоду, який окреслюється кінцем XVI ст. Рід Гварді бере своє коріння з Вал де Соле в області Трентіно. Згодом, у XVII ст., він розділився на дві гілки, члени яких мешкали здебільшого в двох сусідніх містечках: Мастелліна та Алмазаго. В 1643 році брати Доменіко та Стефано Гварді, які мешкали в Мастелліна одержали знатний титул, однак, на жаль, не залишилося свідчень про обставини за яких їм його надали. Саме з цієї гілки походять художники роду Гварді.

Доменіко помер 1698-го року, залишивши по собі трьох синів. Старший – Джованні, досягнув значних успіхів у церковній кар'єрі у Відні, де дав обітницю як беніфіціарій при катедрі Святого Стефана. Молодший – Маркантоніо, вступив на службу у баварське військо. Третій - Гвардо ді Гварді, залишився в Мастелліні, де, разом зі своєю численною сім'єю, постійно перебував у скрутному фінансовому становищі.

Один із синів Гвардо ді Гварді, Доменіко, досягнувши юнацького віку, першим в роду обрав собі професію живописця. Цей уродженець Мастелліни, вірогідно, вже на початку 1690-их років переїхав вчитися живопису у Відень на запрошення свого дядька Джованні Гварді. Очевидно, Джованні, який володів значним майном у Відні, мав теплі дружні стосунки з графом Алоїзом Томасом фон Гаррахом, австрійським політиком і, що важливіше, любителем красних мистецтв. Напевне, саме граф фон Гаррах сприяв молодому живописцю, надаючи йому свою протекцію.

У Відні Доменіко одружився з Марією Клавдією Піжер. 1699-го року, в них народився перший син - Джованні Антоніо. В той же час Джованні почав товаришувати з живописцем Джованні Антоніо Белуччі, який відіграв значну роль в долі сім'ї художника. Вже на початок 1700-их років Доменіко перебував





у Венеції. Там же, 1702-го року народилася його донька Марія Цецилія, яка пізніше стане дружиною Джованні Баттісти Тєполо.

Останній великий художник-пейзажист Франческо Гварді звернувся до цього жанру тільки в середині 1750-их років, тобто в зрілому віці. Перед цим він працював виключно в жанрі фігурного малярства. У молодості Франческо співпрацював зі своїм братом Джованні Антоніо, живописцем «фігури» та останнім великим представником венеційського рококо, Вірогідно, старший брат був першим вчителем Франческо до кінця 1720-их років, хоча видається правдоподібним, що невдовзі Франческо відмовився від його наставництва. Це могло трапитися вже 1729-го року, коли Антоніо, в зв'язку з переходом на службу малярем до маршала Шуленберга, поступився своєю посадою родинного художника сім'ї Джованеллі, протекторат якої він отримав у спадок від свого батька у 1716-му році, на користь Франческо.

Джованеллі володіли великою власністю в Ломбардії, Трентіно, Австрії та Богемії. Живописці до них наймалися головним чином для виконання копій робіт венеційських художників - як давніших часів, так і сучасників, для декорування палаців, віл та церков які знаходились на територіях, що належали родині. Цілком може бути, як це припускав Ніколо Размо, що покровителі вислали молодого Франческо в Австрію. Цим можна пояснити присутність в його ранніх картинах малярської манери, яка більшою мірою нагадує драматичні роботи Франца Антона Маульберча, ніж прозору легкість живопису у творах його старшого брата.

Після повернення до Венеції, коли його зв'язки з Джованеллі почали ставати слабшими, але повністю не припинилися про, що свідчить живопис вівтаря Рончено, виконаний в кінці 1770-их, Франческо, мабуть, спробував нові шляхи. Це пояснює, по-перше, стильову близькість його творів якраз після 1740-их з П'єтро Лонгі, по-друге, його рішення присвятити себе малюванню видів та пейзажів.

Було багато дискусій, коли саме Франческо звернувся до ведутного

малярства. Його ранній живопис видів інтерпретувався по різному: Георгін стверджував, що послідовність виконання робіт розпочинається близько 1745-го року або пізніше; тим часом, Морассі наполягав на датуванні 1745-1750-го року; Шов виступив з припущенням, що Гварді звернувся до ведутого малярства не раніше ніж 1755-ий рік. Найновіші дослідження формують гіпотезу, що дебют Гварді у малюванні видів відбувся близько середини 1750-их років, що по часу співпадає з поверненням туристів до Венеції після завершення воєн за Австрійську спадщину. Попри відсутність документально засвідчених робіт, Суккі ідентифікував найбільш ранній міський пейзаж Гварді «Свято Жирного четверга на площі Сан Марко» з підписом «Guardi F. 1758».

Аристократ П'єтро Граденіго у своїх «Замітках» записав під датою 25 квітня 1764-го року, що: «Франческо Гварді, маляр з кварталу Санті Апостоли на Фондаменте Нуове, добрий учень уславленого Каналетто, будучи успішним завдяки оптичній камері в малюванні двох великих полотен, замовлених англійським мандрівником видів площі Сан Марко у напрямку церкви та дзвіниці та мосту Ріальто з лівого боку будівель від Канареджо, сьогодні виставив їх біля Прокуратори Нуове та завдяки цьому забезпечив собі всезагальну хвалу». Ця дуже особлива і відома цитата - одне з рідкісних свідощів тогочасних авторів про діяльність Гварді, яке є фундаментальним для розуміння напрямку в якому рухався художник, вирішивши присвятити себе малюванню видів. Гварді цілком міг звернутися до ведутого малярства, щоб переманити клієнтів Каналетто, який на той час перебував в Англії. Це пояснює чому його деякі ранні роботи були вільними інтерпретаціями картин Каналетто.

Все ж, замовники у Гварді були іншими, ніж у Каналетто з яким він не міг конкурувати на рівних. Картини Гварді рідко купували мандрівники, які були проїздом у Венеції, навіть такі дивакуваті колекціонери-романтики, як Белфорд. З іншої сторони, Гварді постійно був в складному фінансовому становищі через те, що одержував малі гроші за виконані живописні полотна. До прикладу 1782-го року у віці сімдесяти років він одержав половину тої суми коштів, яку Каналетто одержував на початку своєї кар'єри за значно менші роботи. Більшість творів Гварді залишилася у Венеції протягом багатьох років і після його смерті.

Іноземні аристократи не надто охоче звертали увагу на картини Гварді, натомість, його клієнтами стали венеційські патріції. Одна з найбільших значних колекцій картин Гварді належала графу Джакомо Массіліану ді Каллато. В 1793-му році грабіжники увірвались в його палац в Лондоні та викрали більшість з набутого ним. Поміж багатьох коштовних предметів, вони забрали сорок робіт «прославленого Гварді». Однак, колекціонер в очах сучасників був диваком, який збирав екстравагантні картини, а сам злочин не розглядався всерйоз.

Час впливу Каналетто для Гварді не тривала довго. Вже на початку 1760-их років у його міських краєвидах присутні ознаки зміни напрямку. Особливо це помітно в тому, що меншу увагу маляр приділяв опису архітектури та почав використовувати надзвичайно особливу палітру переважно теплих кольорів. Типажі щоразу ставали більш характерними, майже стандартизованими у своїй типовій формі, подібній на язичок полум'я, яка присутня у великій

кількості ескізів та зарисовок Франческо.

Важлива група творів Гварді була намальована наприкінці 1770-их років. Дванадцять «Урочистостей Дожа» базуються на серії гравюр, виконаних Джованні Баттіста Брустілоном за рисунками Каналетто, які, мабуть, були опубліковані у повному обсязі лише на початку 1770-их років. Можна стверджувати, що ці картини виконані на замовлення дожа Алоїза IV Мученіго. Таким чином, це можна вважати першим з трьох офіційних замовлень, які Гварді отримав у пізній період своєї діяльності. Два інші публічні замовлення були довірені Гварді 1782-го року, коли до нього звернулися з пропозицією виконати серію картин, які мали зафіксувати візит до Венеції Павла Петровича (згодом царя Павла I) та друга серію, присвячену відвідинам Венеції Пія VI.

Пізні твори Гварді з дезінтеграцією їх форми видаються сумним передчуттям наближення кінця. Франческо помер в січні 1793-го року у віці більше 80-и років. Якщо це так, тоді бентежна «Гондола» у збірці Лон де Пецолі, що самотньо пропливає через тихі води Лагуни, біля Фондаменте Нуове перед островами Сан Крістофоро та Сан Мікеле, цілком можна вважати досконалим поетичним символом довгого та важкого життя, яке наближається до завершення. Відомий лист написаний 23 червня 1804-го року Пітером Едвардсом до Антоніо Канови дає майже жорстоке свідчення стосовно цього життя: «Проте ви знаєте що цей майстер [Франческо Гварді] працюючи за свій щоденний кусок хліба купував браковані полотна з основою найгіршої якості і щоб прожити з дня на день користувався дуже жирними фарбами і малював дуже грубий перший шар. Хто б не купував його картини, той прирікає себе на їх втрату в короткому часі, і я особливо не гарантував би, що вони витримають наступні десять років».

Оксана Козинкевич



Венеція/Львів: подих смертти

«в гніві без краю і без жалю але й без гніву»

Юрій Андрухович, Перверзія, (2,136)

«Чи не найбільш знаний і, поза всяким сумнівом, справді талановитий сучасний галицький та дуже, маю надію, львівський (попри те, що інколи мешкає у Станіславі) письменник Юрій Андрухович (1960), вистиглізуючи у своєму останньому і, як на мене, найкращому романі «Перверзія» атмосферу сучасної Галичини та Львово-Франківська, звернувся до міста чи ілюзії, до нього подібної – до Венеції (Venezia). І то, гадаю, не через те, що і там є свій Святий Юр (поб. 1744-1770) – Собор Сан-Джорджіо Маджоре (Basilica di San Giorgio Maggiore, поб. 1565-1610).

Не маю сумніву, що пановний метр добре вичув майже невлонний, проте визначальний запах, що панує в цьому місті. Запах тонкий, солодкий та інколи м'ясний. Очевидно, щось більше, ніж тільки спільність центральноєвропейського (не побоюся того слова) походження, поснало Стаса Перфецького/Юрія Андруховича («Перверзія»), народженого в колись австро-угорській, а тепер українській Галичині, з Густавом фон Апенбахом / Томасом Манном (Thomas Mann, 1875–1955), уродженцем сусідньої колись німецької, а тепер польської Сілезії / Пруссії («Смерть у Венеції»), а заодно і Густава Малера (Gustav Mahler, 1860–1911) – уродженця австро-угорської, а тепер чеської Моравії (G. Mahler, Symphonie Nr.4 G-dur) у їхньому потязі до колись австрійської, а тепер італійської Венеції.

Для тонкого знавця ароматів їх не можуть перебити ні терпкі йодовані та солоні запахи моря, що періодично приходять із лагун, ні парфуми чергової Ади Цитрини, ні розкішне розмаїття відтінків поту в Венеційській опері. Пахощі розлиті в усій тканині колись по-ренесансовому молодого та радісного міста, міста авантюристів, куртизанок і торжищ. Бо ж колись воно





мало інший запах – запах східних прянощів, тосканських і грецьких вин, оливок і хіті.

Зрештою, як і молодий Львів – місто, оспіване срібною латиною в XVII столітті Себастьяном Фабіаном Кльоновичем (Sebastian Fabian Klonowic, 1545-1602) у його «Роксоланії» («Roxolania», 1584) (3,68). Для нього це Львів, що «багатий на пахощі всякі... калмуса корінь, імбир, зерно кардамону і зілля – те, що в народі його звать «запахний очерет», перець... і лік на печінку найкращий ребабар, ...і мускатовий цвіт, і червонястий шафран». На початках саме запахи Сходу панували на львівських торжищах, у крамницях і винарнях – не даремно ж бо над містом задомінувала прекрасна вежа Корнякта – дар патриція та чи не найславнішого торговця винами в нашому місті.

Однак уже Кльонович у цьому багатстві запахів і звуків вичуває тривожну сурму, що «засвідчує нам... безповоротність годин, що прудко збігають на безвість». Певний тонкий солодкавий запах.

Якщо Венецію знизу підточують тисячі раз описані й оспівані всюдисуща волога та пліснява – «зелена пам'ять моря» (2,134), саме море, лагуна як її легат, які повільно, але безповоротно її поглинають, – то і Львова «унизу омиває... підвалини Стікс». На жаль, у львівському варіанті Стікс втілюється у стару львівську каналізацію. Однак, не тільки.

Колись, вже тепер давно, але у знаковий моменти перелому тисячоліть, що мало б загострювати наше відчуття світу, наприкінці 2000 року редакція «Журналу Ї» вирішила на веб-сторінці журналу подавати візуалізовану актуальну хроніку з життя міста. Вона спробувала перелічити, які ж події сталися у Львові у 2000 році могли би бути знаковими як для міста, так і для такого року. Дистилювати саму квінтесенцію цього року. І наштовхнулася на щось дуже симптоматичне. Отже, які події стали пуантами в Симфонії «Львів 2000»?

Після бурхливої зустрічі нового року 2000 та першої «несправжньої» зустрічі нового тисячоліття хміль вивітрювався з міста в «Andante cantabile» (W.A.Mozart. Symfonie 41 RV 551 C-dur «Jupiter») аж до травня, коли як грім із ясного неба в «Dies Irae» (W.A.Mozart. Requiem KV 626 minor/D-moll, Dies Irae) на місто спало закономірне безглуздя смерті Ігоря Білозора (1955-2000). Закономірне, бо воно мало статися, як не по-блюзнірськи це звучить, саме в цьому місті. На жаль, власне за час незалежності і загального зубожіння й тілом, і духом, у чаді отупіння та самоїдства ми втратили саме почуття реальності і благородного страху перед усім, а найперше – перед самими собою (W.A.Mozart. Requiem KV 626 minor/D-moll, Rex tremendae). Ми дозволили насамперед собі, а не іншим, допустити до того, що трапилося саме так. Безглуздо і бездумно на вулиці було банально вбито людину, котра, напевно, і не усвідомлювала всієї знаковості свого імені.

Для нас не стали пересторогою і тривожно-методичні, як прибії розпачливої «Lacrimosa» (W.A.Mozart. Requiem KV 626 minor/D-moll, Lacrimosa), одна по одній падіння львівських каменіць – винна ж бо стара львівська каналізація, Стікс, що монотонними хвилями підточує фундаменти наших домівок – на розі вул. Валової та Сербської, на проспекті Свободи, на пл. Міцкевича, на вул. Зеленій...

Промовистим апотеозом вакханалії руйнувань став безгоспний готель зі символічною назвою «Україна» (пл. Міцкевича), що впав 4 січня 2001 року.

Ледь відчутними паралелями звучали ближча для Львова тема польських військових поховань на Личакові (W.A.Mozart. Requiem KV 626 minor/D-moll, Tuba mirum), якій вторувала віддаленіша (але ж яка щемка в перших тактах «Kyrie!») тема українських поховань у Польщі (W.A.Mozart. Requiem KV 626 minor/D-moll, Kyrie). Обидві витончені у своїй нелюдськості.

Однак вершиною стала смерть львів'янина й українця з дивним іменем Георгій Гонгадзе. Новий Рік 2001 уся Україна та Львів зустріли при його непохованому тілі. Чи можна було б увиди таке де-небудь інде? Чи гідно просто людині, навіть не людині публічній, вибрикувати при покійникові в домі? Хто святкує прихід Нового Року та нового щастя при непохованому? До якої межі нищоти має ще дійти суспільство? Скільки ганьби воно ще може витримати? Чи цьому і межі немає? Запитання, які ніколи не отримають відповідей. Або ж отримають відповідь – так, немає.

І вже не докором, а благородним, м'яким, майже лагідним сумом повіяло на місто з відходом кир Мирослава Івана Кардинала Любачівського (1914-2000), відходом тихим і просто людським (W.A.Mozart. Requiem KV 626 minor/D-moll, Hostias), що як на наші реалії виявилось радше винятком, аніж правилом.

То в якому ж місті насправді ми живемо? Напевно, Андрухович, попри його натужні спроби здаватися безтурботним бубабістом-веселуном, таки перший відчув той запах – запах венеційського Острова Смерти, солодкаво-нудотний сопух помирання, під легкими подмухами якого наша позбавлена весла гондола поволі дрейфує у сферу моторошного спокою.

Звичайно, можна і на цьому будувати своє майбутнє. Зрештою, Венеція власне ним і торгує, продаючи своє неперевершене помірання чужинецьким туристам – від Томаса Манна («Der Tod in Venedig»), Густава Малера (G. Mahler, Symphonie Nr.4 G-dur, Ruhevoll. Poco adagio) до Юрія Андруховича («Перверзі»). Або ж і співвітчизникам, як-от Лючано Вісконті (Luchino Visconti, Visconti di Modrone, 1906-1976) з його чи не найбільш витонченою вершиною – кіноверсією «La morte a Venezia» (1971).» (1)

І Львів, і Венеція продають ілюзію – шкаралупу міста, якісь театральні лаштунки, які видаються за саму суть міста. В часи Кльоновича та Гварді ці міста не були такими симулякрами. Вони були повні життя, авантюри, радощів та страждань. Приклад сучасної Венеції, яку практично полишили мешканці, залишивши одну шкаралупку міста моторошний. І повчальний... Особливо для Праги, Будапешта, Кракова і Львова, середмістя яких стають територіями смерті – пустинями, в яких ніхто не живе, а тільки бродять орди все більш божеволіючих туристів...

Правда, залишається надія, що за цими театральними кулісами десь все ще жевріє справжнє життя. Що туристам показують тільки верхню верству палімпсесту, яким є кожне місто. Зрештою, «палімпсестове бачення міста не є якимось особливим винаходом нашого часу. Роже Кало (Roger Caillois, 1913-1978) зауважив, що вже на початку XIX сторіччя багато письменників були переконані, що Париж «не є ні єдиним, ні справжнім Парижем, що це тільки виблискуюча на світлі декорація, занадто звичайна декорація, яку тасмні маніпулянти виставили для того, щоб заслонити інший Париж, Париж реальний, Париж-видовище, Париж нічний, неваловимий, і тим потужніший, чим більш тасмничий...» (4,106).

Ці системи знаків та слідів творять текст міста. Це весь візуальний і культурний контекст. Архітектоніка міста, його стильовість, матеріальна культура, меморіальна означеність, система конотацій, асоціацій, соціальних типів, культурних і матеріальних знаків та слідів – все це, та багато що інше – це текст міста, яке звертається до нас. Це текст міста, міста, яке говорить. Але є ще й текст, чи тексти про місто. Вони неначе вторинні щодо тексту самого міста. Хоча і текст міста, своєю чергою, вторинний і у чомусь, напевно, ілюзорний щодо самого реального міста. Тобто вони, за визначенням Владіміра Топорова (Владимир Николаевич Топоров, 1928-2005), є неначе «сон про сон». Разом з тим, цей «сон про сон» є «надзвичайно насиченою реальністю, яку не можна уявити без існуючого поза ним цілого і яке не можна відірвати від міту та сфери символічного» (5).

Найліпше і найбільш звично текст міста втілюється у літературних текстах. Це своєрідні квінтесенції великого тексту міста. У них не тільки виявляється характер міста, але й значною мірою формується бачення цього міста. Аналізуючи структуру міста та структури літературних форм, Міхаїл Бахтін (Михаил Михайлович Бахтин, 1895-1975) побачив надзвичайний зв'язок між структурою міста та структурою повісті, називаючи її «міською епопеєю». І місто, і повість є явищами багатомовними у своїй природі. У них

перетинаються не лише різні мови, але світ публічний і внутрішній, а тому – суспільний дискурс і внутрішня мова, різні діалекти і ідіолекти. Повість, за Бахтіним, є літературною формою, у якій стикаються різні «голоси». І таким чином, гетероглосії міста відповідає поліфонія повісті. «Якщо дослідити історію повісті XIX і XX сторіч, то виявиться, що найвидатніші літературні досягнення у цьому жанрі є своєрідними описами міст, причому ці міста зовсім не відіграють роль «гла» для розвитку сюжету повісті, а виступають як герої першого плану» (16,26). І у цьому сенсі Дрогобич є головним героєм прози Бруно Шульца. Бо Дрогобич Бруно Шульца є, за Топоровим, «надзвичайно насиченою реальністю». Він найліпше не тільки відобразив, але й сформував саму суть дрогобицького тексту. А Йозеф Рот – бродівського тексту. Тому Броди Йозефа Рота теж є такою ж «надзвичайно насиченою реальністю». Щоправда, багато текстів для нас, попри всю свою хрестоматійність і безсумнівну цінність, насправді не є відкритими. Як-от львівський текст Івана Франка (1856-1916). Чи бережанський текст Богдана Лепкого (1872-1941), заболотівський Манеса Шпербера (Manès Sperber, 1905-1984). Гадаю, ми ще маємо відкрити для себе Львів Франка та Бережани Лепкого, Заболотів Шпербера. Йдеться не про знавців, а про широку, якнайширшу публіку. Шкільна атмосфера зовсім цьому не сприяє. Молоді люди радше впираються лектурі класики. Можливо, для того, щоб тексти не відштовхували одразу, є сенс читати їх від кінця, як вирваний з якоїсь книги зшиток, може, навіть не знаючи занадто марковане ім'я автора. Досі Львів Франка чи Бережани Лепкого не візуалізовані – людині, яка не працює в історичному музеї чи картинній галереї, годі насправді уявити, як вони виглядали. Ризикну стверджувати, що масований пресинг масмедій призвів до того, що львівський чи станіславівський дискурс був елімінований петербурзьким чи московським. Якщо до епохи «зменшення» світу до розмірів кімнати з телевизором чи комп'ютером спільноти більшою мірою замикалися у своєму локальному дискурсі, то сьогодні це неможливо. І локальні дискурси гинуть. Домінує масовіший. Той, що нав'язується через масмедії. Тому петербурзький чи паризький текст львів'янами відчитується одразу. А львівський – ні. Тому я свідомо даю у цій статті надзвичайно розгорнуті цитати. Зануренням у них, я думаю, теж можна певним чином увійти у текст міста, якого вони стосуються. По суті – відновити той дискурс, який ми втратили і який, за певного зусилля, повертає нас до самих себе. Напевно, тонкі читачі, що виплекані на мовних смаколиках, оцінять це чергове нагадування про великі тексти нехай і провінційних, проте вкрай своєрідних містечок, які є приспаною складовою нашої ідентичності. Для того, щоб ці тексти були насправді прочитаними, самотньої лектури якогось галицького естета замало. Дискурс твориться у комунікації. А сьогодні – у масмедіях. З них, як із засобів масової комунікації, і слід починати» (6).

Цей текст дещо нагадує трен, як і графіка Гварді – це теж заупокійна за великою та блискучою Венецією. Вже навіть в часи Гварді ознаки смерті на осяйному обличчі Венеції проступали із всією ясністю.

А з іншого боку – де подіями є похорони? У глибокій і безнадійній провінції, що живе від «празника» до «празника» та від похорону до похорону.

Отак і пливе венеційська гондола і напрямку Острова мертвих до кладовища Сан-Мікеле (Cimitero San Michele). Як і Львів на Личаків... Бо гордість Львова вже давно там...

Чи ні?

1. Возняк Т.С. *Львів: Подих смерти. Філософічні есе*, Київ, Дух і Літера, 2016
2. Андрухович Юрій. *Перверзія*. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997.
3. Кльонович Себастьян Фабіан. *Роксоланія*. – Київ, Дніпро, 1987.
4. Caillois R. *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa, 1967.
5. Топоров В. *Петербургский текст русской литературы. Искусство*, Санкт-Петербург, 2003.
6. Возняк Т.С. *Семантичні простори міста. Філософічні есе*, Київ, Дух і Літера, 2016

Тарас Возняк



Доробок Гварді, що включає близько шестисот рисунків, які збереглися до наших днів, відноситься до останнього десятиліття його життя. Більша їх частина – це те, що залишилося у студії художника на момент його смерті. Переважно твори відносяться до категорії капріччо: комбінації реальних чи уявних будівель, руїн та ландшафтів, що постають з фантазії автора. Венеційці завжди були схильні належним чином оцінювати винахідливість, артистизм та дотепність «капріччо», які були протиположними знайомим на щодень видам рідного міста.

У його майстерні також було чимало «макьете» – буквально перекладається як «малі плями». Таку термінологію застосовували як назву швидких начерків з зображенням людей та венеційських човнів. Гварді, очевидно, виконував свої зарисовки з натури, для чого мав при собі малий альбом для рисункових студій, фіксуючи в ньому свої враження. Художник включав матеріал цих ескізів у більші малярські полотна. Згадані рисунки прекрасно показують свободу пізнього стилю художника.

Рисунок «Вид на острів сан Джорджо Маджоре» виконаний у блискучій, зрілій манері Гварді. На основний план виступають групи човнів та гондоли які пересікають Гран Канал від набережної Сявоне. Зліва можна побачити східну

частину Джудекка з церквою Санта Марія делла Презентацйоне, а на задньому плані видніється церква та монастир Сан Джорджо Маджоре, які прописані стрімкими мазками пензля,

Вид на острів Сан Джорджо Маджоре був одним із найбільш вподобаних мотивів, до яких художник звертався протягом 1770-початку 1780-их років. Ця група творів, до якої входять близько тридцяти підписаних картин та декілька десятків рисунків демонструє, що Гварді використовував один стандартизований композиційний тип. Всі роботи з цієї групи були намальовані фактично з одного ракурсу з набережної Сявоне, можливо, зі сторони фасаду банку Сан Марко. Вірогідно, львівський рисунок відноситься до періоду, яким датується вся група творів. Варто зазначити, що рисунок не має точних аналогій серед живописних полотен Гварді. З огляду на це можна стверджувати, що він був виконаний як самостійний твір мистецтва.

Франческо Гварді (Francesco Lazzaro Guardi, 1712-1793)

Вид на острів Сан Джорджо Маджоре

Перо, туш, 19,6 x 29,3 см

Львів, Львівська національна галерея мистецтв ім. Б.Г. Возницького



Рисунок, як і попередній, демонструє один із найпопулярніших видів у творчості Гварді протягом 1770-их років - вид на острів Сан Джорджо Маджоре. Гварді обрав звичний для своїх робіт ракурс з набережної Сявоне. Головне місце в композиції займає церква Сан Джорджо Маджоре, яка блискуче прорисована у контрастній манері. Вірогідно, рисунок був виконаний як самостійний твір та датується 1770 - початком 1780-их років.

Франческо Гварді (Francesco Lazzaro Guardi, 1712-1793)

Вид на острів Сан Джорджо Маджоре

Перо, туш, 16,7 x 21,9 см

Львів, Львівська національна галерея мистецтв ім. Б.Г. Возницького



До серії рисунків, в яких Гваді відтворював вид на Сан Джорджо Маджоре, належить і «Вид на острів Сан-Джорджо Маджоре з-під портика Палаццо Дожів». Художник обрав специфічний ракурс зображення, який не має аналогів серед його творів, (принаймні, на даний час їх не виявлено), а саме вид з-під галереї палацу Дожів. Звідти розкривається вид на острів Сан Джорджо Маджоре, на передньому плані пропливають гондоли та човни, які художник прописав у легкій манері. Мотив аркади палаццо Дожів появляються у зрілий період у творчості художника, зокрема, є збережений рисунок “Аркада палацу Дожів” та серія полотен з тим же архітектурним видом. Слід зазначити, що пейзажі Венеції з-під арок були характерними для зрілого та пізнього періоду його творчості. Ескізна та легка манера виконання фігур та деталей схиляють до думки, що рисунок був виконаний ближче до 1780-их років.

Франческо Гварді (Francesco Lazzaro Guardi, 1712-1793)

Вид на острів Сан-Джорджо Маджоре з-під портику палаццо Дожів

Перо, туш, 21 x 30,6 см

Львів, Львівська національна галерея мистецтв ім. Б.Г. Возницького



Рисунок «Руїни Арки на березі лагуни», імовірно, була виконаний послідовником Гварді і був інспірований одним з архітектурних «капріччо» художника. У творчості Гварді фантазійні види з напівзруйнованою аркою на тлі лагуни займали важливе місце як в живописі, так і в рисункових студіях. Автор вміло імітує манеру Гварді, зокрема розмивки пензлем та штрихи пером, однак роботи поступаються в рівні майстерності автентичним творам художника. Гварді, малюючи свої твори з руїнами, відштовхувався від фантазійних видів Каналетто, виконаних на замовлення Джозефа Сміта, та ілюзорними видами з гравюр Піранезі. На противагу від них, він змінив джерело натхнення, зображаючи не античні руїни Риму, а Венеції. Часто це були зображення зруйнованих фрагментів реальних архітектурних споруд міста, переважно паладіанських. Припускають, що ця тематика у його творчості пов'язана зі зміною смаків колекціонерів, зокрема проторомантичною модою на колекціонування мальованих руїн.

Рисунок відноситься до типу «романтичного капріччо», в яких поєднувалися елементи екзотичних руїн або напівзруйнованих веж та сільських будинків, вписаних в ідеалізований пейзаж. Зазвичай, в таких групах робіт один архітектурний елемент часто повторювався без змін. Львівський

рисунок є реплікою на картину Гварді «Капріччо зі зруйнованою аркою та фігурами» виконану 1778 року, яка зараз зберігається в колекції К'єза в Мілані.

Послідовник Франческо Гварді (1712, Венеція – 1793, Венеція)

Руїни арки на березі лагуни

Перо, туш, 19 x 27 см

Львів, Львівська національна галерея мистецтв ім. Б.Г. Возницького



Робота «Руїни арки на березі лагуни», вірогідно, була виконана автором, який створив подібний фантазійний вид, що зберігається в колекції Львівської національної галереї ім. Б.Г. Возницького. Художник запозичив характерні архітектурні елементи з каприччо Гварді, а саме, зруйновану арку. Він зобразив її на тлі лагуни, далі, на лінії горизонту, можна розгледіти силуети будівель. Рисунок виконаний зі значним вмінням імітувати манеру Гварді.

Послідовник Франческо Гварді (1712, Венеція – 1793, Венеція)

Руїни арки на березі лагуни

Перо, туш? 18,9 x 27 см

Львів, Львівська національна галерея мистецтв ім. Б.Г. Возницького



Фантазійні види та пейзажі Гварді діляться на дві численні групи, власне «архітектурні капріччо», в яких художник комбінував реальні та вигадані елементи венеційської архітектури та «романтичні капріччо», в яких на тлі пейзажу поєднувалися комбінації напівзруйнованих архітектурних елементів. На львівському «Архітектурному капріччо» художник зобразив уявний вид з-під портику будівлі на палац з невеликою площею. Стрімка прорисовка пензлем створює багаті світло-тіньові контрасти. Фігури людей, які передані декількома мазками пензля та штрихами пера, зображені майже схематично. Вільний стиль рисунку вказує на те, що він був виконаний як самостійний твір мистецтва.

На даний час не виявлено аналогів серед живописних творів Гварді. Однак, з поміж творів послідовників Гварді існують декілька адаптацій цього архітектурного мотиву. Це свідчить про те, що художник неодноразово звертався до нього (його відтворення, зображення). За манерою виконання рисунок наближений до графічних аркушів датованих 1770-початком 1780-их років.

Франческо Гварді (Francesco Lazzaro Guardi, 1712-1793)

Архітектурне капріччо

Перо, туш, 19,8 x 13,7 см

Львів, Львівська національна галерея мистецтв ім. Б.Г. Возницького



Франческо Гварді, працюючи над своїми «архітектурними капріччо», великою мірою надихався творами свого попередника Каналетто. Однак, він, на противагу Каналетто, для більшості своїх фантазійних композицій обирав вертикальний формат на аркушах невеликого розміру. Гварді часто інтерпретував елементи з реальних архітектурних об'єктів - венеційських палаццо, площ або малих закритих внутрішніх дворів, які у Венеції називали «сампрі», зображаючи їх з-під колонад портиків та галерей.

Гварді неодноразово звертався до цього архітектурного виду, принаймні ми можемо виявити низку аналогічних зображень з незначними змінами в композиції. Найбільш наближеним до твору з галереї є полотно з колекції музею Жакмар-Андре та децю відмінний етюд гуашшю з музею Метрополітен. Значна близькість у композиції, розташуванні фігур та деталей є підставою припустити, що рисунок був виготовлений як підготовчий етюд до картини з музею Жакмар-Андре. Першоджерелом до серії цих робіт могла слугувати картина Каналетто, виконана 1765-го року для Венеційської академії мистецтв, на якій зображено довгу колонаду з невеликою площею. Слід зазначити, що роботи з таким же архітектурним видом датуються 1770-1780-ми роками. Цим періодом можна датувати і львівський рисунок.

Франческо Гварді (Francesco Lazzaro Guardi, 1712-1793)

Архітектурне капріччо

Перо, туш, 19,8 x 14,3 см

Львів, Львівська національна галерея мистецтв ім. Б.Г. Возницького



- Література:**
- Шелест, 1982.
Шелест Д. Західноєвропейський
рисунок XVI – XVIII століть із
збірок Львова. Каталог виставки.
Львів, 1982.
- Bean, Stampfle, 1971.
Bean J., Stampfle E. Drawings
from New-York collections. The
eighteenth century in Italy. New York,
1971.
- Haskell, 1960.
Haskell F. Francesco Guardi as
,vedutista' and some of his Patrons //
Journal of the Warburg and Courtauld
Institutes, Vol. 23, 1960. P. 256 – 267.
- Haskell, 1958.
Haskell F. Taste and reputation:
a study of change in Italian art of
the 18th century // Art and ideas in
Eighteenth-century Italy. Lectures given
in the Italian institute 1957 – 1958.
Roma, 1960. P. 83 – 93.
- Haskell, 1971.
Haskell F. Patrons and Painters: A
Study in the Relations Between Italian
Art and Society in the Age of the
Baroque. New York, 1971.
- Lavin, 1942.
L. Livan, Notizie d'arte tratte dai
Notatori e dagli Annali del N.H. Pietro
Gradenigo, Venice. 1942,
- Merling 1995.
Merling M. The brothers Guardi
// The Glory of Venice: Art in the
eighteenth Century. London, 1994. P.
93 – 327.
- Morassi, 1973.
Morassi A. Guardi: I dipinti,
Venice, vol. I, 1973.
- Morassi, 1975.
Morassi A. Guardi: Tutti i disegni,
Venice, 1975.
- Morassi, 1973.
Morassi A, Guardi, Antonio e
Francesco Guardi, vol. I, Milan, 1973.
- Parker, Shaw, 1962.
Parker T. Shaw J. Canaletto e
Guardi, Venice, 1962.
- Pedrocco, 2002.
Pedrocco F. Visions of Venice:
Paintings of the 18th Century, London
– New York, 2002.
- Pignatti, 1964.
Pignatti T. Disegni veneti del
Settecento nel Museo Correr di
Venezia. Catalogo della Mostra.
Vicenza, 1964.
- Ruggeri, 1979.
Ruggeri U. Disegni veneti
dell'Ambrosiana: catalogo della mostra.
Vicenza, 1979.
- Shaw, 1971.
Shaw J. A Drawing by Francesco
Guardi // Studi di storia dell'arte in
onore di Antonio Morassi, Venice
1971. P. 324 – 325.
- Shaw, Knox. 1987.
Shaw J., Knox G. The Robert
Lehman collection Vol. IV. Italian
Eighteenth-century drawings
Princeton, 1987.
- Shaw, 1951.
Shaw J. The drawings of
Francesco Guardi. London, 1951.
- Succi.
Succi D. Francesco Guardi:
itinerario dell'avventura artistica,
Milano, 1993.

Зміст

6

ОКСАНА КОЗИНКЕВИЧ

Венеція... Львів...

(пеан)

8

ОКСАНА КОЗИНКЕВИЧ

Венеція Франческо Гварді

12

ТАРАС ВОЗНЯК

Венеція/Львів: подих смертн

18

ФРАНЧЕСКО ГВАРДІ

Графіка