

Графіка
Giovanни
Джованні
Battista
Баттіста
Piranesi
Піранезі

КАТАЛОГ ВИСТАВКИ

Організатори висловлюють щиру вдячність за підтримку проекту:
Незалежному культурологічному журналу «І»

Організатори висловлюють персональну вдячність особам, які доклали своїх зусиль до реалізації проекту:
Оксані Козинкевич
Галині Райтер
Ганні Банцековій

Підписано до друку 12.09.2018.
Формат 84×108/16. Папір крейдований. Друк офсетний.
Умовн. друк. арк. 7,98. Обл.-вид. арк. 5,46.
Наклад 300 прим.Зам.04-18.



*Графіка
Джованні
Баттісти
Піранезі*

КАТАЛОГ ВИСТАВКИ

Львів 2018

Виставка відкрита від 15 листопада до 27 грудня 2018 року
Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г.Возницького

Ідея виставки
Оксани Козинкевич

Концепція виставки
Тараса Возняка

Куратори виставки
Оксана Козинкевич
Галина Райтер

Пластична організація виставки
Андрій Рибка

Організаційна координація виставки
Галина Райтер
Ганна Банцекова

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

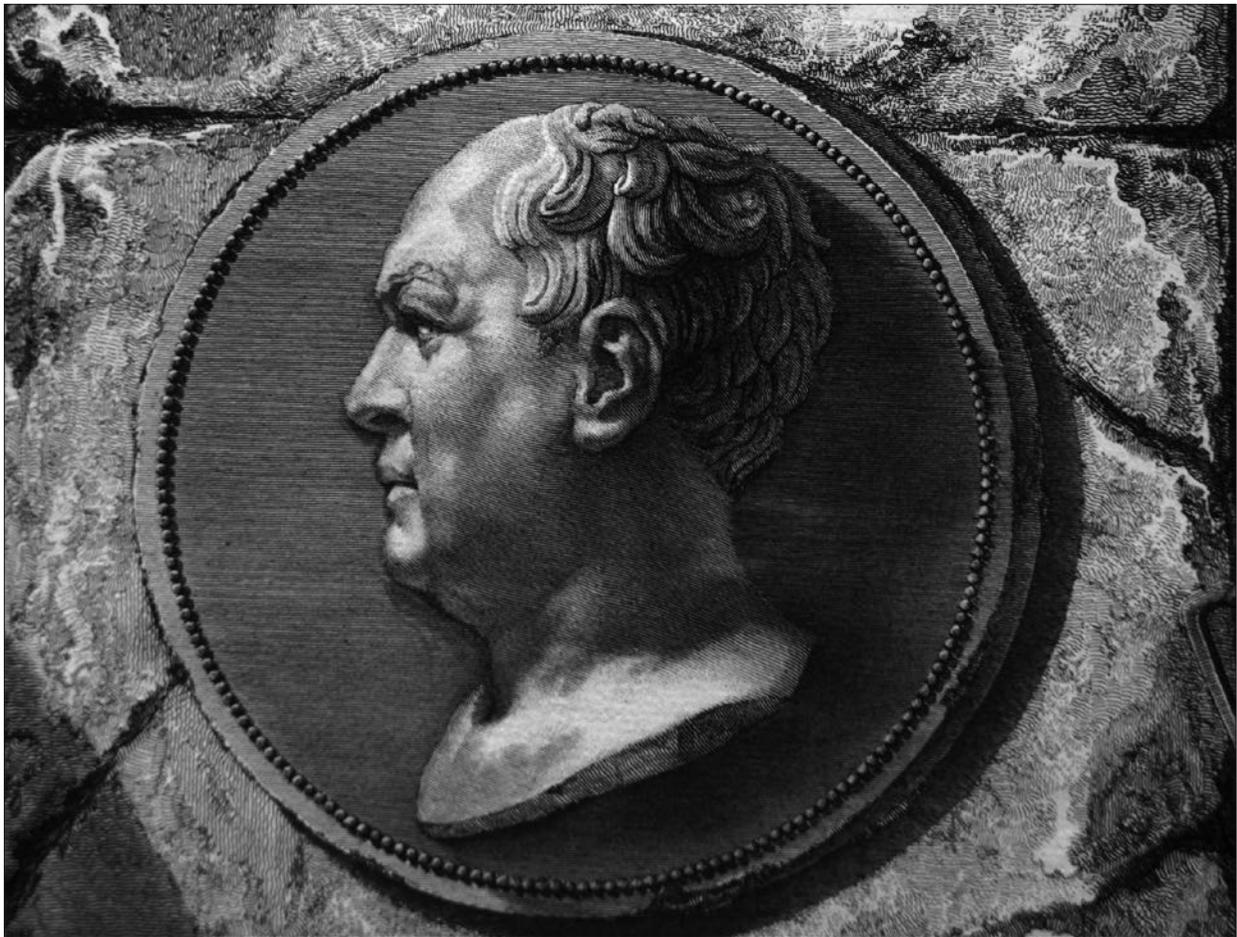
Автори текстів
Тарас Возняк
Галина Райтер
Оксана Козинкевич

Графічний проект каталогу
© Незалежний культурологічний журнал «І»

Редактор
Наталія Маїк

Верстка
Христина Рябуха

Друк
ФОП Кичма І.В.





Roma Eterna

(пеан)

Чому Ви, Джованні Баттіста Піранезі, полишили рідну Венецію – Найяснішу пані, аристократку, інтелектуалку? Може через те, що всі дороги ведуть до Риму? І Ваша привела до Вічного міста. Саме так характеризують його, розкинутого на семи пагорбах, які є суцільним нашаруванням мітів, легенд, казок.

Час – прерогатива Творця. Для Нього Вічність, як мить, а мить, як Вічність. Час випробує претензії Roma Eterna на Вічність і місто достойно проходить це випробування, складаючи її з мигтєвостей.

Рим тисячоліттями спостерігає за метушливим людом – мешканцями та подорожніми з висоти тріумфальних арок, Колізея, соборів, веж. Посміхаючись, вивчає їх уважно, як всевидячий бачить їх думки, прагнення, що складають штрих-пунктир життя.

Рим – місто, якому Піранезі присвятив себе. Воно було його віросповіданням, коханням, відчасем, болем, сподіванням, сенсом буття, його Вічністю. «Читав» Рим, як книгу, сторінки якої перегортав вітер часу.

Це місто не випускало його із своїх обіймів. Не кожен митець витримає їх, бо можуть стати смертельними і розчавити.

До сотень площ, великих і маленьких, сходяться одні архітектурні шедеври-перли. Вулиці ожерелками відцентрово розбігаються, інші вишивають пишну матерію міста. Лабіринти краси, що годі залишити. Водяні феєрверки – фонтани вибухають, розсипаючи діамантові краплі у променистому світлі сонця. Струни колонади геніального Джанлоренцо Берніні дзвенять одвічним «Ave Maria».

«Тиха вода, тиха вода бережечок мис...» Не той тепер Тибр, ріка вже не та. Відшуміло, відгуділо. Нажився, нарадівся, накохався, натужився, постарів. Та й куди поспішати? Вже все і всі на місці.

Міст Сант-Анжелло через Тибр, наче гребінь розчісує його поріділу, колись пишну, чуприну. Десь в очереті, сумуючи за колишнім, ховається володар ріки Тиберин. А він знав і кращі часи, коли намольфарив Енею царство на його бурхливих берегах. Так і сталося, як гадалось...



Туман ранком наче ковдра гріє старенький Тибр, бо той за ніч геть змерз. Поволі пухкенька ковдра розчиняється, мов солодка вата у ротиках дітваків. А може її просто згортають ангели аби сісти на парапетах мосту й перепочити трішки від безсонного нічного чування над URBE. За мостом вдалині – пірамідальне громаддя собору Святого Петра. Це вже територія іншої країни у країні, це Ватикан – католицький Вавілон. Наче величезний корабель причалив до берега – замок Святого Ангела – колись мавзолей імператора Адріана. Фортеця, бугцегарня, де знайшли «прихистою» Бенвенуто Челліні, граф Каліостро. «Католик, протестант, атеїст, шпигун її Величності англійської королеви» – Джордано Бруно полишив цю тюрму, щоб зазнати пекельної смерті на площі з пречудовим йменням ... Квіткове поле. Майорить над спорудою на щоглі прапор, ангел на вершечку капличного даху, наче капітан на містку, вдивляється у минуле-майбутнє, чи може навпаки? Так бачив місто художник Піранезі у своєму графічному шедеврї «Красвид Риму» 1754 року. А ми прочитали, хоча може і хибно.

Арки військового тріумфу імператорів Тита (81 р. А.Д.) і Константина (IV ст. А.Д.) у Піранезі є неповторні та переконливі своєю міццю та імператорською домінантою в місті. По їх досконалому архітектурному тілу розсіпані рельєфні композиції-оповіді про звитяги та велич. Їх «читали» латиняни і знали про що йдеться, як і ми, коли розглядаємо фрески та мозаїки Софії Київської. Вони, як печаті на римському сувої, а от від підпису під ними залежало багато: чи то овації для переможців-воїнів, чи крики звідусіль: «VAE VICTIS» (Горе переможеним).

Венецієць потрапив у тенета Риму, у красу плекану тисячоліттями. Венеція для нього була затісною. От вам і відповідь. Його Рим поза часом і састою, бо прийняв виклик часу та викликав на герць етноси, країни, континенти. Впевнено, неспіхом перемагає вічно.

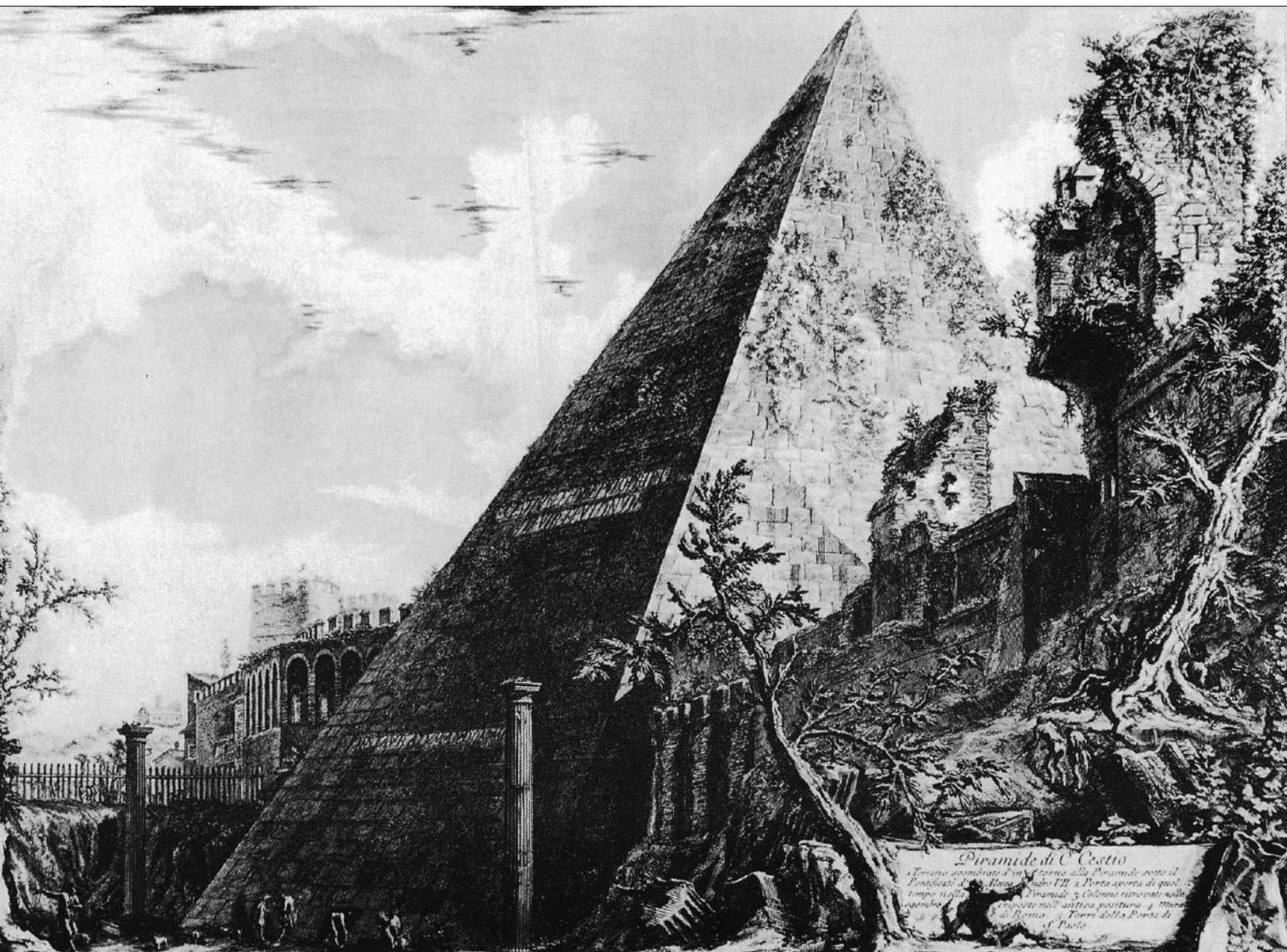
У своїх 1750-ти гравюрах Джованні Баттісто Піранезі 1750 разів освідчився у вірності та любові ROMA ETERNA, який став тлом пошуків, ідей, волає до нас своєю прихованою шаленою сутністю без блискіток і пафосу. Він ніколи не шукав Dolce Vita, йому солодко було працювати.

9-тий день останнього осіннього місяця 1778 року – останній день Джованні Баттісто Піранезі в Римі. Може місто і не помітило, що відійшов у вічність геніальний Маєстро лінії, може і не помітило. Зрештою, для Вічного міста байдуже, хто ти – раб чи геній, патрицій, трибун, імператор, король, злидар чи багач. Для вічності це – не суттєво. Може місто й не помітило, а от римляни – так, бо щиро захоплювались геніальним талантом художника, його самопосвятою найкращому місту у світі.

VIVA ROMA ETERNA!

VIVA MAESTRO GIOVANNI BATTISTA PIRANESI!

Оксана Козинкевич



Pyramide di Cestio
Trovata scombinata e in Corno alla Piramide sotto il
Ponticciolo di S. Maria a Porta aperta di quel
tempo nella
scoperta nell'antico portico a Mare
di S. Maria a Porta della Porta di
S. Paolo

Джованні Баттісті Піранезі

Стогоди про майбутнє

«E quindi uscimmo a riveder le stelle»

«І тут ми вийшли знову побачити світила»

Данте Аліґ'єрі (Dante Alighieri, 1265-1321)

Джованні Баттіста Піранезі (1720-1778) - одна з ключових фігур XVIII століття, століття Просвітництва. Однак його насамперед бачать лише як одного з найбільших граверів, зокрема у жанрі ведуги – міського краєвиду. Однак вклад Піранезі у культуру XVIII століття, століття блискучої агонії Ancien Régime, та розквіту просвітницької думки був набагато складнішим та багатограннішим, ніж просто роль блискучого та фінансово успішного офортиста. Піранезі зумів проявити себе не тільки в якості гравера, але і в якості архітектора, теоретика, реставратора, колекціонера, археолога, що всім відомо, але й мислителя, який не лише осмислював, але й формував дух епохи. Син Просвітництва, Піранезі, поєднував енциклопедичні знання, інтелектуальну свободу і творчу фантазію. Він завжди перебував у стані творчого та інтелектуального пошуку.

І не дивно. Сама епоха була постійним пошуком. Старі форми суспільного укладу, інтелектуальні тренди, економічні стосунки почали різко дисонувати з новими реаліями європоцентричного світу. Не всі це відчували. Тому XVIII століття у чомусь нагадувало бал в часі чуми. Символом цієї блискучої агонії була, поза всяким сумнівом Жанна-Антуанетта Пуассон, маркіза де Помпадур (Jeanne Antoinette Poisson, Marquise de Pompadour, 1721-1764) – фаворитка французького короля Людовика XV (Louis XV Le Bien Aimé, 1710-1774). Це їм мали стягти голову на гільйотині під час остаточного краху Ancien Régime – старого порядку, а не невдахам Марії-Антуанетті (Marie Antoinette, Maria Antonia Josepha Johanna von Habsburg-Lothringen, 1755-1793) та Людовику XVI (Louis XVI, 1754-1793), які їй розплатилися за те, що не розуміли головних трендів розвитку свого часу.

А це був час наукової інтерпретації історії, її філософського аналізу і осмислення. Йшов бурхливий пошук нових шляхів розвитку суспільства, адаптації світового ладу до вимог часу. На очах нова людина скидала з себе шкаралуцу ледь не середньовічних стосунків. Поставала людина вільна, яка не могла прийняти обмежень феодального суспільства, що догасало до кінця.

Просвітництво розпочалося в другій половині XVII століття й тривало до Великої французької революції.

Пошуки йшли у різних царинах і у різних напрямках. Філософи, політики, підприємці, навіть тогочасні містики до болю в очах виглядали майбутнє. Хтось опирався на ним самим сконструйоване «ідеальне» минуле, яке тлумачив як певний досконалий стан людського суспільства та людини. Хтось ішов ще далі і опирався на ним самим сконструйовану «ідеальну» природу, яку тлумачив як певний досконалий стан людського суспільства та людини – такий собі втрачений Рай. Хтось шукав опори у містичному прозорінні чи гуманізованій релігії.

У Франції домінував просвітницький раціоналізм – він вважав метою суспільства людське щастя, шлях до якого – переустрій суспільства відповідно до принципів, продиктованих розумом, були прихильниками теорії природного права. Саме цей нурт породив ідею поступу, позитивного, раціонального розвитку – послідовного розвитку людства через здобуття нових знань, вдосконалення суспільного ладу та покращення умов життя. Провідниками цих ідей у Франції були Гольбах (Paul Heinrich Dietrich Baron von Holbach, 1723-1789), Дені Дідро (Denis Diderot, 1713-1784), Жан Лерон Д'Аламбер (Jean Le Rond D' Alembert, 1717-1783), Клод Адріан Гельвецій (Claude Adrien Helvétius, 1715- 1771), Шарль Луї де Монтеск'є (Charles-Louis de Secondat, Baron de La Brède et de Montesquieu, 1689-1755), зрештою Вольтер (Voltaire, François Marie Arouet, 1694-1778).

У Англії просвітницький раціоналізм схилився до прагматизму, емпіризму, що й стало особливою рисою англо-саксонського світу. Провідниками цих ідей у Англії були Томас Гоббс (Thomas Hobbes, 1588-1679), Джон Лок (John Locke, 1632-1704), Девід Юм (David Hume, 1711-1776) і нарешті некоронований король Просвітництва Сер Ісаак Ньютон (Isaac Newton, 1642-1727).

Натомість у роздібнених німецьких землях у Просвітництві вистачало і запозиченого у французів раціоналізму, але й характерної для німців сентиментальності та містики. Провідниками Просвітництва у Німеччині були Фрідріх Шіллер (Friedrich Schiller, 1759-1805), Готгольд Ефраїм Лессінг (Gotthold Ephraim Lessing, 1729- 1781), Іммануїл Кант (Immanuel Kant, 1724-1804) ну і, звісно, божественний Йоган Фрідріх Гете (Johann Wolfgang von Goethe 1749-1832).

Саме в епоху Просвітництва почало формуватися громадське життя. Насущні питання суспільства почали обговорюватися у пресі, яка саме тоді й народилася, дискусійних клубах, салонах, на асамблеях, і, що важливо, у

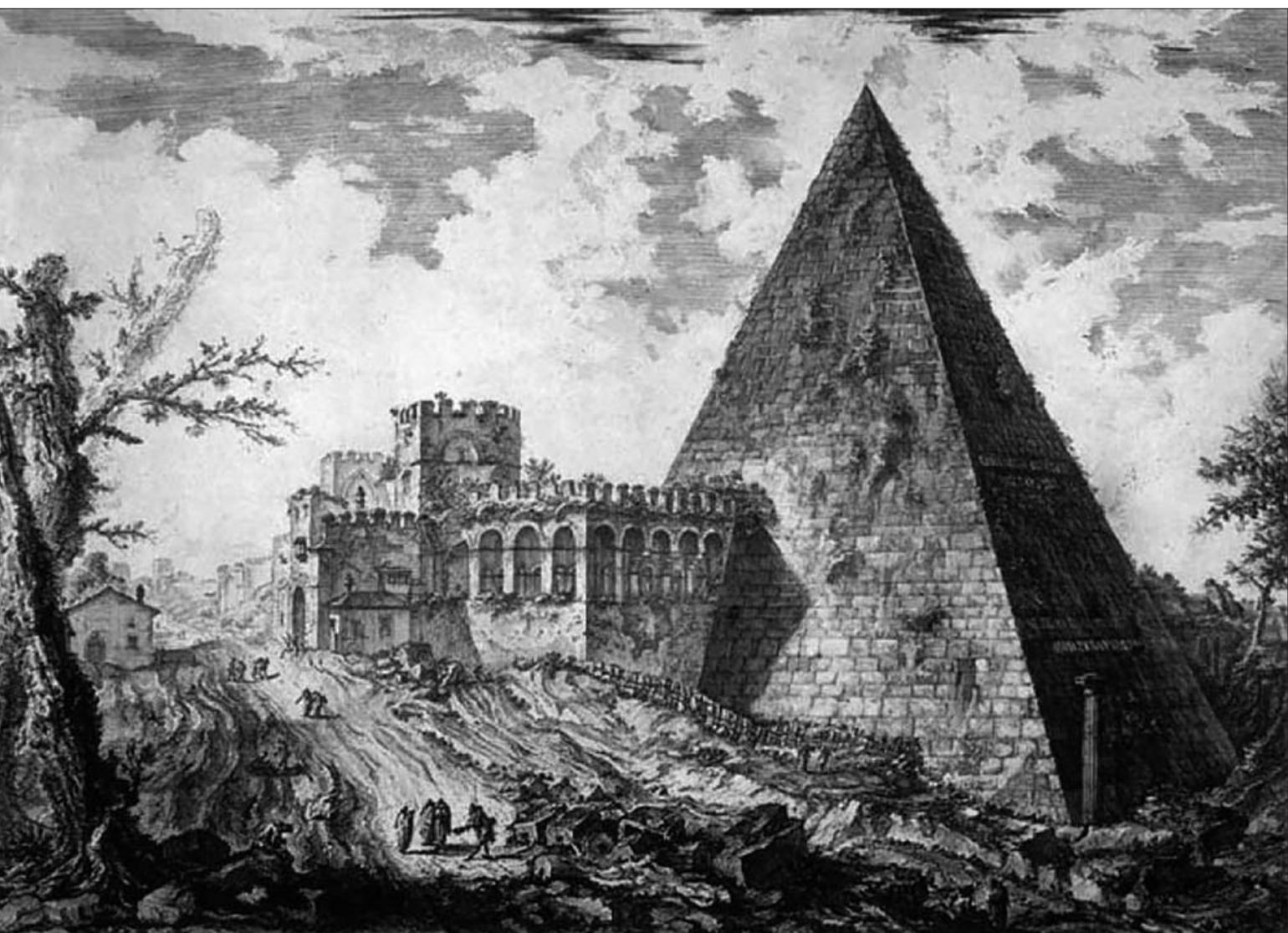
кав'ярнях. Але теж і у масонських ложах, які у XVIII столітті набули свого розквіту.

В різних країнах Європи почали формуватися Академії. Зразком для них стало Лондонське королівське товариство з розвитку знань про природу (The Royal Society of London for the Improvement of Natural Knowledge, 1662). По-суті це була висока масонська ложа, яка об'єднувала мислителів, науковців, дослідників природи та світу. У Франції постала Французька академія наук (Académie des sciences, 1666). В Німеччині Пруська академія наук (Preußische Akademie der Wissenschaften, 1700).

Як бачимо, істотною, і синтезуючою тогочасні ідеї, складовою частиною Просвітництва був рух вільних мулярів, масонів, всесвітній орден, який ставив перед собою мету змінити суспільство шляхом впливу на так на владні органи і державних діячів, як змінюючи чи «будуючи» саму людину – членів своїх лож. Дуже багато чільних діячів тієї епохи належали до цього руху. Серед них Монтеск'є, Вольтер, Александр Поуп (Alexander Pope, 1688-1744), Вольфганг Амадей Моцарт (Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart, 1756-1791), Гете, Бенджамін Франклін (Benjamin Franklin, 1706-1790), Джордж Вашингтон (George Washington, 1732-1799) і навіть королі та як от Фрідріх Великий (Friedrich II von Hohenzollern, 1712-1786).

А що ж Італія? Італія насправді тоді була лише територією, а не державою, територією розрізненою, у чомусь провінційною, але разом з тим і місцем паломництва – особливо паломництва культурологічного. Вона була величезною руїною старого Риму та скарбницею італійського Відродження. Специфікою італійського Просвітництва – сеттеченто – був його особливий, яскраво національний характер. На початку XVIII століття в Італії просвітницькі настрої підспудно пробивали собі дорогу, виступаючи часом в найнесподіваніших для загальноєвропейського контексту формах і поширюючись по нехарактерних для інших країн каналах. Просвітницького духу дотримувалися публіцистика (видавалися наукові газети і журнали), працювали науково-літературні об'єднання, наприклад, Академія Аркадія (Accademia dell' Arcadia, 1690) і її філії по всій країні, членами якої були Джованні Маріо Кресцимбені (Giovanni Mario Crescimbeni, 1663-1728), Джан Вінченцо Гравіна (Gian Vincenzo Gravina, 1664-1718), Лудовіко Антоніо Мураторі (Ludovico Antonio Muratori, 1672-1750). В Італії провідниками Просвітництва були Джамбаттіста Віко (Giambattista Vico, 1668-1744) Чезаре Беккарія (Caesar Beccaria, 1738-1794), П'єтро Веррі (Pietro Verri, 1728-1797), Вітторіо Альфьєрі (Vittorio Alfieri, 1749-1803), але теж і Джованні Баттіста Піранезі. Ну і, звісно, цілі трона різного роду напівмислителів, напівфранкмасонів, напівшарлатанів, як от «Граф» Алессандро Каліостро (Alessandro Cagliostro, Giuseppe Balsamo, 1743-1795) – веселих лібертенів та псевдомістиків – принаймні вони були хлопцями веселими.

Піранезі усвідомлював необхідність знання в області культурно-історичного розвитку попередніх епох Завжди пам'ятаючи про свою просвітницьку місію, Піранезі орієнтувався на майбутні покоління і своїми



творами давав імпульс художнім, і не лише, як ми побачимо далі, ідеям, які могли бути реалізовані в майбутньому. Саме тому особистість Піранезі представляє інтерес саме як найбільш яскравий приклад в європейському мистецтві, що проявляє характерні особливості епохи Просвітництва.

Для XVIII століття, як бачимо, характерним був особливий інтерес до історичного минулого (ідеалізована епоха давнього Риму, Греції, природного, натурального Раю і т. д.), що знайшло відображення в творчості Піранезі. Він постійно звертався до національних традицій, в першу чергу мистецтву Італії різних періодів. Творчість Піранезі відрізняло сміливе новаторство, безстрашність в пропозиції нових ідей Піранезі говорив, що у нього «вистачило б божевілля» взятися за план нової світобудови. Почасти ми це бачимо, правда у скритій формі у його ведутах – бо що це, як не натяк на той напрямок, куди має «повернутися» людство – у давню, сповнену слави, порядку та процвітання давньоримську епоху.

Однак окреслення «повернення у мітичну давньоримську епоху» є дуже загальним. Звісно, художник може обмежитися і цим загальним посиланням – на те він і художник. Однак ми можемо, з дистанції часу, вже побачити ці шукання більш дискурсивно.

Мислителі Просвітництва йшли трьома шляхами:

Шляхом раціоналізму. Людині пропонувалося змінити себе через осягнення нової для себе сутності – сутності раціональної. І тут вперше появилось поняття прогресу, розвитку – як людини, так і суспільства. При цьому раціоналізуватися мало як суспільство, суспільні стосунки, так і саме мислення людини. Спочатку потрібно було все, що є у світі, правильно назвати і систематизувати. Саме тому тоді так бурхливо розвивалися системні науки. Потім ці правильні назви та системи закласти у голови людей. Мислителі просвітники прагнули створити раціональне, розумне оточення людини, раціоналізувати її світ. Тобто реформувати людське суспільство – це пропозиція Вольтера, Дідро, Монтеск'є і т. д. В тому числі і раціоналізувати її безпосереднє оточення – архітектонічне середовище, в якому живе людина. Бо нова людина все більше втрачала зв'язок з природою, пастораллю, і все більше вживалася в машину-для-життя – міський ландшафт. Тим не менше, цей шлях полягав у «будуванні» людини зсередини через її раціоналізацію.

Шляхом натуралізації. При цьому людині пропонувалося «повернутися» до свого природного, натурального стану, первинного «Раю», який людина втратила через викривлену соціалізацію (читай урбанізацію). Пропонувалося повернутися до природного натурального оточення людини, до пралісу, втраченого Раю, а так насправді до пасторалі, яку так любили тогочасні мрійливі панянки. А також пропагував Жан Жак Руссо (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778). Ідеалізуючи первісне суспільство, Руссо протиставляв сучасний йому суспільний лад щасливому життю в так званому «природному

стані», коли всі люди були, на його думку, рівними й вільними. Пропозиція Руссо полягала у «будуванні» людини ззовні – через повернення до «природного стану», на лоно природи, до первісного суспільства.

Але був і третій шлях. Його торували у своїх Академіях та ложах вільні мулярі. Вони поєднали «будування» людини зсередини через вдосконалення у тих самих Академіях, школах та ложах і ззовні – через урівнювання всіх людей, через розширення поля свободи. Масонство не обмежувалося до раціоналізму, прагматизму, агностицизму, атеїзму чи якоїсь однієї релігії чи деномінації – воно приймало все, навіть просвітницьку віру у Великого Творця Всесвіту.

А що ж Піранезі? У відповідності з духом епохи, він теж моделював у своїх ведутах світ людини. Нам важливо зрозуміти, чим було це моделювання. Що, він дійсно відтворював руїни «втраченого Раю» – давнього Риму? І так, і ні. Насправді він, як і кожна людина, моделював «Рим майбутній». Снів не про минуле, а про майбутнє. Як і кожен з попередньо перелічених творців цього майбутнього. Джованні Баттіста Піранезі моделював своїм штихелем ідеальні, тоді вони класифікувалися як класичні, архітектонічні, але і соціальні простори для людини майбутнього.

Дати життя Піранезі – народження (1720) і смерть (1778) неначе мали б обмежити межі його впливу. Однак це, звісно ж, не так. Самі рамки епохи Просвітництва були трохи ширшими (передумови просвітницької епохи проявилися на початку XVIII століття), по-друге, «епоха Піранезі» не закінчилася зі смертю майстра, його художні ідеї продовжували жити в творчості майстрів XIX і навіть XX століття – він запропонував, ба більше, завдяки масовому друку поширив, такі архітектонічно-соціальні вирішення просторів для людей, що вони актуальні і досі – згадаймо хоча б посмодерні ремікси його просторів у Роберта Вентурі (Robert Venturi, 1925-2018), який порівнював Рим, Рим Піранезі, з Лас-Вегасом.

Хто ще в Італії моделював поруч з ним ці простори майбутнього? Мислителі-просвітителі – так. Клерикали – ні. Аристократи – теж ні.

Отож у першу чергу вже згаданий ДжамБаттіста Віко, основоположник теорії історичного круговороту, психології народів і компаративістського методу історичного пізнання У своїх філософських працях Віко ставив перед собою завдання представити цілісну картину світу - його минуле, сьогодення і майбутнє на основі вчення про розвиток людського суспільства у вигляді повторюваних циклів, про постійне оновлення людства, про рух від занепаду до відродження Слід зауважити, що Віко особливо виділяв Рим, як культурно-історичний феномен – це типово для італійського Просвітництва. Тому й Піранезі так адорував саме Рим.

Разом з тим, попри те, що його покровителем був представник Ancien Régime і фаворит маркізи де Помпадур Етьєнн Франсуа де Шуазель, герцог д'Амбуаз і граф Стенвіль (Étienne François de Choiseul, 1719-1785), який візитував у Римі, все ж його оточення було скромнішим, і разом з тим більш амбітним. Коло спілкування Піранезі складалося з представників

різних сфер мистецтва, що потрапили під чар таланту великого італійця. Закономірно, що «венеціанський архітектор» в значній мірі надавав вплив перш за все на архітекторів. Згадати хоча б вплив, який Піранезі мав на Роберта Адама (Robert Adam, 1728- 1792) – о, диво, шотландського архітектора з династії палладіанців Адамів, найвідомішого представника Британського класицизму XVIII століття. Він був одним із засновників неокласицизму в англійській архітектурі. Але найцікавіше у цім знайомстві те, що Адам був чільним членом Лондонського Королівського товариства, і Единбурзького Королівського товариства – офіційний форм високих лож Англії та Шотландії. Як товариш Піранезі, Роберт Адам писав про нього: «вражаючі і геніальні фантазії, які йому вдалося втілити в різних образах храмів, терм, палаців, ніколи не бачених. є найбільш незвичайним джерелом натхнення і творчості, які тільки можна собі уявити для будь-якого любителя архітектури». Стиль самого Роберта Адама сформувався завдяки вивченню і осмисленню творів Піранезі. У своїй книзі «Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalato» («Руїни палацу імператора Діоклетіана в Спалато», 1764) Адам констатував, що оформлення інтер'єрів в римському стилі стало зразком для сучасного їм архітектора.

Не тільки Роберт Адам, але і Вільям Чемберс (Sir William Chambers, 1723-1796), Джон Соун (Sir John Soane, 1753-1837) використовували мотиви Піранезі.

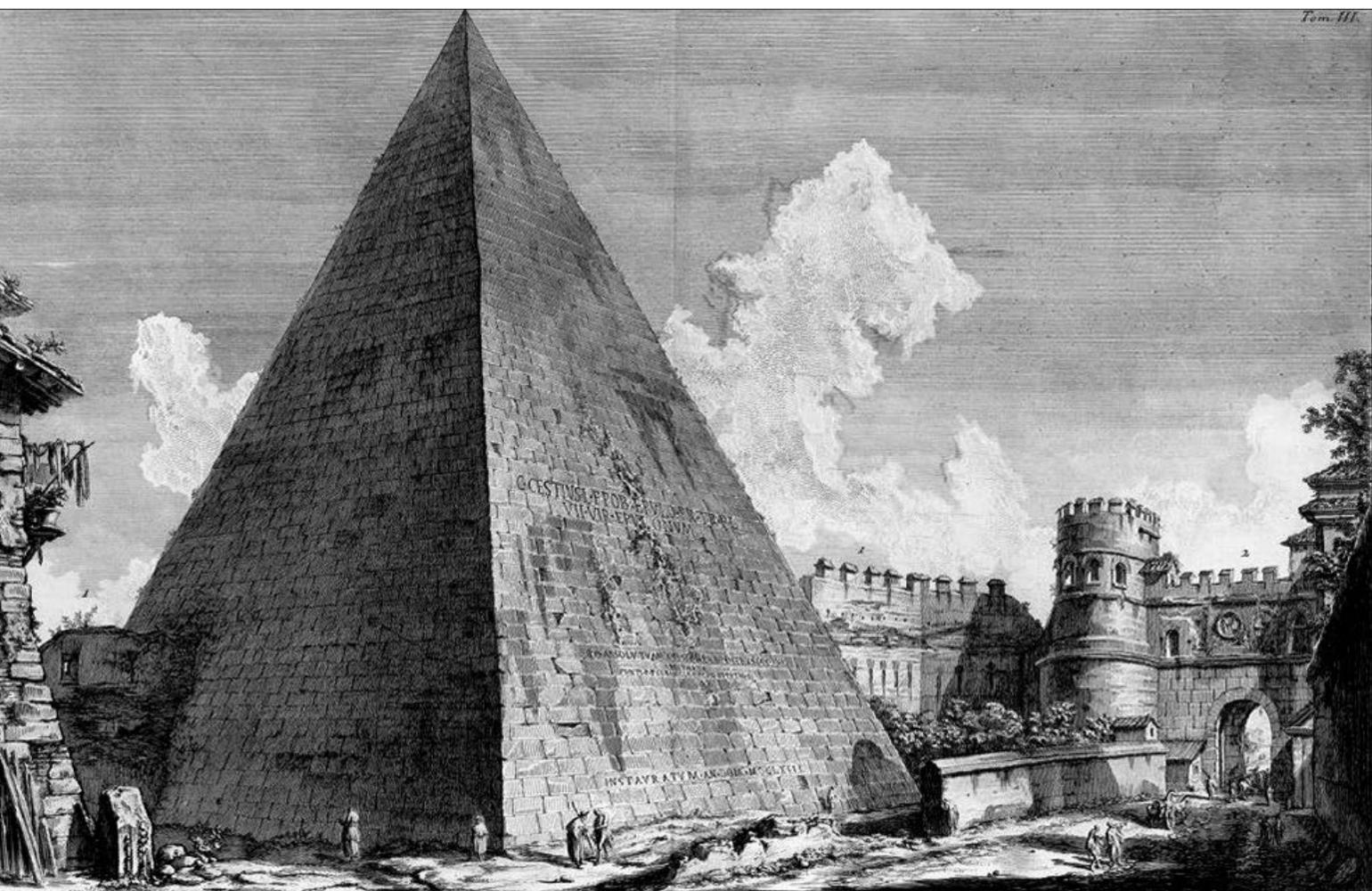
Вільям Чемберс під час свого перебування в Італії з 1750 по 1755 рік, як і Адам, потрапив під вплив Піранезі. Його великим будівництвом став Сомерсет-Хаус (1776-1796) – величезна адміністративно-урядова будівля Лондона. Сомерсет-Хаус безпосередньо нагадує гравюри Піранезі, наприклад, зі збірки «Vedute di Roma» (1778).

Вивчення серії Піранезі «Le Antichita Romane» – конструкції древніх мостів – істотно вплинуло на шотландського архітектора Роберта Мілна (Robert Mylne (1733-1811) – йдеться про його проект лондонського моста, вид якого був в 1764 році зображений Піранезі по малюнку автора « A view of part of the intended bridge at Blackfriars» (Вид частини проєктованого мосту Чорних ченців) у Лондоні.

Натомість ще один масон Джон Соун прагнув створювати за його ж словами «поетичну архітектуру». У 1778 році Соун зустрічався з Піранезі. У Лондоні, реплікуючи Піранезі, Соун зводить Храм Вільних мулярів (Freemasons ' Hall, 1828-1831).

Це було архітектонічне та соціальне конструювання світу в масонському стилі.

Чи був Піранезі вільним мулярем? Не відомо. Може й був. А, може тільки спілкувався з ними. Не та була атмосфера у папському Римі. Чи спілкувався з ними – безсумнівно. Вони, а це головно англійці, шотландці та французи, і його друзі, і його замовники. Ба, більше, він проєктує англійське кафе на Пьяцца ді Спанья в Римі. І, о диво, звертається до єгипетської давнини, до єгипетської архітектоніки! Творить міт давнього Єгипту. По-



суті творить моду. Цим, задовго до військових експедицій Наполеона до Єгипту, Піранезі зумів повернути інтерес до далекої єгипетської цивілізації, ставши провідником розпочатого процесу розвитку єгиптології, незабаром перетворилася на єгиптоманію. Звідки це? Звісно з вільного мулярства, яке теж стилізувало свої ритуали у давньоєгипетському стилі. І не лише стилізувало, але й шукало у тій єгипетській давнині якісь неперехідні, як вони гадали, істини.

Однак з вільним мисленням у Італії було не просто. У XVIII ст. Італія дійсно була лишень географічним поняттям з різними юрисдикціями і обмеженою свободою. Спочатку Просвітництво не зустрічає опору. Ложі відкриваються то у Флоренції, то у Ліворно, в Неапольському королівстві, в тоді австрійському Мілані, в Республіці Венеція, у церковній папській державі, в Римі. Як правило їх засновують іноземці, ритуали - англійські чи французькі. І, о, диво, в італійських ложах збираються і католики, і протестанти, і євреї. А це вже у очах церкви було ерессю. До того ж їхні члени були просвітителями, раціоналістами, дієстами, і, страшно сказати, агностиками. Тому Папа Климент XII (Clemens PP. XII; Lorenzo Corsini, 1652-1740), слабкий, хворий, майже сліпий, підписує 1738 року підготовлену кардиналами буллу – буллу «In eminenti». Нею він прокляв вільних мулярів, так само, як его попередники колінь проклинали янсенітів. Тепер, звісно, це прокляття зняте. Але тоді...

Це позначилося на суспільній атмосфері. На італійських теренах вільні мулярі, а за ними і всі інші просвітители, були змушені піти у підпілля. Просвітителям, раціоналістам, атеїстам чи дієстам доводилося конспіруватися, ховатися, перебувати у тіні. Не надовго, звісно. З Французькою революцією все змінюється. Починають дуть свіжі вітри. Але цього Піранезі не застав. Хоча провіщав.

Ця реакція відобразилася у моторошному циклі Піранезі «Capricci di Carceri» (1749-1759) - «Тюрми» чи «Темниці». Ми звично знаємо два періоди життя та творчості Піранезі - венеційський (1720-1740) і римський (1740-1778). А є ще й інший – сутінковий – Рим, що у сутінках.

Венеція – один з центрів поширення просвітницької культури, де в XVIII столітті проживало і працювало чимало представників освіченої інтелігенції – Маркіз Шіпіоне Маффеї (Scipione Maffei, 1675-1755), Карло Лодолі (Carlo Lodoli, 1690-1761), Франческо Альгаротті, Francesco Algarotti, 1712-1764).

Рим на початку XVIII століття – процвітаюча художня столиця, осередок культури і мистецтва – один з головних європейських центрів Просвітництва - головний і кінцевий пункт Grand Tour - великої подорожі Європою, яку здійснювали чи не всі освічені представники століття Просвітництва.

Але ж ні, в самому Римі можна було зустрітися з диву гідною зашкарублістю та реакцією – вже не кажучи про повальне придушення свободи. В тому і свободи мислення.

Вчитель Соуна – масон Джордж Дані (George Dance, 1695-1768) починаючи з 1759 року відбув майже шестирічний курс архітектури в Римі. Вибудувана ним будівля в'язниці Ньюгейт (Newgate Prison, 1768 -1780) в Лондоні (знесена у 1902) з важкими гірляндами ланцюгів над вхідними воротами викликала той самий жах, що і фантастичні «Тюрми» Піранезі з його серії «*Capricci di Carceri*», з якими Дані познайомився у Римі, Римі реакції і обскурантизму, Римі, що аж нічим не нагадував блиск імперського Риму.

І тут ми бачимо не лише світлу сторону творчості Піранезі, але і його темну сторону. «*Capricci di Carceri*» засвідчили розчарування старіючого і розчарованого клерикальною реакцією Піранезі – збудувати нову людину і нове суспільство виявилось не так просто. Навіть не дивлячись на весь маєстат без кінця зображуваних ним будівель та руїн величного Риму, Риму, який він сам собі уроїв. Лабіринти темниць краще відображали реальний стан тогочасного італійського, і не лише італійського суспільств. Маєстату Великої і Кривавої Французької революції він не побачив. А саме у ній, цій кривавій веремії народжувалося те нове і величне, згадаймо хоча б робесп'єрівське божевілля та наполеонівську епопею, що він зображав. Наполеон I (Napoléon I Bonaparte, 1769-1821), теж італієць, теж провінціал, здійснив наяву те, про що Піранезі снів своїми ведутами. Саме Наполеон зробив імперський римський стиль реальністю – у всьому, до деталей – від мод, меблів, архітектури, до імперських римських орлів.

Саме в гравюрах Піранезі тогочасні архітектори знаходили основи для проектів будівель надлюдських розмірів, показуючи, вслід за Піранезі, явну схильність до гігантоманії. Цією мегаломанією слідував, наприклад, французький архітектор Марі Жозеф Пеїр (Marie-Joseph Peyre, 1730-1785), який з 1753 по 1756 рік займався у Французькій академії в Римі. Своєю метою він бачив створення нової монументальної архітектури в дусі «героїчного неокласицизму», що виникла під враженням від античних «прототипів» Піранезі.

Два французьких архітектора Етьєн Луї Булле (Étienne-Louis Boullée, 1728-1799) і Клод Ніколя Леду (Claude Nicolas Ledoux, 1736-1806) теж відштовхувалися від гігантоманії Піранезі.

Здійснені Леду проекти також в дусі «героїчного неокласицизму» революційної епохи у Франції нагадували античні споруди. А його проект ідеального міста чи утопії – міста Шо (de l'utopie de la ville de Chaux) в плані схожий на лист «*Ichnographia*» зі збірки Піранезі «*Il Campo Marzio del Antica Roma*» (1762). Виконаний Буллі проект музею (1783) нагадує храм Вести з робіт Піранезі «*Prima Parte di Architettura, e Prospettive*» (1747).

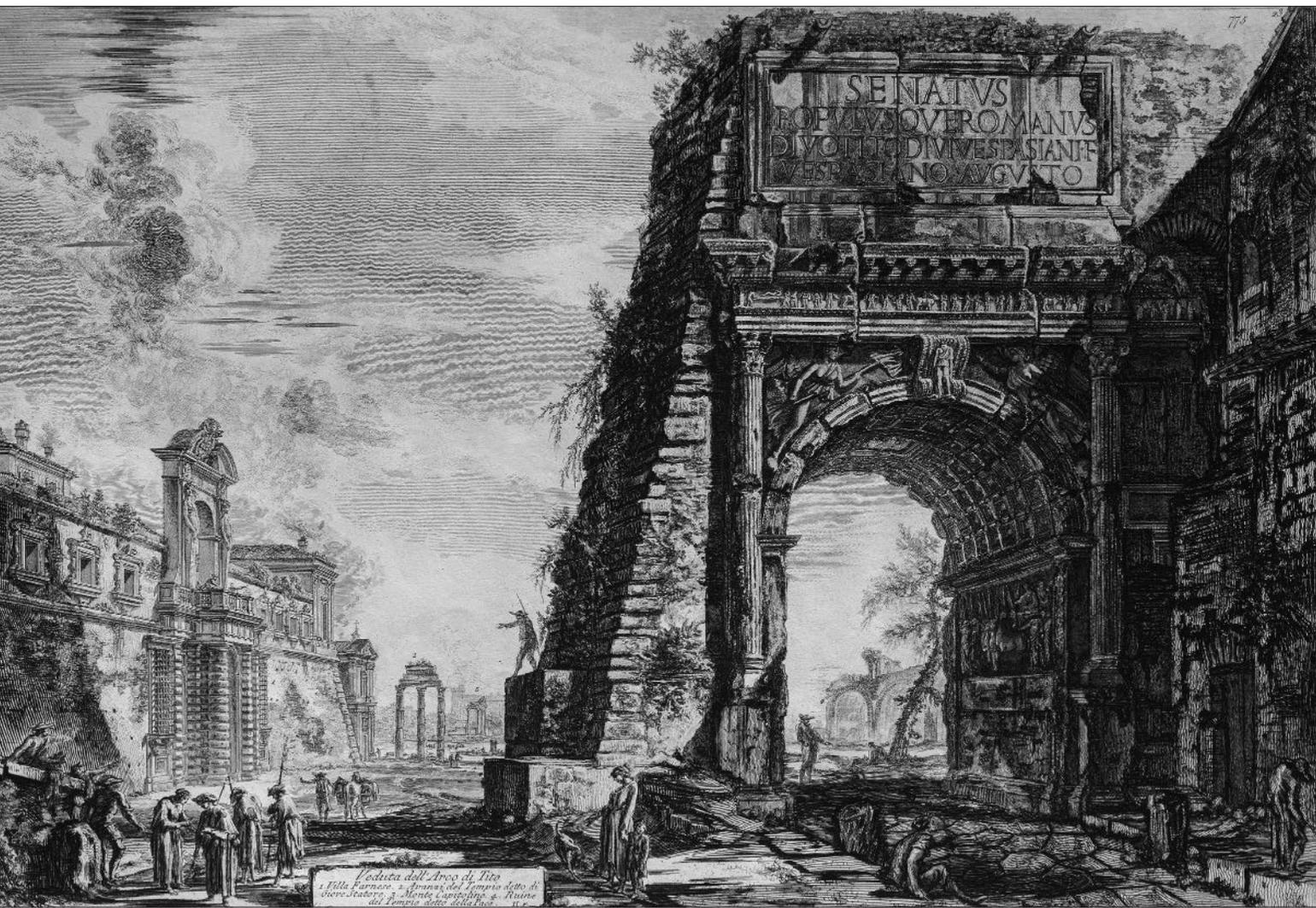
Століття Просвітництва було повне утопічних ідей, що знайшло відображення і у збірнику Піранезі «*Il Campo Marzio del Antica Roma*», який виглядає як свого роду фантазмагорія, але саме у цьому збірнику

Піранезі запропонував ідеальну модель нового міста. А свою ностальгію за вимріяним майбутнім і так і не реалізованим новим Римом він виразив у збірнику «Vedute di Roma» (1778)

Монументальність доричного стилю храмів Пестума стала домінуючим зразком і в середовищах німецьких архітекторів, таких як Фрідріх Давид Жіллі (Friedrich David Gilly, 1772-1800), Карл Фрідріх Шинкель (Karl Friedrich Schinkel, 1781-1841), Лео фон Кленце (Leo von Klenze, 1784-1864).

Таким чином Джованні Баттіста Піранезі був задивленим у минуле творцем майбутнього. І не лише у сенсі його архітектурних пропозицій чи фантазій, але й у сенсі його безпосередньої участі у творенні нового світу. Виглядає на те, що його графіки-філософеми мали змінити і світ, гуманізувати і раціоналізувати його, але й людину, яка мала б змінитися з огляду на те, що мала б жити у зміненому архітектонічно і соціально світі. Чи йому це вдалося? До кінця, звісно, ні. «І тут ми вийшли знову побачити світила» - цитуючи Данте Джакомо Казанова (Giacomo Girolamo Casanova, 1725-1798) закінчує п'ятнадцяту главу четвертого тому «Histoire de ma vie» - історії свого життя. Наступна глава починається фразою: «Я виходжу з темниці». Кінцівка «Пекла» Данте у Римі Піранезі, реальному Римі звучить як не можна до речі. Але часи змінювалися. І Джованні Баттіста Піранезі на міру свого таланту таки доклався до того, що світ і людина сьогодні є такими, якими вони є.

Тарас Возняк



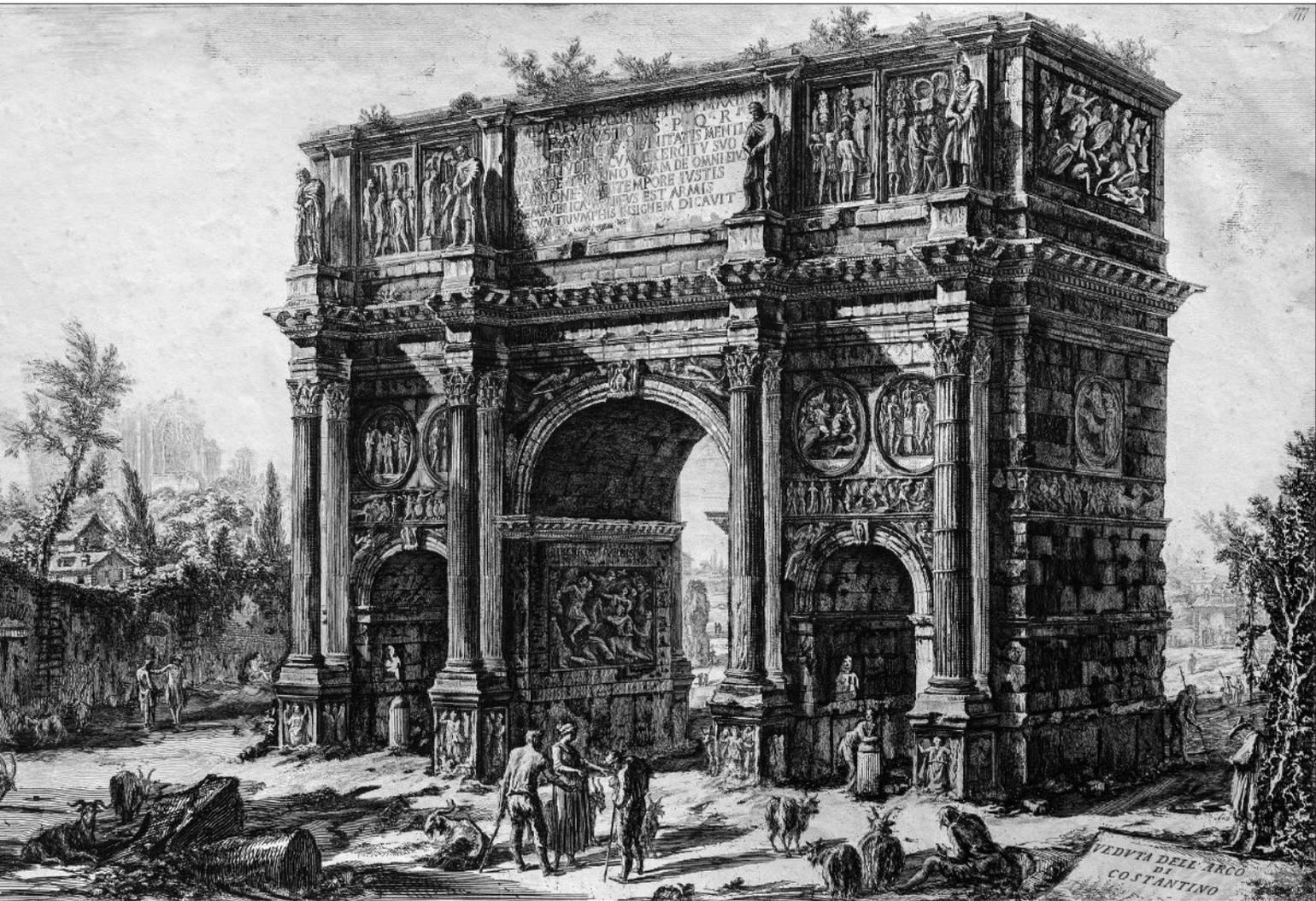
Образи Риму в офортах Джованні Баттісти Піранезі

Виставка організована Львівською національною галереєю мистецтв імені Бориса Возницького, вперше познайомить глядачів з творами найвидатнішого гравера італійського мистецтва XVIII ст. Джованні Баттіста Піранезі.

На виставці «Образи Риму в офортах Піранезі» представлено шість офортів зі збірки фонду графіки. Гравюри ввійшли в альбом «Види Риму» («Vedute di Roma». 1748-1778). Це одна з найвідоміших серій майстра, над якою Піранезі працював на протязі всього свого життя, вона складалась з 135 графічних аркушів, була опублікована в двох томах з дослідженнями і реконструкціями практично всіх знаменитих споруд Риму та його околиць. Повністю сюїта з 137 офортів була опублікована вже після смерті автора його сином Франческо Піранезі. Альбом багаторазово перевидавався як при житті художника, так і після його смерті та приніс граверу європейську славу.

Альбоми «Види Риму» були предметом колекціонування і їх можна було купити у всіх великих містах Європи. Основною аудиторією були іноземці, які відвідували Рим. Особливим попитом користувались види головних римських пам'яток. «Види Риму» молодого Піранезі стали головним «портретом» Вічного міста.

На відміну від більшості видів Риму, що писались художниками на потребу заїжджих туристів, гравюри Піранезі не були просто топографічно точними зображеннями тих чи інших римських пам'ятників. «Види Риму» Піранезі – це своєрідні архітектурні капрічі, це фантазії на тему Риму. Зображаючи види міста на своїх гравюрах, художник поєднував реальність з романтичним вимислом: він змінював пропорції та перебільшував масштаби знаменитих будівель, надаючи їм більшої переконливості, міняв їхнє місцезнаходження. Створював нові, часом неможливі в реальності ракурси, в яких велична будівля стає ще більш грандіозною; додавав неіснуючі об'єкти, використовував експресію різких контрастів світла і тіні. Він наче



міфологізував кожен будівлю і його Рим ставав грандіознішим, ніж він був насправді. Але при цьому художник завжди залишався точним в передачі деталей і структури зображених будівель, так що його гравюри і досі використовують як ілюстрації в академічних історіях архітектури.

Рим в гравюрах Піранезі – це столиця світу, з його розкішними палацами, соборами та монументальними древніми руїнами, порослими дикими кущами. Динамічно трактована композиція та контрасти світла і тіні створюють тривожну і одночасно урочисту атмосферу.

Мистецтво Піранезі – яскравий приклад пристрасного, творчого відношення до великого минулого своєї країни. Він створив свій, що належить йому, але і достовірний образ Риму, міста пам'яток і туристів, живописного і запущеного, брудного і величаво-вічного. Велике минуле Риму не зникло – така одна з головних ідей Піранезі. Він заставляє сучасників зрозуміти це. Звідси грандіозність і велич древніх будівель, зображених, а правильніше, відтворених Піранезі. Він документально точний в іншому: по гравюрах з їх вражаючими світлотіньовими ефектами розсіпані цифри-номери об'єктів, розшифровані художником-вченим в детальній експлікації. Вони відкривали сучасникам древній і сучасний Рим, вражаючи їх уяву.

За героїчний пафос та дивовижну живописність його офортів, Піранезі назвуть «Рембрандтом руїн і архітектури».

Художник віртуозно володів технікою офорта, в тому числі багатоступінчастим травленням, а також поєднував офорт з різцевою гравюрою, що давало йому можливість передавати багату гаму тону та сильні світлові ефекти, а також приділяти велику увагу найменшим деталям зображення. Навіть на найвіддаленішому плані мініатюрні фігурки людей виглядають дуже виразними. З надзвичайною скрупульозністю майстер зображає камінь – його поверхню, особливість породи та сліди часу на ньому.

Альбом складається з розрізаних листів, частина яких представляє зображення античної споруди зі скрупульозною фіксацією її стану, інша частина – це сучасні римські пам'ятки. Кожний графічний аркуш має не тільки назву, але й експлікацію до зображення, а також підпис автора і адресу майстерні, в якій були надруковані гравюри. Саме до такого альбому відносяться роботи львівської збірки.

Більшість офортів музейної колекції створені в пізній період творчості художника, в яких він зображає одну велику будівлю на передньому плані: «Вид на храм Сивіли. 1761 р.», «Вид на арку Константина. 1771 р.», «Вид на арку Тіта. 1771 р.», «Вид на острів Тіберіна. 1775 р.», «Мавзолей Конокія. 1776 р.». Гравюри створювались як «портрети» пам'яток. В своїх пізніх офортах художник досягає надзвичайної емоційності та драматизму.

Гравюра «Вид на міст і замок Святого Ангела»(1954) була створена у перший період творчості художника, за сюжетом і композицією – це ведуга. В своїх ранніх роботах Дж. Б. Піранезі подає документально точне



відтворення місцевості, а також характерний для цього періоду широкий, відкритий горизонт.

В розкішній серії його яскравих, темпераментних гравюр сучасники художника заново відкрили для себе ці грандіозні залишки класичної давнини. Потрібна була пристрасна любов венеційського майстра, його віртуозний різець, щоб груді старих каменів перетворились в «поетичні руїни», і щоб вони викликали захоплення і зацікавлення минулим Римом.

Для серії «Види Риму» художник вибирає листи великого формату (55x75 сантиметрів), в яких місто виглядало дуже ефектно. Піранезі тиражував образи Вічного міста в неймовірній для того часу кількості. З однієї дошки він робив до чотирьох тисяч відтисків, які розходились по всьому світу. Новий міф про Рим привертав натовпи туристів, даючи місту енергію для відродження.

Джованні Баттіста Піранезі створив не тільки свій ідеальний Рим, але й зумів зачарувати світ цією фантазією.

Галина Райтер

*Графіка
Джованні
Баттісті
Піранезі*

КАТАЛОГ ВИСТАВКИ

На гравюрі зображений храм Сивіли в Тіволі, що знаходиться недалеко від Риму. Побудований в 1 ст. до н. е. на пагорбі древнього акрополя м. Тібур – так раніше називався Тіволі. Масивний, з аротними склепіннями високий цоколь будівлі ніби виростає зі скелі, гармонійно продовжуючи її, та завершується вишуканою ротондою з вісімнадцяти колон корінфського ордеру. Фриз прикрашений рельєфами з зображенням традиційного римського мотиву – бичих черепів («букраніїв»), з яких звисають масивні гірлянди. Храм був символом жертвоприношення і пам'яті Тібуртинської сивіли, міфічної пророчиці з Тібурі (теперішній Тіволі), яка ніби передбачила пришествя Христа. Вона жила в епоху римського імператора Августа Октавіана (к. 1 ст. до н. е. – поч. 1 ст. н. е.) Найвідомішим було пророцтво дане Августу Октавіану (римський сенат вирішив здійснити апофеоз імператора (признати Богом). 25 грудня, в день Різдва Христа, Август звернувся до сивіли за порадою, чи варто приймати божественний титул. Сивіла показала на небо і назвала його «вівтарем небесним», явила імператору сяюче видіння Богородиці з немовлям Христом, якому суджено було стати спасителем світу. Після цього імператор поклонився видінню і відмовився від обоження.

Дещо інакше скомпонована гравюра «Вид на храм Сивіли в Тіволі». Композиційне рішення твору справляє враження кадру, лівий край аркуша зрізає частину будівлі, а фрагменти дерев на передньому плані ще більше підсилюють це враження. Художник вибирає характерну для себе низьку точку зору. Споруда максимально наближена до глядача. Заповнюючи весь простір, до верхнього краю аркуша, вона набуває гігантських розмірів. В аротних нішах видніються фігурки людей, що контрастують з масивним цоколем будівлі. Багаточисельні світлотіневі ефекти пронизують зображення світлом і повітрям.

Гравюра «Краєвид на храм Сивіли в Тіволі» є своєрідним «портретом» давньоримської пам'ятки.

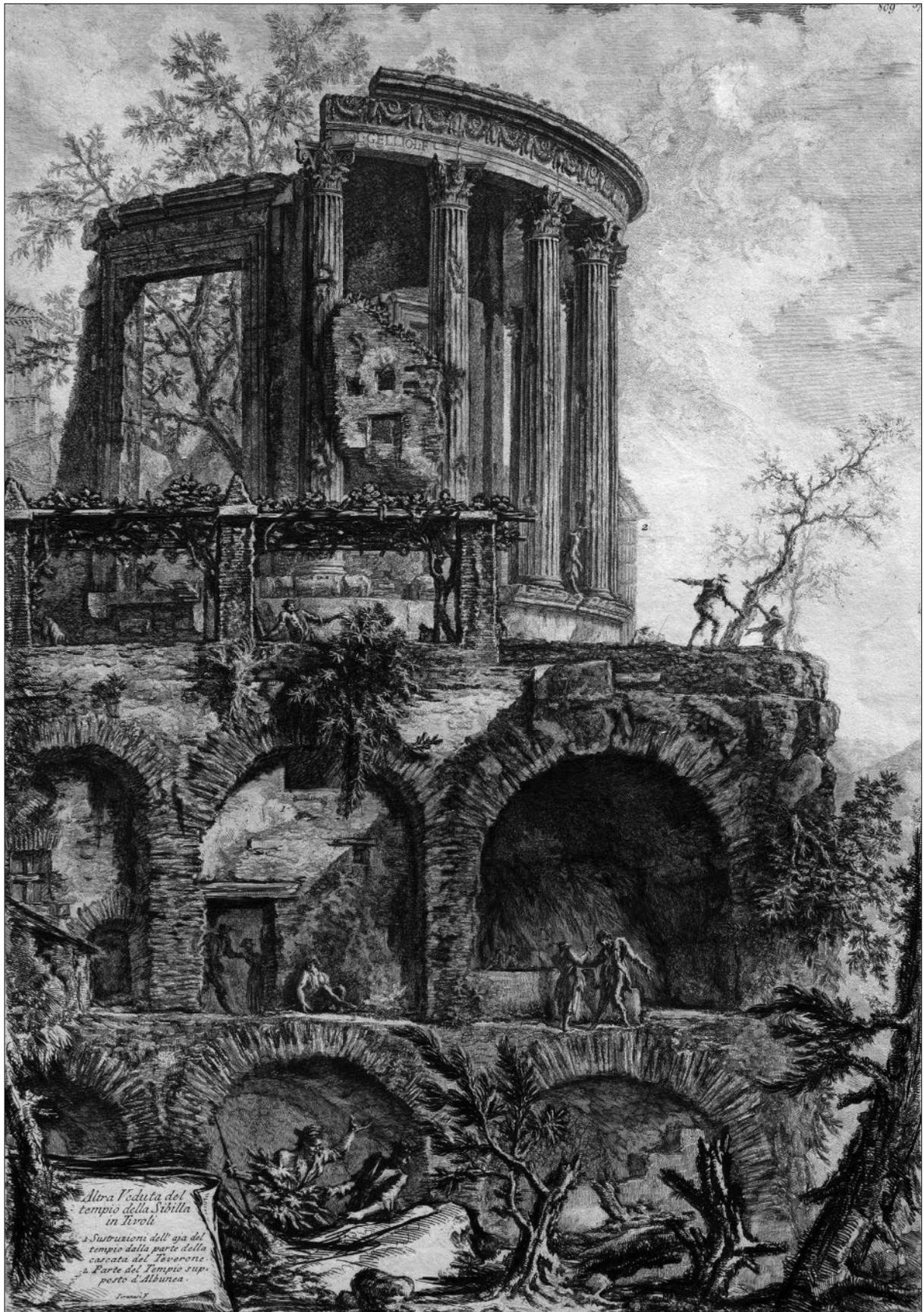
Експлікація з назвою та коротким описом зображеної будівлі, знаходиться в лівій нижній частині аркуша та включена в композицію твору, нижче підпис автора: Piranesi F.

Г.Р.

Джованні Баттіста Піранезі (1720, Мольяно-Венето-1778, Венеція)
Краєвид на храм Сивіли в Тіволі 1761 р.

Папір, офорт, різець
618x440 (відтиск) - 620x340
762x521 (лист)

Походження: передано Дрогобицьким краєзнавчим музеєм в 1966 р.
Інв. № Г-IV-1788



*Altra Veduta del
tempio della Sibilla
in Tivoli
Distruzioni dell'aja del
tempio dalla parte della
cascata del Tevere
a Parte del Tempio sup.
posto a Albunea.*

На гравюрі зображений острів Тіберіна. Невеликий острів у формі човна (270 метрів в довжину і 67 метрів в ширину), розташований на річці Тибр у Римі, на південь від Ватикану. З'єднується мостом Честіо з римським районом Трастевере.

Згідно з легендою, острів виник з мулу та бруду, що прилипли до трупа тирана Тарквінія Гордого після того, як повстанці римляни скинули його в річку. Можливо, з цієї причини острів користувався в Римі поганою репутацією і залишався незаселеним до 293 до н. е., до того часу поки в розпал чуми за рішенням сенату на острові було влаштовано святилище бога лікування Ескулапа. Вважалося, що ця ідея з'явилася після того, як з човна, що причалив до острова виповзла змія – символ бога лікування. У нагадування про цей випадок острову була надана форма човна, береги облицьовані травертином, замість щогли встановленоobelіск (нині його заміняє колона з фігурами святих).

У 998 імператор Оттон III, бажаючи увіковічити пам'ять святого Адальберта Празького, заснував на острові церкву. Тепер це церква Сан Бартоломео, у якій зберігаються мощі апостола Варфоломія. Потрапити на острів можна по двох найдавніших мостах міста: з правого

берега – по мосту Фабричіо (62 р. до н. е.), а з лівого – по мосту Честіо (46 р. до н. е.).

Острів, як головна дійова особа, знаходиться в центрі композиції. Художник вибирає улюблений кутовий ракурс. Острів максимально наближений до глядача. Заповнюючи весь простір, до верхнього краю аркуша, він набуває величезних розмірів. Художник підсилює це враження, перебільшуючи справжні пропорції острова. Тут все «працює» на монументальність: і затінені будівлі на задньому плані, і квадрати плит, що опоясують високий берег острова і численні човни з крихітними фігурками людей. Строгі об'єми будівель острова та церкви Сан Бартоломео контрастують з живописно трактованим берегом острова. На задньому плані композиції зображені, про що вказує напис в експлікації, найстаріші мости, що збереглися до наших днів. Живописність досягається за рахунок різкого контрасту освічених і затінених частин.

Експлікація до цього листа включена в композицію твору. Вона знаходиться в лівій нижній частині листа. Структура цієї експлікації дещо відрізняється від інших, так як для позначення споруд використана буквенна а не цифрова система. Написи: А. Руїни основи храму Ескулапа. В. Скульптурне

зображення Ескулапа. Церква Святого Бартоломео. Д. Давній міст, названий - Чотирьох голів. Е. Давній міст, названий – Підковою. Нижче справа: Cav. Piranesi F.

Г.Р.

Джованні Баттіста Піранезі (1720, Мольяно-Венето-1778, Венеція)

Краєвид на острів Тіберіно 1775 р.

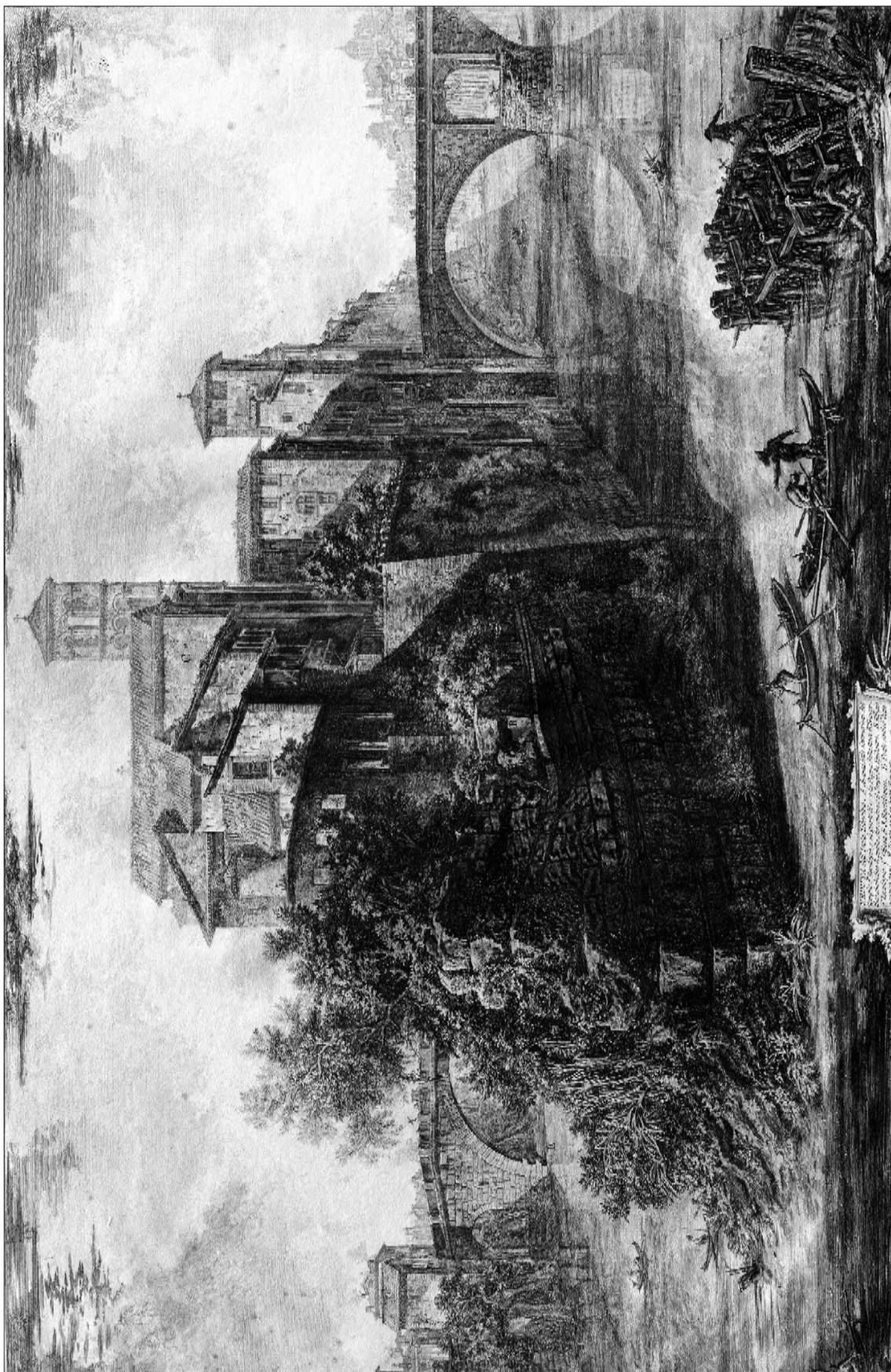
Папір, офорт, різець

475x716 (відтиск) - 467x707

508x764 (лист)

Походження: передано Дрогобицьким краєзнавчим музеєм в 1966 р.

Інв. № Г-ІУ-1808



Офорт відноситься до першого періоду творчості художника. В своїх ранніх творах Дж. Б. Піранезі подає документально точне відтворення місцевості та характерний для цього періоду широкий, відкритий горизонт. А зображення багаточисельних архітектурних будівель подані в малому масштабі. За сюжетом і композицією «Вид на міст і замок Святого Ангела» (*Veduta del Ponte s. Castello Sant Angelo*). – це ведута, в якій художник не акцентує увагу глядача на тій чи іншій будівлі. Всі архітектурні пам'ятки відділені від глядача річкою і розташовані на задньому плані.

На передньому плані композиції – берег Тибра, на якому зображені човни та численні фігурки людей, в лівій частині – декілька возів. Все це композиційно складне і динамічне зображення пронизане рухом.

В центрі композиції другого плану зображений, про що вказує підпис на аркуші, один з найстаріших мостів, що зберігся до наших днів. Відчувається захоплення художника красою та міцністю споруди, яка витримувала дуже часті паводки. Міст Святого Ангела – пішохідний міст через Тибр, побудований у 134-139 рр. римським імператором Адріаном. Оскільки міст вів до мавзолею Адріана (нині замок Святого Ангела), римляни

називали його «мостом Адріана». Міст обкладений мармуровими плитами, в XV ст. на ньому з'явилися статуї апостолів Петра (роботи Лоренцетті, 1530) і Павла (роботи Паоло Романо, 1463), до яких з подачі Берніні додалося ще десять статуй ангелів. Міст тут, як головна дійова особа, знаходиться в центрі композиції. В правій її частині зображений Мавзолей імператора Адріана (Замок Святого Ангела), який не раз ставав об'єктом пильної уваги Піранезі. Імператор Адріан почав будувати його в 135 р. як мавзолей для себе та Антоніна Пія. Мавзолей – на квадратному фундаменті (довжина сторони – 84 м) був встановлений циліндр (діаметр – 64 м, висота – близько 20 м), увінчаний насипним горбом, а на його вершині скульптурна група – імператор, керуючий квадригою. У мавзолеї були встановлені похоронні урни багатьох імператорів. Згідно з легендою, в 590 р., під час епідемії чуми, папа Григорій I побачив на вершині фортеці архангела Михаїла, який вклав меч у піхви, що означало кінець лиха, – звідси і пішла назва Замок Святого Ангела. У середньовіччі замок був з'єднаний з Ватиканом укріпленим коридором. Римські папи перетворили його на фортецю: Климент VII в 1527 сховався в замку, коли війська імператора Карла V Габсбурга вторглись в Рим. В облозі замку

знаходився в цей час і брав діяльну участь у відбитті атак Бенвенуто Челліні – скульптор, ювелір, автор відомих мемуарів. Декількома роками пізніше він був ув'язнений в замок, але зробив неможливе – втік із в'язниці.

На нижньому полі по центру напис: «*Veduta del Ponte s. Castello Sant Angelo*». В лівій частині – короткий опис Мавзолею Адріана; в правій – цифрами відмічені: 2. Базиліка Святого Петра в Ватікані. 3. Палац Понтіфіціо. 4. Госпіталь Святого Духа. 5. Театр Тордінона. 6. Палаццо Томаті.

На нижньому полі зліва внизу підпис художника: *Piranesi Architet*

Г.Р.

Джованні Баттіста Піранезі (1720, Мольяно-Венето-1778, Венеція)

Краєвид на міст і замок Святого Ангела 1754 р.

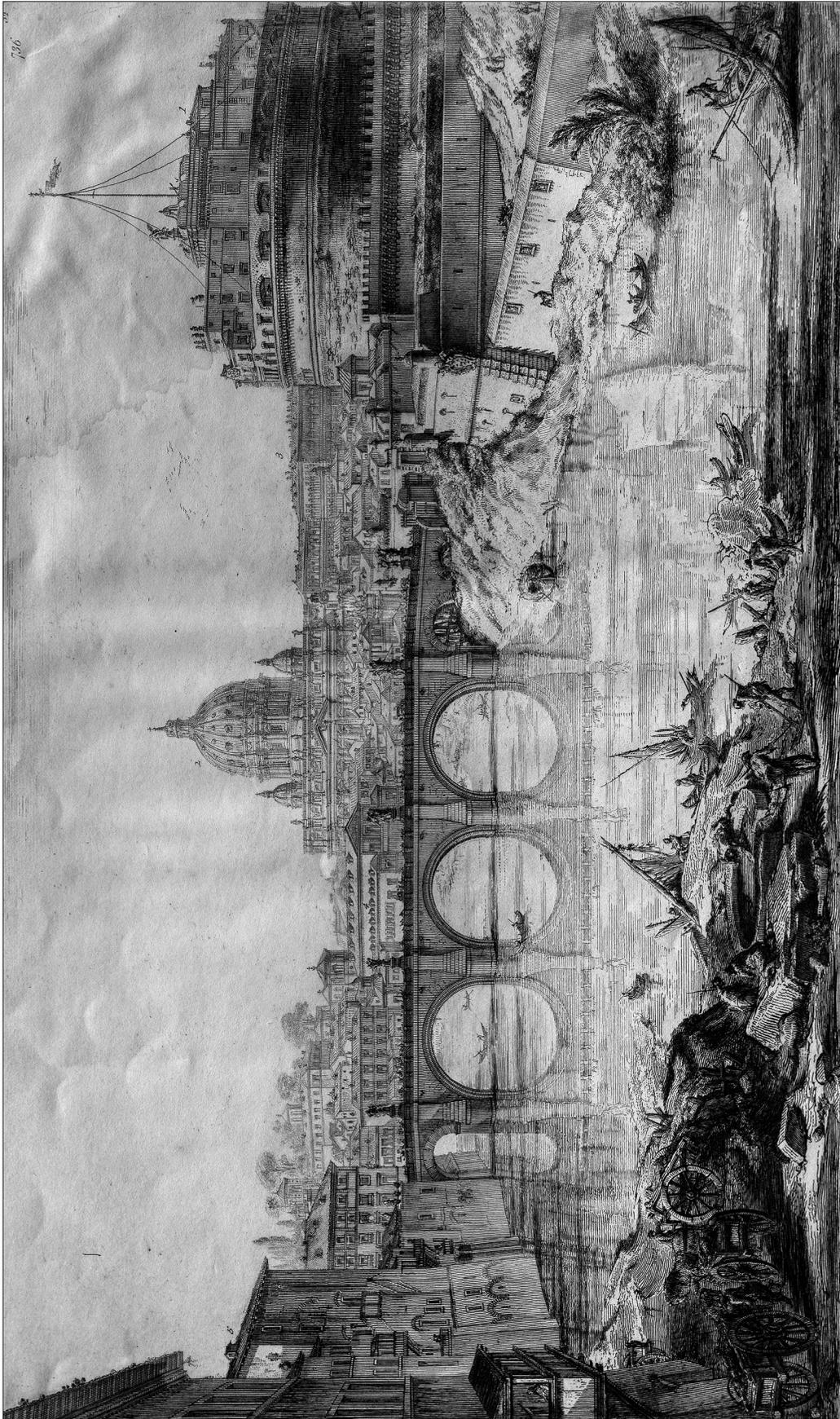
Папір, офорт, різець

378x587 (відтиск) - 372x580

509x765 (лист)

Походження: передано Дрогобицьким краєзнавчим музеєм в 1966 р.

Інв. № Г-ІУ-1795



В гравюрі «Вид на арку Тіта» - художник зобразив тріумфальну арку імператора Тіта - один з шедеврів архітектури епохи Флавіїв. Побудована арка імператором Доміціаном після смерті Тіта в 81 році н. е. в пам'ять про взяття Єрусалиму в 70 році н. е. Арка стала одним з головних символів Риму та згодом послужила взірцем для багатьох тріумфальних арок. В верхній частині арки – аттику викарбований меморіальний напис; в арці був захоронений прах Тіта.

Більша частина композиції відведена зображенню знаменитого пам'ятника, подекуди зарослого травою та кущами, що підкреслювало його древність. Тут арка стає сюжетною домінантою - висунута на передній план, хоч розташована не в центрі композиції, а зміщена до правого краю аркуша. Гравер вибирає кутовий ракурс.

Як і в інших гравюрах цієї серії, Піранезі поєднує тут реальність та фантазію. Художник достовірно передає деталі декору арки, але перебільшує розмір споруди, що підсилює відчуття її величі та могутності. В отворі арки і зліва від неї видніються закинуті старі будівлі та руїни Римського форуму, яких вже також торкнувся півидкоплинний час. Виразність офорта підсилюють контрасти світла і тіні, захмарене небо. Жанрові сценки поживляють

зображення величних пам'ятників минулого. Художник використовує різні види штрихів, добиваючись достовірності фактури... З великою ретельністю трактує художник камінь, його поверхню, особливості породи та сліди часу на ньому. Він любить регулярністю і красою древньої кладки та виявляє пластику каменю за допомогою різких контрастів світла і тіні. Як і інші офортах цієї серії, «Арка Тіта» вражає віртуозною технікою виконання. Графічні прийоми Піранезі надзвичайно різноманітні.

Експлікація до офорта розташована в лівій частині нижнього краю аркуша і включена в композицію твору.

Г.Р.

Джованні Баттіста Піранезі (1720, Мольяно-Венето-1778, Венеція)

Краєвид на арку Тіта 1771 р.

Папір, офорт, різець

473x710 (відтиск) - 475x705

540x787 (лист)

Походження: передано Дрогобицьким краєзнавчим музеєм в 1966 р.

Інв. № Г-ІУ-1784

Деякі гравюри серії були присвячені арці Константина.

Масивна, з трьома проходами тріумфальна арка Константина, розташована в центральній частині Риму, біля Колізею. Побудована в 315 році і присвячена перемозі Константина над римським імператором Максенцієм в битві біля Мульвієвого мосту 28 жовтня 312 р. Є найпізнішою зі збережених римських тріумфальних арок. При будівництві використані елементи декору, зняті з древніх монументів. Це єдина в Римі арка, побудована на честь перемоги не над зовнішнім ворогом, а у громадянській війні. Основна частина монумента виконана з мармурових блоків, аттик цегляний, облицьований мармуром. В оздобленні арки використані елементи декору часів Траяна, Адріана і Марка Аврелія. На аттику попарно розташовані 8 барельєфів, зняті з невідомого пам'ятника епохи Марка Аврелія (161-180), ймовірно тріумфального монумента на честь війни з сарматами (169-175).

Будівля зображена в центрі композиції на другому плані, злегка розвернута по діагоналі, що надає зображенню динамічності. Заповнюючи майже весь простір, до верхнього краю аркуша, вона набуває гігантських розмірів.

Художник посилює це враження, перебільшуючи справжні пропорції арки, а затінені невисокі будівлі зліва та на задньому плані майже розчинені в просторі, що ще більше підкреслює монументальність пам'ятки. На передньому плані – зображені розкидані фрагменти архітектури, дикі кози, що пасуться серед них та групи людей.

В листі «Арка Константина» художник відмовляється від свого улюбленого низького горизонту, що характерно для більшості робіт серії. Тут він ніби знаходиться на деякому підвищенні. В порівнянні з багатьма іншими офортами, тут вже немає різких світлотіневих контрастів, тіні стають м'якшими і надають всьому зображенню сріблясту тональність.

Експлікація до офорту розташована в правому нижньому куті аркуша і включена в композицію. Гравюра є своєрідним «портретом» давньоримської пам'ятки.

Г.Р.

Джованні Баттіста Піранезі (1720, Мольяно-Венето-1778, Венеція)

Краєвид на арку Константина 1771 р.

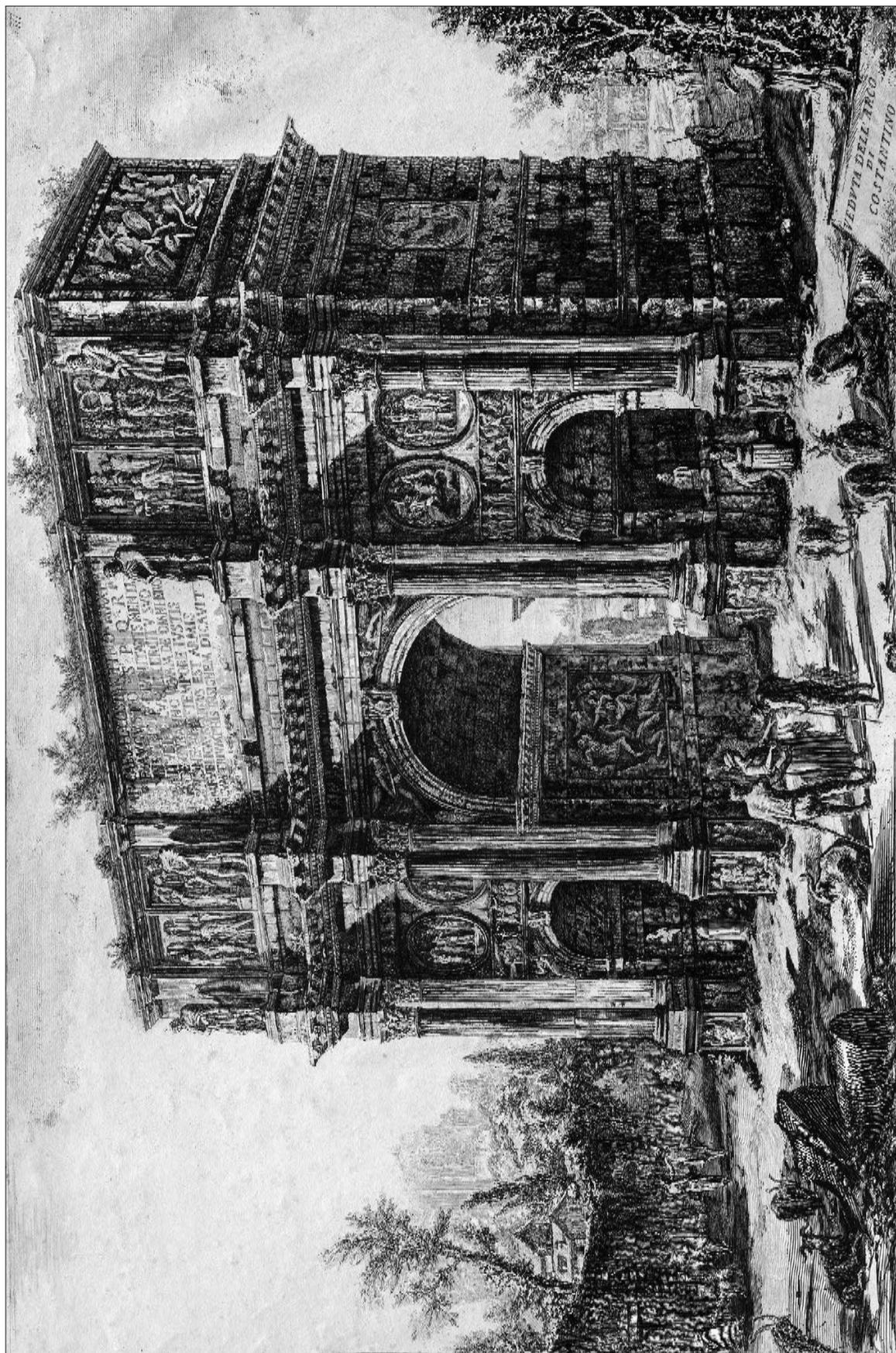
Папір, офорт, різець

478x710 (відтиск) - 475x705

635x787 (лист)

Походження: передано Дрогобицьким краєзнавчим музеєм в 1966 р.

Інв. № Г-ІУ-1783



Займаючись археологією, Піранезі виявляв великий інтерес до поховальних споруд. «Мавзолей Коноккія» - це ще один лист зі своєрідним портретом давньоримської пам'ятки.

На гравюрі зображений мавзолей, відомий під назвою Коноккія, побудований в кінці I ст. або в II ст. н. е. на Апієвій дорозі поблизу Капуї. Трьохярусна будівля. Гладкі площини нижнього ярусу декоровані стуком. Середній об'єм представляв собою куб зі злегка ввігнутими гранями кожного з чотирьох фасадів, що плавно перетікали в округлі виступи на кутах. Циліндричної форми верхній ярус - оформлений колонами. В нижньому ярусі мавзолею знаходились ніші для поховань, в яких було встановлено одинадцять урн. Існує легенда, що в мавзолеї була захоронена християнська свята Флавія да Мітілла, яку переслідував імператор Доміціан.

«Мавзолей Коноккія» є одним з найдосконаліших офортів сюїти. Тут найбільш виразно виявлені ті прийоми, якими користується Піранезі для досягнення монументальності. Будівля зображена в центрі композиції, максимально наближена до глядача. Заповнюючи весь простір до верхнього краю аркуша, вона

набуває величезних розмірів. Художник вибирає характерну для нього низьку точку зору. Затінені будівлі зліва та справа, фігури людей, квадрати плит на передньому плані - все це підсилює монументальність споруди. Піранезі подає будівлю в кутовому ракурсі, що надає композиції динаміки. Живописність досягається за рахунок різких контрастів освітлених і затінених ділянок; досконально пропрацьована фактура стіни. Піранезі передає імпозантність і величність будівлі, поетизує її.

Гравюра є своєрідним «портретом» давньоримської пам'ятки. Експлікація з назвою та коротким описом зображеної будівлі знаходиться в правій нижній частині на кам'яній плиті та включена в композицію твору, внизу підпис автора: Cav. Piranesi F.

Г.Р.

Джованні Баттіста Піранезі (1720, Мольяно-Венето-1778, Венеція)

Мавзолей Коноккія 1776 р.

Папір, офорт, різець

720x478 (відтиск) - 725x485

790x640 (лист)

Походження: передано Дрогобицьким краєзнавчим музеєм в 1966 р.

Інв. № Г-ІУ-1786



Questo è il tempio di Vesta, che si vede
in mezzo della Piazza di S. Maria sopra Minerva.
Questo tempio non è in un qual luogo al tutto
perduto, e si vede, stando che gli è stato le
mura, e non ancora l'ordine, con i suoi f.



СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арган Дж.К. История итальянского искусства. М., 2000.
2. Бенуа А.Н. История живописи всех времен и народов. СПб., 1912. - Вып. 16.
3. П.Венеция и венецианская жизнь в гравюре XVIII века. Каталог выставки. СПб., 2004. 4. Кристеллер П. История европейской гравюры XV XVIII века. -Л., 1939.
5. Лаврова О.И. Избранные офорты Джованни Батиста Пиранези 1720 -1778.-М., 1972.
6. Мсерианц М. Белотто и Пиранези. Искусство. 1965. - № 2. - С. 59 - 63.
7. Муратов П.П. Образы Италии. -М., 1999.
8. Одоевский В.Ф. Труды кавалера Джамбаттиста Пиранези. О литературе и искусстве. М., 1982. - С. 155 -162.
9. Очерки по истории и технике гравюры. М., 1987. - Тетрадь 4: Итальянская гравюра 15-18 веков.
- 10.Росси Ф. О влиянии Пиранези на работы Камерона в интерьерах Царского Села. Итальянский сборник. СПб., 2001. - № 5. - С. 107 -120.

Зміст

7

ОКСАНА КОЗИНКЕВИЧ

Roma Eterna
(пеан)

11

ТАРАС ВОЗНЯК

Джованні Баттісти Піранезі - спогади про майбутнє

23

ГАЛИНА РАЙТЕР

Образи Риму в офортах Джованні Баттісти Піранезі

29

ГРАФІКА ДЖОВАННІ БАТТІСТИ ПІРАНЕЗІ

43

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ