

**Оксана КОЗИНКЕВИЧ,**  
 завідувач відділу  
 європейського мистецтва XIV–XVIII ст.  
 Львівської національної галереї  
 мистецтв ім. Б. Г. Возницького

## МАЙСТЕР-КЛАС ВІД ВІКТОРІЇ МАРКОВОЇ

Міський музей у Львові, що виник на початку ХХ ст., свідчив про культурне зрушення в суспільстві і був знаком духовного піднесення, що спостерігалось в багатьох країнах Європи. Саме в той час поряд з приватними художніми збірками з'являлися міські галереї. У цьому процесі велику роль відіграла Австрія, до складу якої входила Галичина і Львів тоді іменувався столицею Галіції та Лодомерії. Тож як столиці личило Львову мати свою художню галерею. Тоді художні музеї з'являлися дуже часто, ніби вихваляючись один перед одним іменами видатних художників. Обов'язково в них мусили бути твори Рафаеля, Рембрандта, Рубенса та багатьох інших майстрів, якщо такий музей завойовував право називатися європейським. Але погоня за великими іменами завершувалася набуттям фальшивок, копій, сумнівного походження творів, що, з одного боку, дуже ускладнювало процес формування збірок, а з другого – сприяло появі фахівців, які володіли знанням відрізнити оригінал від фальшивки.

Організацією міського музею займався Львівський магістрат. Цукрозаводчик Якович із подільського села Сутківці запропонував свою колекцію Львову. Магістрат, добре заплативши йому, обдарував місто збіркою, в якій було багато великих імена. Невдовзі закуплені раритети були виставлені й дуже критично сприйняті, бо жоден твір, приписуваний великим творцям, не був оригіналом. Піднявся неймовірний скандал. Для утихомирення емоцій запросили з Відня доктора Фрімеля, відомого знавця, який вивчив збірку і опублікував свої дослідження. Вони вирізнялися обережністю, а подекуди, йдучи на угоду місцевій владі, він свідомо оминав критичні аспекти.

Саме тоді великих імен майже не залишилося, крім одного – картина на дереві з зображенням Мадонни маньєристичного вирішення мала підпис: Raphael pinxit. І цього було досить для довірливих покупців. Одразу скажемо, що після тривалого дослідження було доведено, що цей твір належить флорентійському художникові Томмозо Мацуолі, учню блискучого портретиста Аньоло Бронзіно. Мерії цього було досить, адже твір музейний і рідкісний. Можна було лишень дивуватися, як ім'я великого Рафаеля могло з'явитися на творі, що не відповідав йому ані майстерністю, ані образним вирішенням, ані часом створення. Однак автор, мало відомий маньєрист Томмозо Мацуолі, міг би пишатися тим, що його твір було належно оцінено. І все ж в збірці з'явилось бодай кілька оригінальних речей, кілька ескізів до монументальних розписів, портрети невідомих осіб. Скандална справа закупівлі хоч і не була розв'язана, проте дала початок збірці – галерея почала існувати. Поступово її поповнили колекції Любомирських, Пінінських, Голуховських, Домбських та ін. Серед картин були шедеври, передусім європейські, зокрема портрети: Катерини Стаженської пензля Ф. Жерара, австрійської імператриці Марії-Терези Ліотара, два краєвиди Каналетто, два твори Г. Хонтхорста – „Дама з гітарою” та „Чоловік з віолончеллю”, твір Жоржа де Латура „У лихваря”. Із збірки Пінінських надійшла невелика картина „Маха на балконі” Франціско Гойї, із збірки Голуховських – „Три святі”, „Бичування Христа” (XV ст.).

За роки радянської влади було закуплено ряд творів, серед них і „Маха на ву-

лиці" іспанського художника Ігнасіо Зулоага, „Св. Себастьян" та „Юдита з головою Олоферна" невідомих художників. Відділ західноєвропейського мистецтва став одним з кращих у галереї після надходження творів Маньяско („Краєвид"), Гвідо Рені, Доменіко Фетті, Себастьяно Річчі.

Однак чимало творів у Львівській національній галереї мистецтв мають визначення: „невідомий художник". Проте це не вирок, а спонукання до пошуку, ґрунтовного вивчення матеріалу. Таких полотен чимало. Адже з моменту, коли художник зробив останній мазок, починається для твору інше життя, яке часом веде до забуття її творця. Картина міняє своїх господарів, потрапляє до рук антикварів, аукціоністів, перекупників, злодіїв. За цей час міг стертисть підпис автора, або був стертий навмисне, або ж поставлений інший, більш знаний.

А ще можна знайти в музеї чимало фрагментів полотен, вирізаних з „контексту" композицій. Як, наприклад, „Голова чоловіка", яку приписують Г. Мульчеру. Історики мистецтва прагнуть зробити все можливе, щоб повернути імена авторів. Десятки атрибуцій виконав доктор мистецтвознавства В. Овсійчук. Неперевершеним чуттям матеріалу володів також Б. Возницький. Збірка привертала увагу фахівців з різних країн. Ось лише невеликий перелік імен мистецтвознавців, які залишили свої рекомендації, спостереження, припущення атрибутивного характеру: М. Щербачова (1953), М. Лібман (1961), В. Лазарев (1961), Т. Фомічова (1962), В. Маркова (1982, 2010). Завдяки їхнім дослідженням в науковий обіг було введено значний матеріал, який дав підстави для атрибутування.

У 2010 році до Львівської національної галереї мистецтв приїхала доктор мистецтвознавства, провідний науковець московського Музею імені О. С. Пушкіна Вікторія Маркова, яка працювала в галереї разом із завідувачкою відділом європейського живопису київського Національного музею ім. Богдана та Варвари Ханенко Оленою Живковою. Саме вони розпочали підготовку масштабної виставки до 100-річчя Державного музею образотворчих мистецтв ім. О.С. Пушкіна під назвою „Повернення Святого Луки". Західноєвропейський живопис VI –XVIII ст. з музеїв України.

Дослідники оглянули експозиції і фонди дев'яти провідних музеїв України, вибравши найкращі полотна. Збірка Львівської національної галереї мистецтв завдяки авторитетній популяризації Вікторії Маркової викликала бурхливу реакцію. Це був справжній майстер-клас видатного фахівця. Щира й привітна, вона немов дарувала свої знання легко, невимушено. Так чинили свого часу найкращі: Карл граф Лянцкоронський – Яцеку Мальчевському, граф Альфред Потоцький – Артуру Рубінштейну та ін. Це спілкування стало поштовхом для науковців відділу – з'явилося кілька атрибуцій. В. Маркова поділилася своїм досвідом того, як досліджувати великий комплекс питань, пов'язаний з атрибуцією картин кожної живописної школи, враховуючи всі специфічні особливості її розвитку, взаємодії з іншими школами. Методологія дослідження в наш час збагачена новими технологічними засобами: ультрафіолетові, інфрачервоні, рентгенівські промені і фізичний та хімічний аналізи. Однак головною зброєю, вважає Маркова, залишається системна критика, яка за останні десятиліття зробила око дослідника надзвичайно чуттєвим до змін стилю і почерку художнього твору. І коли дізнаєшся, що деякі „псевдомистецтвознавці" готують свої атрибуції на основі даних з Інтернету, таке ставлення до дослідження не може не обурювати. В. Маркова – автор численних статей, монографій, які оцінюються у світі історії мистецтва як найсерйозніші дослідження світового мистецтва, зокрема італійського. Дворічне спілкування з нею працівників Львівської галереї привело до підготовки вищезгаданої виставки та наукового каталогу. Кілька атрибутованих за її участі творів галереї, поданих у цій статті, свідчать про її високу кваліфікацію.



Італійський художник кінця XV – поч. XVI ст.

Мадонна зі святим Домініком та Петром Мучеником. Дерево, темпера, позолота, 35x55,7. інв. № Ж – 1975. Надійшла 1940 р. із збірки князів Любомирських, де її автором без підстав вважався ломбардський художник доби Відродження Вінченцо Фоппа, хоч робота стилістично не пов'язана з ломбардською школою. Творець картини працював у кінці XV – на поч. XVI ст. і належав до однієї з провінційних шкіл Італії, мистецтво яких позначене тісним переплетінням середньовічних і новаторських ренесансних рис. До таких шкіл належить Пьемонт, в минулому герцогство Савойське, пов'язане з країнами північної Європи, Францією та Нідерландами. Залучення до нової культури епохи Ренесансу відбулось в цій школі лише в XVI ст. Саме з Пьемонтом, вочевидь, пов'язане це полотно. В якості пропонованого автора роботи назвемо художника, який ввійшов в історію мистецтва під іменем „Маестро делле боттеге ді Іссоньє”. Сьогодні цим іменем прийнято означати твори майстерні, що працювала у Валь д'Аосте в останнє десятиліття XV– перше десятиліття XVI ст. З нею пов'язують створення шести композицій в люнетах вхідного portalу Кастелло д' Іссоньє в Аості, котра і дала ім'я цьому анонівному художнику. Сучасна наука приписує йому групу як монументальних розписів, так і станкових композицій, виконаних на замовлення пріора Джорджіо ді Калланта для того ж Кастелло д' Іссоньє. Як аналогію наведемо „Поклоніння волхвів” – частину вівтарної композиції „Різдво”, що прикрашає Капеллу в згаданому Кастелло (Passoni, 1987, I, biq. 45; II, pp. 679–680). В ній зустрічається подібний тип обличчя з чітко прорисованими очима і формою рук, особливо лівої руки Мадонни.



Північно-італійський художник кінця XVI ст.

Портрет Себастьяно Сергліо. П., о., 67,2х52,5. Уздовж нижнього краю проходить смуга вохристого тону з написом: Bastianino Serqlio. Інв. № Ж-1084. Надійшла 1940 р. зі збірки Львівської міської галереї. Цей портрет ніколи раніше не привертав уваги дослідників і постійно зберігався у запасниках музею, де визначався як робота італійської школи першої половини XVII ст.

Таке датування викликало серйозні сумніви як надто пізні і не відповідає стилістиці картини. Судячи з усього, портрет був створений у другій половині XVI ст., а точніше, у третій чверті століття, на що вказує і стилістика роботи, і її техніко-технологічні характеристики. Напис на лицевій стороні уздовж нижнього краю полотна

говорить про те, що на портреті зображений Себастьяно Сергліо (1475, Болонья – 1554/1555, Фонтенбло), видатний італійський архітектор і автор трактатів, учень Балдассаре Перуцці, послідовник Браманте та Рафаеля, з творчістю яких він познайомився у Римі, куди переїхав в 1515 р. З 1527 по 1541 р. він працював у Венеції, а потім на запрошення Франціска I переїхав до Франції, де отримав посаду головного архітектора. У портреті художник точно зафіксував характер та внутрішнє життя моделі – Сергліо наче звертається до невидимого співрозмовника, показуючи йому циркуль – інструмент своєї професії. Автор картини не прагнув створити канонічно відтворений образ великої людини, він прагнув, перш за все, підкреслити неповторно індивідуальні риси, зокрема виразне обличчя. Образ привертає своєю правдивістю і внутрішньою експресією, яку видно і у виразі обличчя, і в повороті фігури, і в жесті руки. Такий тип психологічного портрета був поширений у Північній Італії у таких центрах як Кремона, Бергамо, Брешія, міста Емілії. Акумуляована в творі енергія, експресія, акцент на характерних рисах моделі видають в його авторі майстра маньєристичного характеру. Саме це змушує згадати такого художника, як Бартоломео Пасаротті, але не тільки як можливого автора цього портрета, а як приклад, який дає напрямок для подальших атрибуційних досліджень. Оскільки написи, аналогічні тому, який бачимо на цьому творі, зустрічаються не часто, спробуємо знайти пояснення його появі. У тому разі, якщо вони не більш пізнішого походження, то їх можна пояснити тим, що портрет був замовлений в серії портретів знаменитих людей, де кожен супроводжувався написом з іменем портретованого. Як відомо, в XV–XVI ст. подібні серії, які отримали назву „nomini illustri”, користувались великою популярністю.



Венеційський художник кінця XVI ст. (майстерня Тінторетто (?).

Мойсей розбиває скрижалі Заповіту. Вих., 19; 20; 32;- 24,п., о., 127,5х218, інв. № Ж –2169. Надійшла 1940 р. з музею князів Любомирських. Сюжет взятий з Книги Виходу Старого Заповіту. Мойсей піднявся на гору Синай і отримав від Бога дві кам'яні скрижалі, на котрих були записані заповіді. Поки він був відсутнім, ізраїльтяни попросили Аарона дати їм ідолів, щоб вони їм поклонялись. Аарон зібрав усі їхні золоті прикраси і створив золотого тільця, якого помістив на вівтар. Повернувшись з гори, Мойсей запалився гнівом і кинув з рук своїх скрижалі, розбив їх під горою і скинув золотого тільця. Потім він знову піднявся на гору Синай і отримав від Бога нові скрижалі.

В картині зображено, як Мойсей стрімко спускається з гори, біля ніг його розбиті скрижалі, а зліва в даліні на тлі наметів – вівтар із золотим тільцем. У збірці музею полотно вважалось роботою німецької школи XVIII ст., хоч ніякого підґрунтя для подібної атрибуції ні в стилістиці, ні в характері живописного виконання нема. Навпаки, багато ознак, включно з композиційною побудовою, свободою письма, колоритом і типологією окремих постатей, а також характерне для венеційської школи саржове полотно вказують на її приналежність венеційській школі кінця XVI–поч. XVII ст. Композиція чітко ділиться на два плани – передній, що займає праву частину, і дальній, що простягається вліво на більшу частину полотна. Сцени прописані із сильним рухом, підпорядкованим діагональним ритмам, що підкреслюють динаміку дії. Праворуч зображені дві чоловічі постаті, без сумніву, висхідні до Якопо Тінторетто, що відносяться, в першу чергу, до постаті Мойсея, зображеного в сильному русі та в різкому перспективному ракурсі. При цьому віддалена від глядача багатофігурна сцена, що зображує битву, витримана в дещо іншій стилістиці, що мало нагадує манеру самого Тінторетто. Вона слабша за рівнем виконання, а манерою скоріше вказує на авторство північного художника, який працював у Венеції.

Очевидно, дана робота була створена в майстерні Тінторетто і в останні роки самого Якопо, який помер 1594 р., або вже після смерті видатного художника, коли його майстерня перейшла до його сина Доменіко. На користь такого припущення говорять дві обставини. Перша полягає в тому, що робота над багатофігурними композиціями, в тому числі над зображенням битв, була в тради-



ції майстерні Тінторетто, особливо починаючи з 1570-х років. Достатньо згадати грандіозну „Битву при Дзарі”, а також чотири великих полотна з батальними сценами, написаними між 1582–1587 рр. для Зали Великої Ради в Палаццо Дожів. І друга обставина – ця робота з майстерні Тінторетто кількох майстрів північного проходження, таких як Паоло Фьямінго, Лудовіко Поццосерато, Мартена де Фос. Можливо, коли працювали й інші менш талановиті художники, чиї імена нам невідомі.



Майстерня Гверчіно (Джованні Франческо Барбьєрі). 1599, Ченто – 1666, Болонья. Італійська школа. Аполон та Марсій. П., о., 115,8x175,2. Інв. № Ж-2139. Надійшла 1940 р. зі збірки Д. Пінінського. В музеї вважалась роботою невідомого італійського майстра, однак її атрибуція може бути точнішою. За всіма ознаками робота вийшла з майстерні Гверчіно, видатного майстра болонської школи XVII ст. Як свідчать документи, 1607 р. Гверчіно був відданий на навчання до якогось Бенедетто Дженнарі, сеньйору та художнику середньої руки, з котрим він постійно працював до його смерті 1610 р. У 1615–1617 рр., у період роботи над декорацією Каза Панніні в Ченто, поруч з ним працювали Бартоломео та Лоренцо Дженнарі. Так почала формуватись майстерня Гверчіно, котра за час існування розширилась. В неї входили молодший брат Гверчіно, Паоло Антоніо Барбьєрі, Бенедетто Дзаллоне, німець Матео Ловес та члени сім'ї Дженнарі, його родичі. Ерколе, син Бенедетто Дженнарі старшого, спочатку навчався хірургії, а після одруження 1626 р. на сестрі Гверчіно долучився до живопису і став працювати в сімейній майстерні. Він не пішов далі копіювання картин Гверчіно, але виконав велику кількість замовлень від церкви. Помічником Гверчіно був старший брат Ерколе, Бартоломео. Досягнути визнання вдалось племінникам Гверчіно, синам Ерколе – Бенедетто та Чезаре, котрі з самого раннього віку виховувались і навчалися живопису в майстерні свого видатного дядька. Вони писали як самостійні роботи, зокрема портрети, так і виконували повторення композицій Гверчіно. Це було щось на зразок сімейної фірми, в котрій на протязі тривалого часу працювали художники

різного віку і різного рівня творчої обдарованості. Після смерті Гверчіно майстерня продовжувала успішно працювати, спочатку нею керував Бенедетто, старший син Ерколе, а після його від'їзду до Франції – Чезарі Дженнарі. До сім'ї Дженнарі перейшла не тільки майстерня, а й чималий спадок Гверчіно – його картини, численні рисунки, архів.

Полотно зі збірки Львівської національної галереї мистецтв було написане одним із членів майстерні Гверчіно за мотивами його робіт. Можна припустити, що його автором міг бути Чезаре Дженнарі (1657–1688) син Ерколе та Лючії Барбьєрі, сестри Гверчіно (Ваґні 1986, рр. 295–323). При всій складності датування творів такого роду очевидно, що картина не могла бути виконана раніше середини 1650-х рр.

Сімоне Піньйоні. 1611, Флоренція – 1698. Флоренція.

Свята Цецилія. П., о., 89,5x86. Інв. № Ж-1662. Надійшла 1940 р. зі збірки Пінінського. Цецилія – християнська свята, великомучениця, яка жила II чи III ст. Уявлення про те, що вона є покровителькою музики, основане на цитаті з її життя: „коли Цецилію вели у дім її судженого у день весілля під звуки музики, у серці своєму вона зверталась до Господа, благаючи зберегти її тіло і душу незаплямованими”. У живописі XVI–XVII ст. її зображали з органом або під час гри на клавикорді, рідше арфі, лютні або смичковому інструменті. В збірці музею вважалась роботою невідомого італійського майстра.



Авторство Сімоне Піньйоні визначила В. Маркова. Ця робота може вважатись свого роду взірцевою для творчості цього відомого італійського майстра. В якості аналогії наведемо картину „Давид та Абіґайль” (п., о., 176 x 136,5; Seicento Fiorentino 1986, р. 427-428, саf.1238) у приватній колекції Флоренції, яка визнана одним з шедеврів майстра. Як і флорентійська композиція, полотно Львівської національної галереї мистецтв може бути датоване 1650-ми роками, але не раніше 1646-го, коли пішов з життя вчитель Піньйоні Франческо Фуріні. Як один з його найближчих учнів, Сімоне Піньйоні протягом творчого життя небезуспішно намагався наслідувати манері Фуріні. Успадкована ним від майстра огортаюча імла, що надавала рисам обличчя особливу м'якість, поєднується в його роботах з живописною свободою трактування складок, написаних широким мазком. Подібна різниця в підході до зображення тіла та одягу характеризує і манеру виконання публікованої тут картини „Свята Цеци-

лія”, в якій образ наповнений чуттєвістю і заворожливим естетизмом. Найбільш сильною стороною творчості майстра був колорит, вміння створювати шляхетну і водночас витончену колористичну гаму. Окрім Фуріні, ще два видатних живописця справили помітний вплив на його творчість – римлянин П’єтро де Кортонна (у Флоренції між 1643 і 1644 рр.) і неаполітанець Лука Джордано (у Флоренції в першій половині 1680-х рр.), котрі прищепили Пінйоні смак до вільної манери письма. Художник писав здебільшого картини на замовлення і серед робіт, які користувались особливим успіхом, помітне місце належить полотнам з напівфігурними зображеннями святих. Такі композиції нерідко мають восьмикутний формат, а для їх оформлення, як правило, виконувались розкішні золочені рами, що підкреслювали якість живопису. Це можна бачити в таких роботах, як „Свята Репарата” з флорентійської приватної збірки. (п., о., 56,5x44; Baldassari 2009, fig. 353), „Лукреція”, також з приватної збірки у Флоренції (п.,о., 67x80; Baldassari 2009, fig. 354), „Свята Цецилія”, яка належала спадкоємцям Дондзеллі (п.,о., 100x78; Baldassari 2009, fig. 358). Особливістю творчості Сімоне Пінйоні було те, що протягом тривалого часу він залишався вірним одному жіночому типу і, знайшовши вдале вирішення, нерідко повторював його неодноразово. Остання обставина пояснюється тим, що такі картини користувались успіхом у замовників.

Співпраця з яскравою особистістю, талановитим науковцем світового рівня В. Марковою буде продовжено. Адже наступний проект, задуманий нею, має на меті представити Львівську національну галерею мистецтв як один з першорядних музеїв у Східній Європі.