

ТРАДИЦІЯ ВЕДУТИ У ЛЬВІВСЬКИХ ТОПОГРАФІЧНИХ КРАЄВИДАХ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТ.

Король С., наук.співробітник

Інститут народознавства НАН України

Анотація. У статті розглядається топографічний краєвид як явище художньої культури Львова пер. пол. XIX ст. Встановлюється його зв'язок з ведutoю XVIII ст. Найбільшим досягненням топографічного краєвиду стало документально-реалістичне відтворення пейзажних мотивів.

Ключові слова: топографічний краєвид, ведута, пізнавально-розповідна та документальна функції краєвиду.

Аннотация. Король София. Традиция ведуть в львовских топографических пейзажах первой половины XIX в. В статье рассматривается топографический пейзаж как явление художественной культуры Львова пер. пол. XIX в. Устанавливается его связь с ведutoй XVIII в. Наибольшим достижением топографического пейзажа явилось документально-историческое отображение пейзажных мотивов.

Ключевые слова: топографический пейзаж, ведута, познавательное повествовательная и документальная функции пейзажа.

Annotation. Korol Sophia. Tradition of veduti in the Lvov topographical landscapes of the first half XIX century. This article deals with the problem of topographical landscape as an phenomena of the Lwiw's artistic culture in the first half of the 19-th century. It considers the genesis of that topographical landscape. The documental and realistic treatment became the greatest achievement of that kind of landscape.

Key words: topographical landscape, veduta, cognitive, narrative and documental functions of landscape.

Постановка проблеми. Ведута як своєрідний різновид пейзажу виникла у кінці XVII ст. і найяскравіше проявилася у творчості італійських майстрів Л.Карлеваріса (1663-1729), А.Каналі (1697-1768) та його послідовників – Б.Белотто (1720-1780) і Ф.Гварді (1712-1793). Реалістичні ведути А.Каналі були покликані “упорядкувати візуальну культуру”, “надати сценічному простору картини раціональної правдивості”, протиставляючи “перспективі як мистецтву обману (епоха бароко – С.К.) перспективу як метод і майстерність, за допомогою яких перевіряються візуальні дані” [1, 194]. Ведута надавала документально точним реалістичним краєвидам особливої поетичності, просторового дихання, яке би не замикало зображення в тісних рамках, продиктованих традицією сценічних архітектурно-перспективних бутафорій барокового часу. Цей один із небагатьох напрямів розвитку пейзажного жанру XVIII ст. знаходить свій відгук у різних художніх середовищах, набуваючи характерних регіональних відмінностей і пристосовуючись до специфіки художньої культури кожної окремої країни.

Мета статті полягає у дослідженні топографічного краєвиду як явища художньої культури Львова пер. пол. XIX ст. та встановленні його зв'язків із ведучою XVIII ст.

Аналіз попередніх досліджень, результати роботи. Естетика середини та другої половини XVIII ст. вбачала прекрасне в декоративному поєднанні окремих мотивів природи й архітектури [2, 13]. Цьому сприяли як зовнішні, умовно кажучи, об'єктивні чинники, так і внутрішні закони й особливості розвитку жанру.

До цього спричинилося поширення певних художніх принципів епохи – від однієї академії до іншої, шляхом інтернаціоналізації засобів художнього вислову та їх збагачення національними локальними особливостями. Так, скажімо, у східноєвропейському ареалі значну роль у поширенні й розвитку наряду ведучи відіграв своєю діяльністю Бернардо Белотто, племінник і учень Антоніо Канала. У 1758-1762 рр. він перебував у Відні на службі в імператриці Марії-Терезії. Згодом, 1767 р. він вирушив у Петербург, однак дорогою затримався у Варшаві, де й залишився аж до своєї смерті 1780 р. при дворі Станіслава Августа Понятовського й одержав титул придворного живописця. Тут художник виконав знамениту серію “Двадцять чотири види Варшави” (Варшава, Національний музей), а також два історичних полотна [3, 68].

Його метод, порівняно із методом Каналетто, базувався на більш щільному використанні світла, який не пронизував, а ущільнював предмети. Тому, “завдяки майже фізичній конкретизації ведучи Белотто набагато більше, ніж у Каналетто, володіють здатністю документально точно передавати характер місцевості” [1, 195]. Саме ця риса його малярства цінувалась найбільше, і саме вона послужила причиною його успіху при дворах Туріна, Дрездена, Відня, Варшави. Художник був більш, аніж просто пейзажистом, він був у певному сенсі “портретистом” європейських міст [1, 195].

Творчість Б.Белотто справила значний, хоч і опосередкований вплив на мистецтво в межах російської Імператорської Академії мистецтв. Адже міський видовий краєвид, якому навчали як у живописному, так і в гравіювально-ландшафтному класах академії, був особливо характерний для художньої культури Росії кінця XVIII – початку XIX ст. і знайшов яскравий та самобутній вияв у творчості таких художників, як С.Ф.Галактіонов, О.П.Брюллов, К.П.Беггров та ін. [4, 31-41].

З іншого боку, самі внутрішні закономірності розвитку жанру та стилістичні зміни диктували певні вимоги образно-пластичному ладу краєвиду. Наприклад, ще до приїзду того Б.Белотто до Варшави стиль художника зазнає змін, і з глибокого світлотіньового

модельовання виду митець переходить до більш аналітичної неокласицистичної точності. У краєвиді він прагне віднайти, перш за все, співзвучну ідеям часу, співвідносну з реальністю головну ідею образу та передати її в раціональній, найбільш об'єктивно можливій формі.

Традиція вестути, яка в неокласицистичному малярстві виконувала функцію гуманістичну, просвітительську, міцно закоренилась і в живописній практиці, і в естетичній свідомості. Здавалося б, ті зміни, які відбулися в мистецтві з початком XIX ст., під впливом ідей романтизму повинні були би змінити ставлення до цього напрямку пейзажного жанру. Однак у цьому процесі відбулося лише переосмислення певного ряду вартостей, що в результаті не призвело до повного занепаду вестути. Найбільш вирішальну роль відіграла заміна функції цього типу краєвиду з суто *декоративної* на *пізнавальну*, а в стилістичному вираженні відбувся перехід від умовно-символічного трактування художньої форми до об'єктивно-реалістичної.

Важливу роль у процесі переосмислення краєвиду як окремого жанру образотворчого мистецтва, з розгорненою типологією форм, серед яких усталилась і вестута, відіграли світоглядні засади епохи Просвітництва.

В основі Просвітництва як сформованої філософсько-світоглядної системи лежали переконаність у цінності як людської особи – мислячого раціонального індивіда, так і нації як об'єднаної спільноти людей, а також – у можливості та конечності встановлення нового суспільного ладу за допомогою реформ і освіти (соціально-політичні теорії Монтеск'є та Дж.Локка, теорії “суспільного договору” та “природного стану” Ж.-Ж.Руссо, філософсько-естетична теорія народності художньої творчості Й.Г.Гердера). Просвітительська Європа та, особливо, її монархи у своїй перетворюючій діяльності реалізовували високі етичні принципи щодо суспільства. При дворах монархів-абсолютистів, а також освіченої аристократичної верстви гуртувалися науково-просвітницькі та творчі сили, які повинні були втілювати шляхетні ідеї в життя та фіксувати здійснене у художніх творах, прославляючи, без сумніву, августійших натхненників. Тому в мистецтві доби Просвітництва бурхливо розвивається представницький портрет, який зображає не приватну особу, а члена громадянського суспільства, носія високих моральних якостей. Те саме підґрунтя має і краєвид, що трактується не як фізичне середовище, а як осмислений простір, наповнений глибоким духовно-філософським змістом. Так, зокрема, постали виконані Б.Белотто при дворі Станіслава-Авґуста види оновлюваної забудовами Варшави [5].

Цій ідеї служили і його твори, виконані при дворі імператриці Марії-Терезії. Згодом цю традицію вести у Польщі продовжили такі художники, як В.Каспшицький (1802-1849) та М.Залеський (1796-1877) [6, 18-19]. У Відні не меншої слави у цій сфері творчості здобув Рудольф фон Альт (1812-1905) – найвидатніший представник австрійської школи акварельного краєвиду, якого називали “віденським Каналетто”. Подорожуючи різними регіонами Габсбурзької імперії, художник створив майже п’ять тисяч акварелей з топографічно точними видами міст і природних ландшафтів [7, 46].

Ця пізнавально-розповідна функція вести знайшла вияв і в галицьких топографічних міських краєвидах першої половини ХІХ ст.

Поява в мистецькому середовищі Львова вести як одного з чільних напрямів розвитку краєвиду загалом була спричинена кількома факторами. Перший з них, суто історичний, був пов’язаний з тими процесами перебудови та перепланування, які зачепили край після приєднання його до Австрійської монархії. З цієї метою 1785 р. було створено Галицьку Дирекцію Архітектури [8, 74] – проектно-будівельну організацію, завданням якої було керувати, координувати і контролювати розгорнутими як у Львові, так і по всій Галичині реконструкційними та будівельними роботами. Протягом 1772-1820 рр. було повністю розібрано кам’яні міські мури, землею з валів засипано прилеглі до них рови, частину звільненої території віддано під забудову, решту – використано для влаштування бульварів та скверів. У результаті цих реконструкцій посилилися зв’язки історичного центру міста з численними передмістями, які, зрештою, об’єднались у логічну цілість. Так місто набуло свого сучасного вигляду [9, 82].

Для проведення такого рівня робіт було залучено велику кількість архітекторів та інженерно-будівельних кадрів. На рівні з ними активно працювали і художники. Тут відіграв свою роль другий фактор – естетичний. Адже їх завданням було зафіксувати етапи змін архітектурного обличчя Львова та інших міст, які зазнали реконструкцій, ретельно відтворити в рисунку, живописі чи літографії нові забудови: важливі адміністративні об’єкти, військові, господарські та фінансові установи.

Створення ведутних пейзажів у Львові у першій половині ХІХ ст. стало поширеним явищем. Однак художній рівень майстрів, які працювали в цій галузі, був досить строкатим і часто далеким від фаховості. З одного боку, це були заїжджі дилетанти або невисокого гатунку живописці, які без будь-якого глибшого проникнення в специфіку життя цього краю, його населення малювали стереотипні “портрети” будинків та вулиць, виявляючи при тому виняткову

точність у відтворенні деталей, однак не вміючи передати атмосферу цього середовища. Оскільки естетичні принципи і смаки в галузі архітектури диктувала Галичині столиця – Відень, то і в цих майстерних топографічних знімках видів природи і архітектури відчувався вплив німецького духом, протокольно правдивого, але емоційно пасивного ведутного краєвиду.

З іншого боку, під впливом різних чинників формувалася плеяда місцевих художників-пейзажистів, у творчості яких визрівало розуміння міського пейзажу як поєднання образів природи, архітектури та жанрових сцен.

Перші видові пейзажі у ХІХ ст. постали у творчості львівського військового чиновника і живописця-аматора Франца Ксавера Герстенбергера. Його “Прогулянка валами у Львові” 1807 р. [10], як і пізніші “Губернаторські вали” 1830 р. є яскравим прикладом аматорського видового краєвиду. Зокрема, в акварелі “Прогулянка валами у Львові” художникові не вдається збудувати ані повітряної, ані архітектурно-просторової перспективи. Через це він творить глибину коштом вишикуваних рядами, неначе на сцені, груп людей: дам у ампірних сукнях, кавалерів у циліндрах і фраках, офіцерів.

Фр.Кс.Герстенбергер оживляє трохи заанімілі постаті виразними жестами, ракурсами, об’єднує в невеликі мізансцени. Тут дотепно виведено смішних персонажів, як-от: горбань-єврей з кошиком, товстий міщанин у сивій свиті та з циліндром на голові. Зрештою, і з “галантного” товариства художник дозволяє собі покепкувати. Зліва зображено двох чоловіків, що зустрілись і вітають один одного, при цьому один – надзвичайно високий, а другий – дуже низький; або ж товариство з трьох осіб: мати – поважна огрядна дама, біля неї – бліда і худа юна особа, очевидно, донька, а з іншого боку – молодий і дуже запопадливий чоловік, який, з усього зрозуміло, намагається завоювати прихильність матері. Сюжет розгортається на невеликій площі перед будинком, який належав резиденції губернської влади. Оскільки освітлення тут не відповідає реальному світлу у відкритому просторі, то дещо штучно виглядають довгі тонкі тіні від постатей і дерев, а також динамічні клуби сивих хмар, крізь які пробивається небесна блакить. Загалом у цій картині митець переслідував не стільки суто художні, видові цілі, скільки його цікавив розважально-розповідний бік зображення. Згідно з цим він і будує фабулу твору.

Проте акварелі та гуаші Фр.Кс.Герстенбергера є цікавим, докладним і чи не єдиним джерелом не лише для дослідження творчості львівського художнього осередку зламу ХVІІІ – ХІХ ст., але й для вивчення особливостей громадського, культурного і світського життя Львова того часу. Такими, зокрема, є його

“Контракти у Львові” 1806 р., “Редута у Львові”, “Фестини в єзуїтському парку” та “Вистава “Медея” у пофранцисканському театрі”.

Більше винятково видовими завданнями цікавились такі художники, як Франц Гаттон, Теофіл Чишковський, Карл Ауер, Юрій Глоговський, Олександр Тітц.

Фр.Гаттон теж належав до тих художників, основною ознакою творчості яких була точне відтворення конкретного виду з урахуванням найдрібніших деталей, однак без звертання до особливостей характеру та атмосфери середовища. Такими є акварелі “Площа Фердинанда” (1843 р.) [11, 48] та “Вид Гетьманських валів” (1847 р.) [9]. Це – сухо, але педантично накреслені й розфарбовані зображення центральної частини Львова. Художник звернув увагу саме на ті види, в яких найкраще розкривається характер перебудов, здійснених австрійською владою у Львові на початку XIX ст. Одноманітність і в’ялість композицій Фр.Гаттон долає надзвичайно стрімкою та глибокою перспективою. Загальний вираз зображення художник, як це часто практикували тоді живописці, доповнює стафажем, який покликаний організувати й оживити простір.

Загалом ці та ще низка інших пейзажів мають не стільки художню, скільки пізнавальну вартість. Адже з них ми можемо почерпнути сьогодні відомості про загальний вигляд і організацію міського архітектурно-просторового середовища у першій половині XIX ст., простежити ті зміни у забудові та плануванні тогочасного Львова, які не збереглися до наших днів. Проте сам факт існування такого роду пейзажу в художній культурі Львова не повинен ігноруватись, оскільки він становить певну еволюційну ланку розвитку цього жанру в українському мистецтві Галичини XIX ст.

Якщо Фр.Кс.Герстенбергер та Фр.Гаттон були художниками-іноземцями, які працювали в жанрі ведуги у Львові в першій половині XIX ст., то Т.Чишковський та Ю.Глоговський уже були місцевими, українськими майстрами.

Теофіл Чишковський (1790-1841) походив з підльвівського с.Чишки. Перебуваючи на державній службі, він працював і над створенням акварелей з видами Львова, а також різних мальовничих околиць по всій Галичині. Після звільнення зі служби Т.Чишковський присвятив себе тільки творчості [12, 413]. Його пензлем належать зображення карпатських краєвидів з-під Сонча, Закопаного, видів міст Самбір та Заліщики, а також кількох видів Львова: «Львів з гори Вроновських», “Площа Фердинанда”, “Вид на собор Св.Юра та площу перед ним” (усі три – 1840 р.) [13]. Це – також, як і в Фр.Кс.Герстенбергера та Фр.Гаттона, – чіткі контурні рисунки, щоправда вони подають панорамний вид міста.

На прикладі “Виду на собор Св.Юра” можна окреслити основні формотворчі засади художнього методу митця. Перш за все, оскільки це – панорамні пейзажі, автор робить чітке розмежування планів: перший план біля нижнього краю сильно затемнений, другий – активніший, контрастніше промальований, і третій, надзвичайно віддалений і глибокий – значно світліший за тоном, однак у ньому збережено ті самі виразні контури. Очевидно, що головний акцент художник робить на другий план – сам собор Св.Юра. Його зображено з великим пієтизмом, усе до найдрібнішої деталі виписано ретельно й упевнено. Мабуть, Т.Чишковський однозначно прагнув відтворити велич цієї споруди, красу архітектурного ансамблю та розкрити суспільну й духовно-культурну роль митрополії в тогочасному житті. Якщо говорити про людські постаті, розташовані на площі перед собором, то, попри те, що вони, очевидно, давалися живописцеві гірше, ніж архітектурний пейзаж, усе-таки вони зображені жвавіше та органічніше, аніж у Фр.Кс.Герстенбергера.

Належить також зазначити, що у міському краєвиді Т.Чишковського цікавлять не стільки різноманітні австрійські новобудови, скільки, власне, *історичні*, питома місцеві пам’ятки, які мали пробуджувати певні спогади, спонукати до роздумів про історичне минуле цього краю і народу. Зрештою, саме в цьому ми вбачаємо найцінніший внесок художника у справу зародження патріотичного змісту у сфері міського топографічного пейзажу Галичини першої половини XIX ст. Цю особливість малярства Т.Чишковського підкреслив ще сучасник митця, живописець і художній критик Щенсни Моравський, називаючи Т.Чишковського “яскравим і нещасливим талантом” і стверджуючи, що його “роботами саме на місцеву тематику гордяться власники художніх збірок” [14, 653].

Та сама історична патріотична свідомість простежується й у творчості видатного художника, архітектора Юрія Глоговського. Працюючи в Галицькій Дирекції Архітектури, здійснюючи службові поїздки краєм, пов’язані з наглядом за виконанням урядових розпоряджень, Ю.Глоговський мав нагоду безпосередньо бачити, відчувати й пізнавати красу рідної землі, яка надихала його на творчість, навіюючи художникові або меланхолійно-ліричні, або динамічні образи рідної природи.

Якщо у його зарисовках народних типів історичний зміст проступає через змалювання автентичного регіонального вбрання, то у ведутах – через зображення архітектурно-історичних пам’яток. Так, у акварелі “Ратуша у Львові” знаходить вияв розуміння Ю.Глоговським мистецтва, його сучасних завдань. Це вже не

підмальоване аквареллю креслення із зображенням певної споруди, а звернення через пам'ятку мистецтва до минувшини, її оцінка з боку як естетичного, так і морально-філософського. У цьому творі видно, як під пензлем талановитого художника звичайний архітектурний пейзаж набуває не лише майстерного композиційного вирішення, не лише виразного емоційного звучання, але й промовляє як історично сприйнятий і виражений образ. Ця акварель – уже не просто “портрет” певної споруди. На ній видно “сліди” історії, вона живе, існує, і в сучасному для художника житті відіграє роль медіума, за допомогою якого можна досягати таємниці минулого. Історичні події, особи, явища, цілі епохи відклали на ній свій окремий відбиток, який чутливе око такого майстра як Ю.Глоговський сприйняло, а творча душа відтворила у надзвичайно живому, органічному, ефектному і романтично потрактованому образі.

Міський топографічний пейзаж як спадкоємець вести поєднував у собі видові завдання із хронікарськими. У часи до виникнення фотографії на нього лягав обов'язок відтворювати в художньому образі появу й бурхливий розвиток такого явища як урбанізація, яка в першій половині XIX ст. охопила великі й малі міста багатьох європейських країн. Як ми вже зазначали, Галичина як новоприєднана адміністративно-політична одиниця імперії Габсбургів і, особливо, Львів як столиця зазнали радикальних змін. Змінився політичний та адміністративний устрій, відбувалися динамічні перетворення у сфері соціального життя та відносин, а з ними зазнавав змін і духовно-культурний ландшафт цього краю.

Виразником і об'єктом усіх перемін стало місто. Саме в міському пейзажі 1830-1850-тих рр. поєдналися видові та хронікарські завдання. Міський краєвид цього часу одержав оригінальне вирішення не лише через специфіку зображуваного мотиву, але й через його свіжість і новизну.

Про зростання інтересу до теми міста в художній творчості свідчать не лише твори професійних художників, але аматорські ведуть анонімних майстрів, роботи яких зберігаються у музеях Львова. У них видно, як цей інтерес виявлявся, у першу чергу, через зображення архітектурного мотиву. Вигляд будинків, перспектива вулиць і забудов, алеї і парки – це стало об'єктом міського видового пейзажу у першій половині XIX ст. З розгортанням активної будівельної діяльності, особливо адміністративних, житлових і громадських споруд репрезентативного характеру, з відходом у історію середньовічних фортифікацій, мурів, веж і середньовічного планування загалом, змінювалося архітектурне обличчя Львова, поставало місто нового типу, яке, безумовно, повинно було знайти своє вираження в художній творчості.

Найбільшу і найповнішу іконографію Львова у 1830-1840-их рр. створив Карл Ауер, чех за походженням. Працюючи впродовж майже двох десятиліть у літографічній майстерні Піллерів, К.Ауер відрисував і перевів на камінь види львівських площ і торговельних майданів, соборів і костелів, палаців і адміністративних споруд, парків та різних улюблених місць відпочинку львів'ян [15, 55-59]. Такі його літографії, як "Латинський катедральний костел" (близько 1837 р.), "Домініканський костел" (1837 р.) чи "Ратуша у Львові з південної сторони" (коло 1837 р.) стали настільки популярними, що і сьогодні залишаються дуже часто тиражованим художнім матеріалом з львівськими видами. Успіх літографіям К.Ауера забезпечували їхня легкість і впевненість виконання, точність і влучність характеристики архітектурних і стафажних мотивів. У таких літографіях, як "Вигляд бернардинського костелу" або "Вулиця Панська у Львові" художник вибудовує глибину засобами скорочених у перспективі архітектурних форм і людських фігур. Не володіючи особливим багатством тональних і фактурних відношень штриха, автор робить акцент на його точності і лаконічності. Найслабшими, з технічної точки зору, у композиціях К.Ауера залишаються фрагменти зелені. Загалом ж, чітко змальовані будівлі й активні, в різних ракурсах людські постаті надають виразності та своєрідного характеру міському середовищу, відтворюють оригінальний образ Львова 1830-тих років.

У напрямі створення міського краєвиду працював Олександр Тітц (1814-1856), художник високого фахового рівня та своєрідний новатор у цій ділянці. Здобувши вищу юридичну і філософську освіту, він, відчуваючи потяг до мистецтва, почав навчатись малярства в кількох львівських живописців. Для вдосконалення своєї майстерності у 1838 р. О.Тітц виїхав у Францію. Від 1844 до 1848 р. художник жив у м. Бордо, де викладав рисунок [16, 427].

У його рисунках видовий пейзаж набув того реалістичного бачення й орухоту образу, яким досі не володів жоден із львівських ведутистів. Оригінальність погляду, жвавість штриха, багатство тональних нюансів уже нічого не залишали від статичної і ще подекуди по-класицистичному умовної ведути попередніх десятиліть. Як зазначав кореспондент часопису "Львівський тижневик", О.Тітц у власній творчості і в педагогічній діяльності "дотримувався тієї нової методи, згідно з якою він не схилився до копіювання мертвих зразків, а, залишаючи за вродженим талантом цілковиту самостійність, за зразок ставив живу природу" [17, 222]. Таким, зокрема, постає його "Вид Львова з південно-західного боку", створений 1852 р. і відлітографований 1857 р. Теодором Клементом. У цій літографії відчувається присутність повітряного середовища,

яке оповиває краєвид, надає йому глибини і матеріальності. Легким доторком олівця художникові вдається передати настрої похмурого зимового дня та, відтворюючи найдрібніші фрагменти архітектурного краєвиду, створити ілюзію відкритого простору. Органічним елементом композиції є жанрові доповнення на першому плані. Прикметно, що дійовими особами жанрових груп є не вишукане товариство – офіцери, галантні дами і кавалери, як це частіше бувало у ведутах К.Ауера, а звичайні міщани, які йдуть з церковною процесією або їдуть саньми.

Подібних креативних принципів дотримується О.Тітц у двох автолітографіях із видами міста Трускавця (1854 р.) [12], що увійшли до однойменного альбому літографій, який з'явився у 1855 році [18, 16]. На одній з них зображено вид широкої площі з фонтаном посередині, яку оточують затишні побілені будиночки, призначені для відпочивальників. Увесь майдан залитий яскравим сонячним світлом, відчуття свята додає зображений художником вуличний оркестр. Така літографія, мабуть, повинна була служити своєрідною візитною карткою курортному місту, яке в середині XIX ст. набирало широкої популярності завдяки своїм мінеральним джерелам.

Інша літографія подає вид дерев'яної церкви із дзвіницею і плебанією. О.Тітц створює мальовничий образ старої церкви, яка потопає в тіні високих крислатих дерев. Як і в попередній літографії, художник використовує активні контрасти яскравого світла і глибоких тіней. Поєднання різних характерів штриха у зображенні дерев'яного гонтового покриття будівель та м'якої, наповненої сонячним світлом зелені, надає краєвиду органічності та створює в роботі ефект живописної соковитості. Належить особливо підкреслити наявне у літографіях О.Тітца багатство тональних співвідношень, різноманітність фактури та інтенсивності штриха. Великий інтерес художника до технічних і виражальних можливостей графіки спричинив написання ним теоретичної праці, в якій викладено основні засади рисунку [18, 16].

Висновки. Міський топографічний краєвид Галичини у першій половині XIX ст. став важливою ланкою в розвитку пейзажного жанру романтичного періоду. Ми окреслили його як ведуту через ті видові завдання, які він виконував. Цей термін, однак, не надає йому негативного значення, оскільки на цьому етапі історичного розвитку пейзажу *декоративну* функцію вести – основну її характеристику в естетичній свідомості XVIII ст., було замінено на *пізнавальну*. Таким чином, у першій половині XIX ст. цей напрям краєвиду одержав власні актуальні художні завдання. Серед найістотніших виділяються точність спостереження, ретельність і правдоподібність у створенні

образу, розповідальність мотиву. Ведута цього періоду приймала як засіб художньої виразності деяку умовність трактування образів, проте категорично не узгоджувалась із фантастичним розумінням природних і архітектурних мотивів.

Література:

1. Арган Дж.К. История итальянского искусства.-Москва: Радуга, 1990.
2. Фёдоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII-начала XX в. История, проблемы, художники.-Москва: Советский художник, 1986.
3. Энциклопедический словарь живописи. Под ред. М.Ляклотта и Ж.-П.Кюзена.-Москва: Тэпра-Терра, 1997.
4. Миролюбова Г.А. Новые материалы к истории создания серии литографий "Виды Санкт-Петербурга и окрестностей (1821-1826)".// Культура и искусство России XIX в.-Ленинград: Искусство, 1985.
5. Публикацію див.: Kobielski O. Pejzaże dawnej Warszawy.-W.: Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne, 1974.-S.S.33,35,37,39.
6. Micke-Broniarek E. Mistrzowie pejzażu XIX wieku.-Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie Sp. z o.o., 2001.
7. Belvedere. Österreichische Galerie Belvedere. Vienna / Text and Concept by Margot Rauch.- Innsbruck: Alpina Druck, 2002.
8. Czerner Olgierd. Przekształcenia architektoniczne Lwowa w latach 1772-1848/ / Architektura Galicji XIX-XX w. Pod red. B.Czerkesa, M.Kubelika, E.Hofer.- Lwów, 1996.
9. Історія Львова. Відп. ред. В.В.Секретарюк.-К.: Наукова думка, 1984.
10. Публикацію див.: Види давнього Львова і Кракова. Каталог виставки (пол. і укр. мовами).-Краків: Історичний музей міста Кракова, б.р. На обкладинці.
11. Публикацію див.: Малець С. За часів Маркіяна Шашкевича.-Львів: Центр Європи, б.р.
12. Melbechowska-Luty A. Teofil Czystkowski // Słownik artystów polskich.-Wrocław: Ossolineum, 1971.-Т.І.
13. Зберігаються у Кабінеті графіки Львівської наукової бібліотеки ім. В.Стефаника.
14. Morawski Sz. Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających.// Pamiętnik literacki.-1850.-R.I.
15. Див.: Opalek M. Litografia Lwowska (1822-1860).-Wrocław, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958.
16. Rastawiecki E. Słownik artystów polskich.-Warszawa, 1857.-Т.ІІІ.
17. Tygodnik Lwowski.-Lwów.-1850.-№ 27 (6 lipca).
18. Dziennik literacki.-1856.-№ 2 (3 maja).

Надійшла до редакції 03.03.06