Анна ЛЕГЕДЗА,

orcid.org/0000-0001-5197-9106

*завідувач відділу офіційних прийомів та урочистих подій Палацу Потоцьких
Львівської національної галереї мистецтв імені Б. Г. Возницького
(Львів, Україна) ldkdum.ak@gmail.com*

ІНТЕГРАЦІЯ ТИПУ РОДИННИХ ЕПІТАФІЙ ІЗ КОЛІНОПРЕКЛОНЕНИМИ ПОСТАТЯМИ У ЛЬВІВСЬКУ МЕМОРІАЛЬНУ СКУЛЬПТУРУ КІНЦЯ XVI СТ.

У статті досліджується інтеграція типу родинних епітафій з колінопреклоненими постатями у львівську меморіальну скульптуру кінця XVI ст. й аналізуються іконографічні, стилістичні, образні, формотворчі особливості належних йому збережених пам'яток. Відзначається, що характерною рисою еволюції скульптури в Речі Посполитій наприкінці XVI – першій половині XVII ст. є виникнення нових іконографічних типів, зокрема епітафій з дрібномасштабними симетричними зображеннями колінопреклонених представників міщанських родин в узніжжі Розп'яття, Воскресіння, інших сакральних сцен. Аргументовано, що особливістю інтеграції типу в меморіальну пластику в регіоні львівської культурно-мистецької гравітації є запізнiла рецепція в 1570-х чи 1580–1590-х рр., домінування північноренесансних традицій, виникнення змішаних іконографічних схем і вкрай обмежена кількість пам'яток.

З'ясовано, що єдиним «хрестоматійним» зразком типу в сучасному західноукраїнському регіоні є епітафія Шольців-Вольфовичів із цоколя апсиди Латинського кафедрального собору у Львові (1570-ті чи 1580–1595, Г. ван Гутте, Я. Заремба /?/) з адорацією Воскресіння живими і померлими представниками патриціанського роду. Установлено, що образними ознаками композиції, характерними для типу загалом, є імперсональність зображень, відтворення родини як цілісного організму та її «зовнішня» характеристика за посередництвом смерків, зачісок, вбрання. Пластичними – примітивність формоутворення, домінування ліній над об'ємами, «жорсткий» однотипний ритм. Підкреслено, що інтеграцію ренесансних світоуявлень у львівську скульптуру засвідчує співмірність адорантів релігійній сцені – візуалізація визнання людської гідності й «зустрічі» земного і Божественного світів. Висловлено припущення про вроцлавську інспірованість рельєфу, виявлену в «намітках», що закривають жіночі обличчя, як у сілезьких епітафіях 1500–1550 рр.

Здійснено порівняльний мистецтвознавчий аналіз епітафії Шольців-Вольфовичів із зовнішньої вівтарної стіни Львівського латинського кафедрального собору і сцени родинної адорації з предели вівтаря Шольців-Вольфовичів з Кафедрального собору Покрови Пресвятої Богородиці УПЦ у Львові, авторство якої приписують Яну Шольцу-Вольфовичу. Виявлено рівноцінність їхнього технічного рівня та схожість моделювання рук, долонь і голів, що спонукає до припущення про їх виконання за участі Яна Шольца-Вольфовича й одного кола професійних різьбярів.

На підставі порівняльного стилістичного аналізу встановлено, що образно-пластичними відмінностями епітафії Шольців-Вольфовичів від епітафії Матеуша й Анни Чарних із зовнішньої стіни костелу Внебовзяття Пресвятої Діви Марії у Кракові, виконаної, імовірно, Г. ван Гутте або представником його кола майстрів, є лінійно-графічний принцип пластичної організації, вираженість ритму, урівноваженість композиції, сумірність біблійної та адораційної сцен.

Ключові слова: львівська меморіальна скульптура кінця XVI ст., скульптурний іконографічний тип, родинні епітафії з колінопреклоненими постатями.

Anna LEHEDZA,

orcid.org/0000-0001-5197-9106

*Head of the Department of Formal Reception and Ceremonial Events Potocki Palace
B. G. Voznytskyi's Lviv National Gallery of Arts
(Lviv, Ukraine) ldkdum.ak@gmail.com*

THE INTEGRATION OF FAMILY EPITAPHS' TYPE WITH KNEELING FIGURES INTO LVIV MEMORIAL SCULPTURE OF THE END OF THE 16TH CENTURY

The study researches the integration of family epitaphs' types with kneeling figures into Lviv memorial sculpture of the end of the 16th century and analyzes iconographic, stylistic, imaginative, and formative special features of saved monuments belonging to its type. The paper highlights that the character feature of sculpture evolution in the Polish-Lithuanian Commonwealth at the end of the 16th century and in the first half of the 17th century deals with the origin of

new iconographic types, in particular, epitaphs with small-scale symmetric depictions of kneeling representatives of the bourgeois' families in the foothills of the Crucifixion, Resurrection, and other sacral scenes. The author provides a rationale for the special feature of this type's integration into memorial plastics art in the region of Lviv cultural and artistic gravitation. This one concerns with the out-of-date perception in the 1570s or the 1580–1590s, domination of the north Renaissance traditions, and emergence of combined iconographic schemes and extremely limited amount of monuments.

The author argues that the only typical sample of the type in modern Western Ukrainian region is the Scholz-Wolfgangs' epitaph from the apse's pedestrial of the Latin Cathedral in Lviv (the 1570s or the 1580–1595s, H. van Hutte, Ya. Zarembo (?) with the Resurrection's adoration by the alive and dead representatives of patrician's family. The research establishes imaginative special features of the composition that characterize the type on the whole. These characteristics are interpreted with the depictions' impersonality, family presentation as a whole organism and its external characteristics using family symbols, hair-dresses, clothes. The author presents such plastic characteristics as form making primitiveness, domination of lines over the volumes, hard monotypic rhythm. The research emphasizes on the fact that the integration of Renaissance worldviews into Lviv sculpture establishes commensurability of adorants to the religious scene dealing with the visualization of human's dignity appreciation and "meeting" of dar al-fana and overworld. The author suggests Wroclaw's relief instigation revealed in female headscarves that cover women's faces as it is in Silesian epitaphs of the 1500–1550s.

It has been carried out comparative art analysis of the Scholz-Wolfgangs' epitaph considering the external altar's wall of the Latin Cathedral in Lviv and the scene of the family adoration researching the Scholz-Wolfgangs' altar footpace from the Cathedral of the Intercession of the Holy Virgin of Ukrainian Orthodox Church in Lviv. The authorship of this cathedral is credited with Yan Scholz-Wolfgang. The paper reveals the equivalence of their technical level and similarity in hands', palms' and heads' modeling that motivates to suggest their execution with the participation of Yan Scholz-Wolfgang and one circle of professional carvers

Basing on the comparative stylistic analysis the author establishes the differences of the Scholz-Wolfgangs' epitaph from Mateush and Anna Charnykh's epitaph considering the external wall of the Polish Roman Catholic Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Krakow that was probably executed by H. van Hutte or the representative of his craftsmen team. These differences deal with the linear-graphical principle of plastic organization, balanced rhythm and composition, commensurability of the Bible and adoration scenes.

Key words: *Lviv memorial sculpture of the end of the 16th century, sculptural iconographic type, family epitaphs with kneeling figures.*

Постановка проблеми. Особливістю еволюції скульптури в Речі Посполитій і в регіоні львівської культурно-мистецької гравітації межі XVI–XVII ст. є урізноманітнення типів портретних зображень і співіснування стадіально різних типологічних форм. Найбільш загальною передумовою процесу стала притаманна мистецтву як різновиду самореферентних, відкритих, здатних до саморозвитку складноорганізованих систем диференціація структури й функціональних зв'язків (М. Каган, 1997: 61, 65). Синхронізації узвичаєних і нововиниклих типів сприяла «інерційність» потужної, консолідованої скульптурної традиції, що сформувалася в Речі Посполитій у XVI ст. й поширилася в сучасний західноукраїнський регіон. Значення набула еволюційність мистецького поступу, що відрізняла рік 1600-й від позначеного інтенсивним утвердженням ідей Ренесансу попереднього зламу століть (М. Karpowicz, 1974: 51). Передумовою формування нових типів меморіальних портретів слугував більш активний, аніж у попередній період, «запит» на «артикуляцію» в полі культури світоглядно-ціннісних пріоритетів середніх соціальних страт.

Шляхи розвитку портретної пластики окреслило утвердження ідей Контрреформації, віддзеркалених, зокрема, у меморіальних композиціях із

колінопреклоненими постатями, стадіально найбільш раннім різновидом яких є міщанські родинні епітафії з адорацією Розп'яття, Вознесіння, інших сакральних сцен. Важливими аспектами питання є особливості інтеграції нововиниклого скульптурного типу в меморіальну скульптуру на сучасних західноукраїнських землях і «трансфер» художніх рішень між Львовом і польськими різьбярськими осередками, насамперед краківським.

Аналіз досліджень. Аналіз наявних досліджень і публікацій засвідчує, що багатофігурні родинні епітафії в меморіальній скульптурі регіону львівської культурно-мистецької гравітації досі не стали предметом наукового вивчення з погляду еволюції типів портретних зображень.

З-поміж праць польських учених, що створюють загальне теоретико-методологічне підґрунтя подальшого наукового пошуку, укажемо на ґрунтовну статтю В. Татаркевича – одну з не багатьох, присвячених надгробкам із колінопреклоненими постатями в польській скульптурі кінця XVI – першої половини XVII ст. (W. Tatarkiewicz, 1956). Так, науковцем проаналізовано генезу іконографії колінопреклоніння в європейському мистецтві, акцентовано на її зв'язку з вотивними таблицями й розглянуто родинні міщанські епітафії як найбільш ранній типологічний зразок (W. Tatarkiewicz,

1956: 274–275). Визначено іконографічні особливості композицій з колінопреклоненими міщанськими родинами та наведено їх приклади, зосереджені на території сучасної Польщі.

У річищі еволюції польської меморіальної пластики кінця XVI – початку XVII ст. тип епітафій з колінопреклоненими постатями стисло охарактеризовано М. Карповичем (M. Karłowicz, 1974: 62, 65–66; M. Karłowicz, 1994: 27, 31).

У контексті дослідження польських надгробних пам'ятників міщан XVI–XVII ст. багатофігурні родинні епітафії, зокрема Шольців-Вольфовичів із зовнішньої вівтарної стіни Львівського латинського кафедрального собору (1570-ті або 1588–1595, майстерня Г. ван Гутте), оглядово розглянуто А. Виробішем (A. Wyrobisz, 1990: 64, 68).

Поза еволюцією меморіальних скульптурних типів іконографічні, стилістичні, образно-формотворчі особливості рельєфу Шольців-Вольфовичів проаналізовано в працях Т. Маньковського (T. Mańkowski, 1948: 274; T. Mańkowski, 1974: 177), М. Гембаровича (M. Gębarowicz, 1962: 175–176; M. Gębarowicz, 1966: 29), В. Любченка (В. Любченко, 1968: 143–144; В. Любченко, 1981: 56–57). Епітафію Матеуша й Анни Чарних із зовнішньої стіни Маріацького собору в Кракові, виконану, імовірно, Г. ван Гутте чи представником його кола майстрів, охарактеризовано Ф. Коперою (F. Kopera, M. Cerchowie, 1904: 220), Т. Маньковським (T. Mańkowski, 1948: 275–276), А. Виробішем (A. Wyrobisz, 1990: 64).

Отже, огляд джерел і літератури підтверджує відсутність спеціального наукового дослідження інтеграції типу багатофігурних родинних епітафій у меморіальну скульптуру на сучасних західноукраїнських землях наприкінці XVI ст. та актуальність теми публікації.

Мета статті – розкрити специфіку інтеграції типу родинних епітафій з колінопреклоненими постатями у львівську меморіальну скульптуру кінця XVI ст. й охарактеризувати іконографічні, стилістичні, образні, формотворчі особливості збережених пам'яток.

Виклад основного матеріалу. Композиції з колінопреклоненими постатями є стадіально наступним після «сансовінівського» й «кінетизованого» домінантним іконографічним типом у польській меморіальній скульптурі кінця XVI – першої чверті XVII ст. Безпосереднім їх прообразом слугували зображення донаторів у молитві, навколішках, на дедикаційних і вотивних таблицях, у скульптурних і малярських вівтарях попередніх віків (J. Kęłowski, 1967: 16, 148; W. Tatarkiewicz, 1956: 284; A. Wyrobisz, 1990: 70).

На думку В. Татаркевича (W. Tatarkiewicz, 1956: 276), З. Коссаковської-Шанайца (Z. Kossakowska-Szanajca, 1961: 175), М. Карповича (M. Karłowicz, 1974: 65), інтеграцію іконографічної схеми в меморіальну пластику спонукав рух Контрреформації й пов'язана з ним актуалізація іманентного римо-католицької традиції усвідомлення значущості молитовного колінопреклоніння як складника літургії й виразу релігійних почуттів¹. Становлення нового типу уможливило уявлення про припустимість зображення померлого як живого, поза станом «сну як смерті» і «смерті як сну». Мистецьким підґрунтям розповсюдження меморіальних композицій з колінопреклоненими адорантами стало «самовичерпання» надгробка з лежачою постаттю, збідніння його художніх рішень, примітивізація форм.

Назагал у польській пластичі кінця XVI – першої половини XVII ст. сформувалося кілька типів «колінопреклонених» меморіальних скульптур: 1) міщанські надгробки та епітафії з барельєфними дрібномасштабними родинами в узніжжі Розп'яття, Вознесіння, інших сакральних сцен; 2) цілофігурні або горельєфні монументальні надгробки з чоловічою постаттю, подружжям, родиною, характерні для магнатерії, шляхти, вищих духовних осіб; 3) епітафійні рельєфи з осібною фігурою або подружжям у половину чи менше натуральної величини, популярні в середовищі різних соціальних страт.

Соціокультурною передумовою поширення міщанських епітафій було зростання значущості патриціату в економічному житті польського міста (A. Wyrobisz, 1986: 324–329) і відображення властивих йому пріоритетів, зокрема уявлення про родину як суспільний «sacrum» (A. Wyrobisz, 1990: 72), у вимогах до меморіальних скульптур.

Іконографічною особливістю типу, що сформувався в Сілезії й звідти розповсюдився в Краків у третій чверті XVI ст. (W. Tatarkiewicz, 1956: 275; A. Wyrobisz, 1990: 69)², стало симетричне розташування чоловіків по правій, геральдичній, жінок – по лівій стороні зі зменшенням від периферії до центру профільних колінопреклонених фігур. Рідше зустрічаються чергування різно-

¹ Іншої позиції дотримується А. Виробіш, за зауваженням якого перші сілезькі й поморські епітафії із зображеннями померлих навколішках фундовано міщанами-євангелістами (A. Wyrobisz, 1990: 70).

² Одним із найбільш ранніх меморіальних зображень колінопреклонених родин є епітафія Адама та Еви Бернеків із парафіяльного костелу в Олькуші (W. Tatarkiewicz, 1956: 274–275). Значну кількість однотипних за образно-пластичним рішенням міщанських епітафій з колінопреклоненими постатями зосереджено в Маріацькому соборі в Кракові.

масштабних постатей і їх відтворення у фас³. У низці пам'яток родинну адорацію доповнено рельєфом померлого в окремій ніші, навколішках або в сні⁴. Відомі випадки подвійного зображення небіжчика – у складі родини й осібно⁵. Відзнаками пам'яток є простота обрамлення, дрібно-масштабність постатей, їх виконання в барельєфі, переважно з пісковика. Привертає увагу характеристика адорантів як членів родинного організму й зумовлена цим уніфікованість ритму, рухів, облич.

Семантика сцен збірної адорації пов'язана зі спонуканням до поминального моління (А. Wyrobisz, 1990: 70), утвердженням єдності живих і померлих (Т. Dobrzeński, 1969: 23), унаочненню постулатів віри (В. Steinbern, 1967: 10) та есхатологічної ідеї спасіння як зображених, так і вірян (J. Kębłowski, 1967: 148–149).

Єдиним збереженням сьогодні в регіоні львівської культурно-мистецької гравітації іконографічно «хрестоматійним» зразком типу є «вотивний рельєф» (Т. Mańkowski, 1974: 177; М. Gębarowicz, 1962: 175–176), «рельєф типу епітафії» (В. Любченко, 1968: 143), «фрагмент епітафії» (Kościoły i klasztory, 2013: 78) Шольців-Вольфовичів із цоколя апсиди Латинського кафедрального собору у Львові (1570-ті або 1588–1595, майстерня Г. ван Гутте).

Серед творів львівських скульпторів на території сучасної Польщі до нього належить епітафія Матеуша та Анни Чарних із Маріацького собору в Кракові, імовірно, різця Г. ван Гутте або ж представника його кола майстрів (М. Serchowicz, F. Koręga, 1904: 220; А. Wyrobisz, 1990: 64). Ознаки першого і третього типів у епітафії Софії Скарбкової з дітьми з парафіяльного костелу в Бережанах (після 1609 р., фонди ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького в смт. Олесько) та епітафії Боїмів із родової каплиці обабіч Латинського кафедрального собору у Львові (після 1617; Я. Пфістер і його син).

Позбавленими одностайності є припущення щодо обставин і часу створення львівської епітафії, зумовлені суперечливими даними історичних джерел. Так, перший дослідник пам'ятки

Т. Маньковський розглядав її як елемент надгробка⁶ патриція Вольфганга Шольца⁷, фундавного його сином Яном Шольцом-Вольфовичем у каплиці Св. Хреста на цвинтарі Латинського кафедрального собору (Т. Mańkowski, 1974: 177) у проміжку між 1588 р., коли споруда перейшла в його власність⁸, і 14 жовтнем 1595 р. – датою нобілітації родини цезарем Рудольфом II і надання їй відсутнього на рельєфі герба (W. Łoziński, 1902: 70). Натомість М. Гембарович стверджував, що каплицю збудував Вольфганг Шольц, а найбільш пізнім часом постанови епітафії є рік його смерті (1574), позаяк нащадки нехтували будівлю як усипальницю роду (М. Gębarowicz, 1962: 176; М. Gębarowicz, 1966: 29).

Чималі труднощі пов'язані зі встановленням авторства скульптури, що зумовлено поєднанням у ній північноренесансних та італійських традицій і парадоксальним, різким контрастом художнього рівня частин. Так, на думку Т. Маньковського, вивершеність і північноренесансна стилістика «Воскресіння» вказують на авторство Я. Заремби й Г. ван Гутте, тоді як італійські ремінісценції декору і примітивність колінопреклонених постатей спонукають до припущення про участь у роботі інших цехових різьбярів (Т. Mańkowski, 1974: 177). Водночас М. Гембарович вважає, що схожість мотивів архітектонічного обрамлення епітафії й надгробка Катерини Ремултової з парафіяльного костелу Внебовзяття Пресвятої Діви

⁶ Вочевидь, рельєф знаходився на стіні над саркофагом Вольфганга Шольца, що характерно для скульптури другої половини XVI ст.

⁷ За даними В. Лозинського, Вольфганг Шольц або Вольф прибув до Львова з Вроцлава в 1525 р., пов'язав із містом подальше життя й поклав початок потужному патриціанському роду. У шлюбі з донькою патриція Газа (Газе), вірогідно, Мельхіора, надбав 12 синів і 12 доньок і став «батьком і дідом половини Львова, істинним патріархом і головою родинного союзу, який оповив не лише патриціат міста, а й мало не всю його людність» (W. Łoziński, 1902: 70). Історія не зберегла писемних характеристик особи Вольфганга Шольца, однак розпорошені відомості свідчать, що був він поважним і розсудливим, знався з відомими людьми свого часу, а представники інших патриціанських родин уважали за честь здобути його прихильність або ж породичатися з ним. Нащадки Вольфганга Шольца, згідно з нобілітаційним дипломом цезаря Рудольфа II, називалися Шольцями-Вольфовичами (W. Łoziński, 1902: 69–70). Серед синів Вольфганга Шольца найбільшого розголосу набуло ім'я Яна Шольца-Вольфовича – мецената, шанувальника мистецтв, скульптора-аматора, імовірно, автора сцени родинної адорації з предели вітаря Шольців-Вольфовичів (W. Łoziński, 1902: 75). Онук Вольфганга Шольца Юзеф Шольц-Вольфович (пом. 1626 чи 1627) був знаний як маляр – автор чудотворного образу Матері Божої Ласкавої з Латинського кафедрального собору у Львові.

⁸ За даними Т. Маньковського, каплицю збудував д-р Станіслав Дібовицький, дружина якого в 1588 р. передала право на володіння спорудою «для розміщення родинних поховань» синові Вольфганга Шольца Янові Шольцу-Вольфовичу (Т. Mańkowski, 1974: 177). Будівлю зруйновано в 1765 р.

³ Подібне рішення зустрічаємо, зокрема, у надгробку Антонія і Барбари Францковичів із гробової каплиці Францковичів і Льодовигів у Маріацькому соборі в Кракові (поч. XVII ст.).

⁴ Прикладами слугують надгробки невідомої дівчини (друга половина XVI ст.) із зовнішніх галерей домініканського монастиря (Katalog zabytków sztuki w Polsce, 1964: 163) та Вавринця Спитка Йордана (бл. 1568) із костелу св. Катерини в Кракові.

⁵ Наприклад, у надгробку Станіслава Завадського-Пікуса та його дружини з домініканського костелу в Кракові (В. Parrocki, 1858: 663; А. Wyrobisz, 1990: 64).

Рис. 1. Епітафія Шольців-Вольфовичів із коколя апсиди Латинського кафедрального собору у Львові (1570-ті або 1588–1595, майстерня Г. ван Гутте) (фото А. Легедзи)

Марії, Святого Христа і св. Варфоломія в Дрогобичі засвідчує авторство С. Чешека – одного з найбільш знаних у Львові «краківсько-італійських» майстрів (М. Gębarowicz, 1962: 176). З огляду на стилістику рельєфу та давні зв'язки Шольців-Вольфовичів з Г. ван Гутте, до атрибуції, запропонованої Т. Маньковським, схиляється В. Любченко (В. Любченко, 1968: 144).

Іконографічно композиція є збіркою адорацією Воскресіння живими і померлими членами родини або ж молитвою нащадків за її патріарха: з шістьма великими і трьома другоплановими чоловічими постатями з правого боку й вісьмома жіночими – ліворуч. Достеменно невідомий склад зображених. Вочевидь, на рельєфі могли бути увічнені протопласта роду Вольфганг Шольц, три його сини – Ян, Мельхіор, Юзеф і померлий син Станіслав, сини останнього – Вольфганг, Бальтазар, Еразм, інші сини або ж хтось із зятів, дружина Вольфа з роду Газів і сім із дванадцяти доньок. Упадає в око, що менші фігури другого плану репрезентують не дітей, а дорослих членів родини й не мають в узнізжжі гмеркових щитів. На думку, що перша права постать є зображенням Вольфганга Шольца, наводить її масштаб і виокремлення з-поміж інших вервицею в руці.

Центруванню нижньої частини епітафії слугує янгол зі щитом із гмерками Шольців-Вольфовичів і Газів (Т. Mańkowski, 1974: 177)⁹ – основним засобом характеристики членів родини, поряд із мініатюрними гмерками в узнізжжах застиглих, ієратичних, пластично примітивних фігур. Окрім репрезентації соціального статусу Шольців-Вольфовичів, функцією фронтальної янгельської постаті є «розмикання» композиції в простір сакральної споруди й поєднання колінопреклонених із зображенням Христа. Зосередженню погляду на «Воскресінні» сприяє збіжність рядів однотипних фігур. Інтеграцію ренесансних світоуявлень у львівську скульптуру засвідчує співмірність адорантів релігійній сцені – візуалізація визнання людської гідності й «зустрічі» земного і

⁹ На розташування на щиті гмерку Шольців-Вольфовичів (справа) і Газів (зліва) указує Т. Маньковський (Т. Mańkowski, 1948: 177). Водночас В. Лозинський згадує про розміщення на ньому схожого на попередній гмерку Домагаличів, родова каплиця яких знаходилася на цвинтарі катедри (W. Łoziński, 1902: 389). Аналогічної позиції притримується М. Мальська (М. Мальська, 2017: 150). З огляду на родинний характер епітафії та її початкове розташування не поблизу каплиці Домагаличів, а над саркофагом протопласта роду Вольфганга Шольца, дружина якого походила з родини Газів і була донькою одного з найбільш шанованих її представників, львівського райці Мельхіора Газа, більш переконливою видається перша версія.

Божественного світів (Т. Dobrzeniecki, 1969: 114; J. Kębłowski, 1969: 149).

«Дефініції» особи через родину, осмислену як організм, колективний суб'єкт, злагоджена функціональна цілісність, слугують уніфікованість постав, одноманітний ритм, синергізація повторюваних молитовних рухів рук і долонь. Прикметою композиції є жіночі обличчя, напівзакриті «намітками», що символізують скорботу або ж відтворюють елементи чернечого вбрання. Впадає в око поширення мотиву у вроцлавських епітафіях, що в зіставленні з походженням Вольфганга Шольца з Вроцлава вказує на вплив на концепцію рельєфу естетичних пріоритетів замовника або ж долучення до його виконання когось із вроцлавських різьбярів.

Особливістю сцени родинної адорації є умовність, примітивність формоутворення, домінування ліній над об'ємами, «жорсткий» однотипний ритм та уподібнення вертикальних штифтів бгнок канелюрам фланкуючих епітафію композитних колон.

Низький рівень виконання колінопреклонених постатей, тим більш дивний з огляду на їх значущість у композиції й тісні контакти Шольців-Вольфовичів з мистецьким середовищем Львова, позбавляє ґрунту для визнання творцем цієї частини рельєфу когось із тогочасних професійних різьбярів (Т. Mańkowski, 1974: 177)¹⁰. Не видається переконливою гіпотеза, що разючі відмінності художньої якості зумовлено послуговуванням графічними взірцями у «Воскресінні» і створенням самотужки колінопреклонених фігур (В. Любченко, 1968: 144). Водночас порівняння епітафії та сцени родинної адорації з предели алебастрового вівтаря Шольців-Вольфовичів із каплиці Св. Хреста в північному притворі Латинського кафедрального собору (нині – у Львівському кафедральному соборі Покрови Пресвятої Богородиці УПЦ) засвідчує рівноцінність їх технічного рівня та схожість моделювання голів, рук і долонь.

Останнє спонукає до припущення про наслідування Яном Шольцом-Вольфовичем у рельєфі предели¹¹ родинній епітафії або ж виконання ним обох сцен адорації за участі професійних майстрів¹². З огляду на використання в мистецькій практиці XVI ст. «заготовок» меморіальних скульптур,

окремі частини яких «конкретизувалися» згідно із замовленням, не виключаємо доповнення зображенням колінопреклоненої родини вже наявної композиції «Воскресіння».

Значно вища за художнім рівнем сакральна сцена позначена поєднанням нідерландсько-німецьких та італійських інспірацій і пластичною цілісністю, попри певну оповідність і стрімкий відцентровий рух. Анатомічно вправне моделювання фігури Христа, класичний контр-апост, м'якість наче невагомим плинним драперій і рідкісна у львівській скульптурі другої половини XVI ст. органічна взаємодія з простором спонукають зголоситися з думкою дослідників про копіювання зображення з графічного взірця (В. Любченко, 1968: 144). Імовірність інтерпретації майстром північного спрямування італійського першоджерела підтверджує перебування Г. ван Гутте в Кракові в 1576–1582 рр. (Słownik artystów polskich, 1979: 138).

Порівняння центральної композиції вівтаря Шольців-Вольфовичів і «Воскресіння» засвідчує спорідненість стилістики, формоутворення, композиції, пластичного трактування площин і вірогідність створення зображень одним колом майстрів. Так, експресивні й наче оповиті повітрям бгнки на тілі Христа нагадують драперії на стегнах постаті в правій вівтарній частині. Спорідненою є пластика торсів: динамічна, з мікеланджелівськими ремінісценціями – у вівтарі й гармонійно-спокійна – в епітафії Шольців-Вольфовичів. Спільність німецько-нідерландських інспірацій підтверджують сплетені в активному русі сюжетні групи, що заповнюють усю площину.

Історія не зберегла відомостей про значення в епітафії літер на консолях «K» і «W», які могли б означувати імена засновника роду Вольфа (Wolf) і його дружини (Katarzyna /?/), що перегукуються з гмерками Шольців-Вольфовичів і Газів на щиті в руках янгола й мініатюрними гмерками в узніжжях фігур. Водночас проти наведеної гіпотези свідчать відсутність документальних фіксацій імені дружини Вольфганга Шольца та розташування «K» праворуч, на чоловічій, «W» – ліворуч, на жіночій, стороні.

Не виключено, що камені на консолях є фрагментами зведеної в 1644–1645 рр. і зруйнованої в 1765 р. каплиці Домагаличів, а літери – ініціалами замовників іконописного образу Богоматері Ласкавої, батьків фундатора каплиці Яна Домагалича – Катерини (Katarzyny) (сестри автора ікони, Юзефа Шольца-Вольфовича) і Войцеха (Wojciecha) (X. Waślaw, 1896: 13). На належність фрагментів іншій споруді вказує більш «гострий»,

¹⁰ На думку Т. Маньковського, зображення є невдалим твором Я. Заремби (Т. Mańkowski, 1948: 274), хоча припущення видається дискусійним і позбавлене підтвердження матеріалами архівних джерел.

¹¹ Припущення про виконання Яном Шольцом-Вольфовичем сцени колінопреклоніння на пределі родинного вівтаря не водночас обґрунтовувалося в науковій літературі (М. Gębarowicz, 1962: 204; В. Любченко, 1968: 141–143).

¹² Не виключено, Г. ван Гутте, у якого мистецтва скульптури Ян Шольц-Вольфович навчався ще за життя Вольфганга Шольца (В. Любченко, 1968: 143).

Рис. 2. Сцена родинної адорації з предели вітваря Шольців-Вольфовичів (після 1595, майстерня ван Гутте [?], Я. Заремба [?]) (фото А. Легедзи)

виразний і філігранний характер різьби, аніж в епітафії Шольців-Вольфовичів. Вірогідним є й те, що літери під коронами слугують уславленню короля Владислава IV (Król Władysław), який надав дозвіл на побудову каплиці в грудні 1644 р. (X. Waclaw, 1896: 13)¹³.

Назагал аналіз пам'ятки засвідчує, що подібно до шляхетських надгробків другої половини XVI ст. міщанські епітафії з колінопреклоненими постатями будувалися на поєднанні фігуративних зображень, гербів, гмерків, інскрипцій і передбачали єдність візуальної, миттєвої рецепції та розгорнутого в часі «прочитання». Варто пам'ятати, що сприйняття рельєфів у добі їх створення зумовлювалося «генеруванням» нової художньої інформації в межах узвичаєних іконографічних схем і підпорядкуванням мистецьких аспектів меморіально-глюорифікаційному призначенню композицій.

«Паралелізмом» львівської пам'ятки є епітафія Матеуша й Анни Чарних із зовнішньої стіни собору Внебовзяття Пресвятої Діви Марії в Кракові, на думку Т. Маньковського, виконана

Г. ван Гутте або представником його кола майстрів (Т. Mańkowski, 1974: 275–276)¹⁴. До зіставлення спонукає подібність сцен Воскресіння, імовірно, узятих з одного графічного чи малярського зразка, потрактування рук і жіночих голівок, напівзакритих «намітками», як у сілезьких епітафіях 1500–1550 рр. Схожими є характеристики адорантів як часток родинного організму в краківському рельєфі – завдяки злиттю фігур у єдину, експресивну масу, у львівському – завдяки однотипності ритму, жестів, постав, облич.

Водночас різними є пластика та архітектоніка композицій – урівноваженої, ритмізованої, лінійно-графічної – львівської та живописної, просякнутої експресією об'ємів і ліній – із Маріацького собору в Кракові. Враженню стрімкого Вознесіння, яке уналежнює своєму часопростору і спонукає до адорації глядача, сприяють сміливі перспективні скорочення, що нагадують плафони бароко. На розбіжність у концепціях скульптур

¹³ Виклад засновано на гіпотезах доктора мистецтвознавства, професора Ю. Бірюльова.

¹⁴ За твердженням Ф. Копери, пам'ятник фундовано після 1556 р. Станіславом Пікусом-Завацьким (F. Kopera, M. Cerchowicz, 1904: 220). На створення рельєфу Г. ван Гутте в 1566 р. вказує А. Виробіш (A. Wyrobisz, 1990: 64), хоча наведена дата не є вірогідною з огляду на перебування скульптора в Кракові в 1576–1582 рр. (Słownik artystów polskich, 1979: 138–139).

Рис. 3. Епітафія Матеуша й Анни Чарних із зовнішньої стіни собору Внебовзяття Пресвятої Діви Марії в Кракові (1556 чи 1566 рр., майстерня Г. ван Гутте) (фото А. Легедзи)

указує співмірність біблійної та адораційної сцен в епітафії Шольців-Вольфовичів і підпорядкування земного сакрального в другій із пам'яток. Привертає увагу поділ краківської епітафії на два поля – вертикальне, зі сценою Воскресіння, і горизонтальне з колінопреклоненими постатями, схоже на відокремлену карнизом пределу. Монументальності краківській композиції надають значні розміри – 3,47 x 1,73 м.

Висновки. Характерною рисою еволюції скульптури в Речі Посполитій наприкінці XVI – першій половині XVII ст. є виникнення нових іконографічних типів, зокрема епітафій із дрібно-масштабними симетричними зображеннями колінопреклонених представників міщанських родин в узніжжі Розп'яття, Воскресіння, інших сакральних сцен. Особливістю інтеграції типу в меморіальну пластику в регіоні львівської куль-

турно-мистецької гравітації є запізнена рецепція в 1570-х чи 1580–1590-х рр., домінування північно-ренесансних традицій, виникнення змішаних іконографічних схем і вкрай обмежена кількість пам'яток.

Єдиним «хрестоматійним» зразком типу в сучасному західноукраїнському регіоні є епітафія Шольців-Вольфовичів із цоколя апсиди Латинського кафедрального собору у Львові (1570-ті чи 1580–1595, Г. ван Гутте, Я. Заремба /?/) з адорацією Воскресіння живими і померлими представниками патриціанського роду.

Образними ознаками композиції, характерними для типу загалом, є імперсональність зображень, відтворення родини як цілісного організму та її «зовнішня» характеристика за посередництвом гмерків, зачісок, убрання. Пластичними – примітивність формоутворення, домінування ліній над

об'ємами, «жорсткий» однотипний ритм. Інтеграцію ренесансних світоуявлень у львівську скульптуру засвідчує співмірність адорантів релігійній сцені – візуалізація визнання людської гідності й «зустрічі» земного і Божественного світів. Особливістю епітафії вважаємо ймовірність вроцлавських впливів, відображених у «намітках», що закривають жіночі обличчя, як у сілезьких епітафіях 1500–1550 рр.

Порівняння епітафії і сцени родинної адорації з предели вівтаря Шольців-Вольфовичів з Кафедрального собору Покрови Пресвятої Богородиці УПЦ у Львові, авторство якої приписують Яну Шольцу-Вольфовичу, засвідчує рівноцінність їх технічного рівня та схожість моделювання рук, долонь і голів.

Образно-пластичними відмінностями епітафії Шольців-Вольфовичів від епітафії Матеуша й Анни Чарних із зовнішньої стіни собору Внебовзяття Пресвятої Діви Марії в Кракові, виконаної, імовірно, Г. ван Гутте або представником його кола майстрів, є лінійно-графічний принцип пластичної організації, вираженість ритму, урівноваженість композиції, сумірність біблійної та адораційної сцен.

Перспективи подальших наукових студій полягають у всебічному дослідженні скульптури регіону львівської культурно-мистецької гравітації другої половини XVI – першої половини XVII ст. з погляду еволюції типів зображень та узалежнення нею портретних характеристик увічнених осіб.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Каган М. С. Методологическая программа системно-синергетического исследования. *Эстетика как философская наука*. Санкт-Петербург : Петрополис, 1997. С. 50–65.
2. Любченко В. Львівська скульптура XVI–XVII ст. Київ : Наукова думка, 1981. 216 с., іл.
3. Любченко В. Ф. Львовская скульптура XVI–XVII вв. : дисс. ... канд. искусствовед. Ленинград : Государственный Эрмитаж, 1968. 398 с.
4. Мальська М. П. Туристичне львовознавство. Ч. I : Міщанські гмерки та шляхетські герби в архітектурі міста Львова : навчальний посібник. Київ : Центр учбової літератури, 2017. 260 с.
5. Cerchowie M. i S., Kopera F. Pomniki Krakowa : w 3 t. T. 2. Kraków – Warszawa : druk W. L. Anczyca i Spółki w Krakowie, 1904. 262 s.
6. Dobrzeński T. Średniowieczny portret w sakralnej sztuce polskiej. *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*. T. 13. 1969. cz. 1. S. 11–149.
7. Gębarowicz M. Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego Renesansu w Polsce. Toruń : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Oddział w Łodzi, 1962. 416 s., 171 il.
8. Gębarowicz M. Szkice z historii sztuki XVII w. Toruń : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Oddział w Poznaniu, 1966. 337 s., 175 il.
9. Karpowicz M. Rzeźba około roku 1600–1630. *Sztuka około roku 1600* : Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Wydziału kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie. Lublin, listopad 1972. Warszawa : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1974. S. 51–74.
10. Karpowicz M. Sztuki polskiej drogi dziwne. Bydgoszcz : Excalibur, 1994. 204 s.
11. Kęłowski J. Nagrobki gotyckie na Śląsku. Poznań : Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 1969. Seria Historii Sztuki. Nr 2. 211 s.
12. Kęłowski J. Renesansowa rzeźba na Śląsku. 1500–1560. Poznań : PAN, 1967. 201 s. 184 il.
13. Kossakowska-Szanajca Z. Warszawskie nagrobki z XVI i XVII w. Szkice nowomiejskie. Warszawa, 1961.
14. Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego : w 23 t. t. 21. Kraków : Międzynarodowe Centrum Kultury, 2013. 288 s. 844 il.
15. Łoziński W. Patrycjat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII wieku. Lwów : Księgarnia H. Altenberga, 1902. 220 s., 107 il.
16. Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI–XVII wieku. Lwów : Księgarnia H. Altenberga, 1901. 228 s., 103 il.
17. Mańkowski T. Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna. Londyn : Caldra House Ltd., 1974. 423 s., 204 il.
18. Mańkowski T. Od renesansu włoskiego do północnego. Ustęp z dziejów rzeźby w Polsce. *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*. 1948. Vol. 10. № 3–4. S. 257–284.
19. Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających : w VII t. T. III / pod red. J. Maurin Białostockiej i J. Derwojeda. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979. 417 s.
20. Steinbern B. Malowane epitafia mieszczańskie na Śląsku w latach 1520–1620. *Roczniki Sztuki śląskiej*. T. IV. 1967.
21. Tatarkiewicz W. Nagrobki z figurami klęczącymi. *Studia Renesansowe* : w II t. / pod. red. M. Walickiego. Wrocław : Zakład im. Ossolińskich, 1956. T. I. S. 274–330.
22. Waclaw X. Wiadomość historyczna o cudownym obrazie Najświętszej Panny Maryi Łaskawej w kościele katedralnym we Lwowie. Kraków : w drukarni W. L. Anczyca i spółki, 1896.
23. Wyrobisz A. Pomniki nagrobne mieszczan w Polsce w XVI – XVII wieku. *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*. XXXVIII. nr 1–2. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990. S. 37–80.
24. Wyrobisz A. Rodzina w mieście doby przedprzemysłowej a życie gospodarcze. Przegląd badań i problemów. *Przegląd Historyczny*. 1986. № 77/2. S. 305–330.

REFERENCES

1. Kagan M. S. Metodologicheskaja programma sistemno-sinergeticheskogo issledovanija [Methodological program of system and synergetic research]. *Esthetics as a philosophical science*. Sankt-Peterburg : Petropolis, 1997. pp. 50–65 [in Russian].
2. Liubchenko V. Lvivska skulptura XVI – XVII st. [Lviv sculpture of the 16th and 17th centuries]. Kyiv : Naukova dumka, 1981. 216 p. [in Ukrainian].
3. Ljubchenko V. F. L'vovskaja skulptura XVI – XVII vv. Dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija [Lviv sculpture of the 16th and 17th centuries. Thesis for the degree of Candidate of Art Studies] Leningrad : Gosudarstvennyj Jermitazh, 1968. 398 p. [in Russian].
4. Malska M. P. Turystyczne Lvovoznawstwo. Ch. I. Mishchanski gmerky ta shliakhetski herby v arkhitekturi mista Lvova : navchalnyi posibnyk [Touristic Lviv study. The first volume. Bourgeois' family symbols and noble coats of arms in the architecture of Lviv : study guide]. Kyiv : tsentr uchbovoi literatury, 2017. 260 p. [in Ukrainian].
5. Cerchowicz M. i S., Kopera F. Pomniki Krakowa : w 3 t. T. 2. [Monuments in Krakow : in three volumes. Volume No. 2]. Kraków – Warszawa : druk W. L. Anczyca i Spółki w Krakowie, 1904. 262 s. [in Polish].
6. Dobrzeński T. Średniowieczny portret w sakralnej sztuce polskiej [Medieval portrait in Polish sacral art]. *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*. T. 13. 1969. cz. 1. S. 11–149 [in Polish].
7. Gębarowicz M. Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego Renesansu w Polsce [Researching the history of artistis culture in the Late Remus in Poland]. Toruń : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Oddział w Łodzi, 1962. 416 s., 171 il. [in Polish].
8. Gębarowicz M. Szkice z historii sztuki XVII w. [Sketch-book in art history of the 17th century]. Toruń : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Oddział w Poznaniu, 1966. 337 s., 175 il. [in Polish].
9. Karpowicz M. Rzeźba około roku 1600–1630. *Sztuka około roku 1600* : Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Wydziału kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie [Sculpture at the 1600–1630s. The art of the 1600s : proceedings of the session of Art historians acossiation of the Culture Department from the Presidium of the regional national comittee]. Lubline, listopad 1972. Warszawa : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1974. S. 51–74 [in Polish].
10. Karpowicz M. Sztuki polskiej drogi dziwne [Polish art: strange roads]. Bydgoszcz : Excalibur, 1994. 204 s. [in Polish].
11. Kębłowski J. Nagrobki gotyckie na Śląsku [Gothic grave-stones in Silesia]. Poznań : Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 1969. Seria Historii Sztuki. Nr 2. 211 s. [in Polish].
12. Kębłowski J. Renesansowa rzeźba na Śląsku. 1500–1560 [Renaissance sculpture in Silesia. The 1500–1560s]. Poznań : PAN, 1967. 201 s. 184 il. [in Polish].
13. Kossakowska-Szanajca Z. Warszawskie nagrobki z XVI i XVII w. Szkice nowomiejskie [Warsaw grave-stones in the 16th and 17th centuries. A new city maquettes]. Warszawa, 1961 [in Polish].
14. Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego : w 23 t. t. 21 [Roman churches and monasteries of the former Ruthenia province] Kraków : Międzynarodowe Centrum Kultury, 2013. 288 s. 844 il. [in Polish].
15. Łoziński W. Patrycjat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII wieku [Partician order and Lviv bourgeoisie in the 16th and 17th centuries]. Lwów : Księgarnia H. Altenberga, 1902. 220 s., 107 il. [in Polish].
16. Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI – XVII wieku [Lviv art in the 16th and 17th centuries]. Lwów : Księgarnia H. Altenberga, 1901. 228 s., 103 il. [in Polish].
17. Mańkowski T. Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna [An old Lviv, its art and artistic culture]. Londyn : Caldra House Ltd., 1974. 423 s., 204 il. [in Polish].
18. Mańkowski T. Od renesansu włoskiego do północnego. Ustęp z dziejów rzeźby w Polsce [From Italian to the northern Renaissance. The fragment from the history of Polish sculpture]. *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*. 1948. Vol. 10, nr 3–4. S. 257–284 [in Polish].
19. Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających : w VII t. T. III [Dictionary of Polish and foreign artists working in Poland : in 7 volumes. The Volume No. 3] / pod red. J. Maurin Białostockiej i J. Derwojeda. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979. 417 s. [in Polish].
20. Steinbern B. Malowane epitafia mieszczańskie na Śląsku w latach 1520–1620 [Pictured bourgeois epitaphs in Silesia in the 1520s and 1620s]. *Roczniki Sztuki śląskiej*. T. IV. 1967 [in Polish].
21. Tatarkiewicz W. Nagrobki z figurami klęczącymi [Grave-stones with kneeling figures]. *Studia Renesansowe* : w II t. T. I / pod. red. M. Walickiego. Wrocław : Zakład im. Ossolińskich, 1956. S. 274–330 [in Polish].
22. Waclaw X. Wiadomość historyczna o cudownym obrazie Najświętszej Panny Maryi Łaskawej w kościele katedralnym we Lwowie [History news about the wonderful picture of the Blessed Virgin Mary Gracious in Lviv cathedral]. Kraków : w drukarni W. L. Anczyca i spółki, 1896 [in Polish].
23. Wyrobisz A. Pomniki nagrobne mieszczan w Polsce w XVI – XVII wieku [Bourgeois' grave-stones in Poland in the 16th and 17th centuries]. *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*. XXXVIII. nr 1–2. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990. S. 37–80 [in Polish].
24. Wyrobisz A. Rodzina w mieście doby przedprzemysłowej a życie gospodarcze [Family in the city of pre-industrial epoch and economic life]. *Przegląd badań i problemów*. *Przegląd Historyczny*. 1986. 77/2. S. 305–330 [in Polish].