

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.8.1.8>

PORTRETY FUNDATORÓW WE LWOWSKIEJ RZEźBIE OŁTARZOWEJ Z XVI-XVII W.: GENEZA, CECHY IKONOGRAFICZNE, STYLISTYCZNE I OBRAZOWO-PLASTYCZNE

Anna Lehedza

zastępcza dyrektora generalnego

ds. pracy naukowej Lwowskiej Galerii Sztuki imienia B.H. Woźnickiego

Lwowska Narodowa Galeria Sztuki imienia B.H. Woźnickiego (Lwów, Ukraina)

ORCID ID: 0000-0001-5197-9106

e-mail: LNAG.Science@gmail

Adnotacja. Scharakteryzowano genezę, cechy ikonograficzne i obrazowo-plastyczne portretów ołtarzowych fundatorów w rzeźbie lwowskiej na przełomie XVI i XVII wieku. W celu rozwiązania podniesionych problemów zastosowano ogólne naukowe i specjalne podejścia i metody: porównawczo-historyczna, rekonstrukcja historyczna, analiza formalno-stylistyczna i ikonograficzna.

Wykazano, że w badanym okresie obrazy ukłękniętych fundatorów, wcześniej rozpowszechnione w ikonografii, freskach, mozaikach, tabelach fundacyjnych, miniaturze książkowej, weszły do rzeźbiarskich ołtarzy lwowskich budowli sakralnych i nabrały cech renesansowych. Okazało się, że nowatorskimi cechami kompozycji były zwiększenie skali ukłękniętej postaci w stosunku do sceny sakralnej, zwykle chrystologicznej; wzmocnienie funkcji pamiątkowo-gloryfikacyjnej oraz podporządkowanie jej motywów adoracyjnych; duże uogólnienie figuratywne, reprodukcja cech indywidualnych i wiekowych. Zaznaczono, że kompozycje z ukłękniętymi postaciami w zachowanych ołtarzach lwowskich datowane są na lata 1570-1610 – czas wzmocnienia wpływów niderlandzkich i określenia manierystycznych i wczesnobarokowych cech stylistycznych. Kładzie się nacisk na znaczenie obrazów ołtarzowych fundatorów w kształtowaniu portretu jako niezależnego gatunku w rzeźbie polskiej i lwowskiej drugiej połowy XVI – pierwszej połowy XVII w.

Słowa kluczowe: portrety fundatorów, lwowska rzeźba ołtarzowa, cechy ikonograficzne, stylistyczne i obrazowo-plastyczne.

FOUNDERS' PORTRAITS IN LVIV ALTAR SCULPTURES AT THE TURN OF THE 16TH AND 17TH CENTURIES: GENESIS, ICONOGRAPHIC, STYLISTIC, AND IMAGE-PLASTIC CHARACTERISTIC FEATURES

Anna Lehedza

Deputy Director General in Scientific Work

Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery (Lviv, Ukraine)

ORCID ID: 0000-0001-5197-9106

e-mail: LNAG.Science@gmail

Abstract. The study characterizes genesis, iconographical, image-plastic characteristic features in the pictures of kneeling founders in Lviv altar sculpture at the turn of the 16th and 17th centuries. To solve raised issues the author uses general scientific and special approaches and methods: comparative historical analysis, method of historical re-enactment, method of formal and stylistic analysis and iconographical analysis.

The study reveals that in the researched period pictures of kneeling founders, which were common before in iconography, fresco paintings, mosaics, donors' albums, book-miniatures, were presented in sculptured altars of Lviv sacral buildings and have got the Renaissance special features. The paper presents innovative elements of compositions concerned with kneeling figure's scaling-up in the relation to sacral, usually christological, scene, expression of memorial and encomiastic function and subordination of adoration motives; more imaginative generalization, reproduction of individual and age-related characteristics. The study demonstrates that in Lviv altars the pictures with kneeling founders' figures deal with the period of the 1570-1610th. This is the time of increasing the influence of the Netherlands and characterizing the Mannerist and early Baroque stylistic special features. The author emphasizes on the significance of founders' altar depiction in the portrait's establishment as an independent genre in Polish and Lviv sculpture of the second half of the 16th and the first half of the 17th centuries.

Key words: founders' portraits, Lviv altar sculpture, iconography, stylistic and image-plastic characteristic features.

ПОРТРЕТИ ФУНДАТОРІВ У ЛЬВІВСЬКІЙ ВІВТАРНІЙ СКУЛЬПТУРІ МЕЖІ XVI – XVII СТ.: ГЕНЕЗА, ІКОНОГРАФІЧНІ, СТИЛІСТИЧНІ ТА ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

Анна Легедза

заступник генерального директора з наукової роботи

Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького (Львів, Україна)

ORCID ID: 0000-0001-5197-9106

e-mail: LNA.G.Science@gmail

Анотація. Охарактеризовано генезу, іконографічні та образно-пластичні особливості вівтарних портретів фундаторів у львівській скульптурі межі XVI–XVII ст. Для вирішення порушених проблем застосовано загальнонаукові та спеціальні підходи і методи: порівняльно-історичний, історичної реконструкції, формально-стилістичного та іконографічного аналізу.

Продемонстровано, що у досліджуваній період зображення колінопреклонених фундаторів, раніше поширених в іконописі, фресках, мозаїках, фундаційних таблицях, книжковій мініатюрі, увійшли у скульптурні вівтарі львівських сакральних споруд і набули ренесансних ознак. З'ясовано, що новаційними рисами композицій стали збільшення масштабу колінопреклоненої постаті щодо сакральної, зазвичай христологічної, сцени; увиразнення меморіально-глюрифікаційної функції і підпорядкування їй адораційних мотивів; більша образна узагальненість, відтворення індивідуальних та вікових ознак. Відзначено, що композиції з колінопреклоненими посталями у збережених львівських вівтарях датовано 1570–1610 рр. – часом посилення нідерландських впливів та окреслення маньєристичних і ранньобарокових стилістичних ознак. Наголошено на значенні вівтарних зображень фундаторів у становленні портрета як самостійного жанру в польській і львівській скульптурі другої половини XVI – першої половини XVII ст.

Ключові слова: портрети фундаторів, львівська вівтарна скульптура, іконографічні, стилістичні та образно-пластичні особливості.

Вступ. Пошук засобів більш образно ємного, індивідуалізованого зображення фундаторів – замовників творів мистецтва та осіб, які спричинилися зведенню архітектурної споруди – став одним із напрямів становлення портрета як самостійного жанру в західноєвропейській і польській скульптурі другої половини XVI – першої половини XVII ст. Властива Ренесансу динамічна взаємодія традицій і новацій зумовила віднайдення нових образно-пластичних рішень у межах існуючих іконографічних схем, зокрема поширеного у фресках, мозаїках, іконах, ктиторських таблицях, книжковій мініатюрі¹ зображення фундаторів у молитві, навколішках, обабіч Христа, Богоматері, святого патрона, багатотвірних біблійних сцен.

Провідними напрямками візуалізації ренесансного розуміння людини у вівтарних композиціях стали відхід від середньовічної умовності або натуралізму й створення цілісного художнього образу, з іманентними йому семантично-пластичним синкретизмом та естетичним впливом на глядача; увиразнення меморіально-глюрифікаційної функції зображень; збільшення постатей фундаторів щодо сакрального центру як віддзеркалення рівноцінності сакрального і профанного світів; поступова відмова від ідеалізації й відтворення неповторних індивідуальних ознак.

Утіленню ренесансної концепції людини у львівській вівтарній скульптурі сприяли утвердження краківсько-львівським колом гуманістів ренесансних культурних цінностей, навчання замовників творів мистецтва у Кракові, Падуї, Римі, міграція майстрів і трансфер художніх ідей. Характерними рисами образно-пластичних рішень фігуративних композицій львівських вівтарів стало поєднання північноренесансних та італійських інспірацій і синхронізація різночасових стильових форм.

Актуальність публікації зумовлена назрілою потребою систематичного вивчення консолідованої дії львівської художньої традиції скульптури сучасного західноукраїнського регіону як атракційного чинника розвитку пластики «західноєвропейського родоводу», «західноєвропейського культурного кола» в Україні та оригінального явища в мистецькому просторі ренесансної Польщі. До подальших студій спонукають стан наукового розроблення проблеми та необхідність з'ясування збереженості й перспектив реставрації пам'яток.

Основна частина. Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчує відсутність наукових праць, присвячених портретам фундаторів у львівській вівтарній скульптурі межі XVI – XVII ст. Зазвичай у розвідках зарубіжних та українських науковців останні розглядалися побіжно, у контексті еволюції художніх форм від Ренесансу до маньєризму і раннього бароко, поза виявленням специфічних образно-пластичних ознак.

¹ Одним із перших образів ктиторів у колінопреклоненій молитві є рельєф на фасаді храму Джвари VI ст. з постаттю грузинського єрміта Стефаноза. Портретні зображення колінопреклонених імператорів Костянтина та Юстиніана, які приносять у дар Христу або Богоматері храм чи град, поширені у візантійському мистецтві X ст. XII ст. датовано мозаїчний «обітний» портрет флотоводця Георгія Антіохійця у Мортарані в Палермо. Постаї колінопреклонених ктиторів зустрічаємо у стінописах собору Мессіни (XII ст.), в церкві Панагії Мавріотіси в Касторії (XIII ст.), в Печі Патріаршої (XIV ст.), церкві св. Апостолів у Салоніках (XIV ст.). У західноєвропейському живописі одним із численних зображень донаторів навколішках перед святыми є фреска П'єро делла Франческа з церкви Сан Франческо в Риміні (XV ст.). Образи колінопреклоніння поширені в живописних і скульптурних іспанських ретабло XIV – XVI ст. (М. Прохорцова, 2019). До найкращих зразків іконографічного типу належать зображення донаторів Гентського вівтаря (1432).

Уперше предметом мистецтвознавчого розгляду вітварні композиції із зображеннями фундаторів стали у праці В. Лозинського «Львівське мистецтво XVI–XVII ст.» (1898, друге, доповнене видання 1901), де охарактеризовано вітвар Єроніма Запали – «надзвичайно цінну пам'ятку мистецтва Львова» (Łoziński, 1901: 134), сцену родинної адорації з вітваря Шольців-Вольфовичів (Łoziński, 1901: 132, 134–138), «Увірування Томи» із заснованої Томою Піравським каплиці Трьох св. Томашів Латинського кафедрального собору у Львові (Łoziński, 1901: 193).

У нарисі В. Верещагіна «Старий Львів» (1915) відзначено «стильну постать» Єроніма Запали, інтерпретовану «з реалізмом портрета, сповнену характеру і виразності», та родинну адорацію біля Гробу Господнього з вітваря Шольців-Вольфовичів (Верещагін, 1915: 45, 58).

У контексті еволюції львівської скульптури «від італійського до північного Ренесансу» зображення Єроніма Запали розглянуто у праці Т. Маньковського «Давній Львів, його мистецтво і художня культура» (кін. 1930-х років, вид. 1974 р.) (Mańkowski, 1974: 170).

Чи не найбільш вичерпно у польському мистецтвознавстві вітварні композиції з постатями фундаторів проаналізовано М. Гембаровичем у праці «Студії мистецької культури пізнього Ренесансу у Польщі» (M. Gębarowicz, 1962). Так, автором висунуто гіпотезу про приналежність різцю Гутте-Чапки центрального рельєфу Запалинського вітваря (M. Gębarowicz, 1962: 36, 38). На підставі порівняння з єдиною підписною роботою С. Чешека – надгробком Катерини Ремултової – обґрунтовано припущення про створення скульптором композиції «Увірування св. Томи» з колінопреклоненим Томою Піравським (Gębarowicz, 1962: 186–187). Визначено образно-художні особливості сцени родинної адорації з предели вітваря Шольців-Вольфовичів (Gębarowicz, 1962: 204). У зв'язку з еволюцією меморіальних зображень міщан у польській скульптурі XVI – XVII ст. пам'ятку охарактеризовано А. Виробішем (Wyrobisz, 1990).

У контексті розвитку української скульптури зображення фундаторів у львівських вітварях розглянуто вітчизняними науковцями. Так, у нарисі В. Нельговського (1968) принагідно вказано на появу у сцені «Покладення в труну» патриціанської родини в молитві навколішках (Нельговський, 1968: 137). Найбільш повно еволюцію львівської пластики другої половини XVI – XVII ст. досліджено в дисертації і монографії В. Любченка (Любченко, 1968; Любченко, 1981), однак поза виокремленням у самостійну групу «колінопреклонених» вітварних скульптур. Так, переважно з погляду взаємодії італійських, північноренесансних і місцевих художніх традицій у скульптурі регіону львівської культурно-мистецької гравітації ученим проаналізовано рельєф «Увірування Томи» (Любченко, 1981: 31–32), зображення Єроніма Запали (Любченко, 1981: 43), родинну адорацію з предели вітваря Шольців-Вольфовичів (Історія українського мистецтва, 2011: 64, 67).

Стислу характеристику портрета фундатора із Запалинського вітваря наведено у праці В. Овсійчука (Овсійчук, 1985: 108–109). У нарисі розвитку української скульптури другої половини XVI – першої половини XVII ст. у третьому томі «Історії українського мистецтва» В. Александровичем акцентовано на значущості колінопреклоненої постаті Єроніма Запали в «еволюції сакрального портрета на львівському ґрунті» (Історія українського мистецтва, 2011: 86). Як роботу невідомого скульптора згадано постать «анонімного львівського каноніка» з композиції «Увірування Томи» (Історія українського мистецтва, 2011: 94).

Теоретико-методологічне підґрунтя публікації утворили праці В. Татаркевича (Tatarkiewicz, 1956), М. Карповича (Karłowicz, 1974), К. Таргош (Targosz, 2000), присвячені генезі, розвитку, образно-пластичним та іконографічним особливостям скульптурних колінопреклонених постатей, однак поза аналізом львівських пам'яток.

Отже, огляд джерел і літератури засвідчує відсутність комплексного наукового дослідження генези, іконографічних, стилістичних та образно-пластичних особливостей зображень колінопреклонених фундаторів у львівській вітварній скульптурі межі XVI – XVII ст.

Мета статті – охарактеризувати генезу, іконографічні, стилістичні та образно-пластичні особливості зображень колінопреклонених фундаторів у львівській вітварній скульптурі межі XVI – XVII ст.

Для вирішення порушених проблем застосовано загальнонаукові та спеціальні підходи і **методи**. Так, у дослідженні генези образів фундаторів у львівській вітварній скульптурі межі XVI – XVII ст. задіяно метод історичної реконструкції й порівняльно-історичний аналіз. У розкритті іконографічних і формально-пластичних особливостей скульптурних творів – методи формально-стилістичного та іконографічного аналізу. На початкових етапах дослідження – методи фотофіксації і візуального натурного обстеження пам'яток.

Результати та їх обговорення. Композиції із колінопреклоненими постатями утворили самостійну іконографічну групу у львівській і польській скульптурі кінця XVI – першої половини XVII ст. Стадіально раннім їх різновидом є вітварні рельєфи, в яких зображення колінопреклоненої молитви, що з ранніх часів християнства слугувала виразу каяття, безпорадності, жадання допомоги Всевишнього, глибокої любові до нього (Braun, 1924: 171), а з 1488 р. стала обов'язковим складником римської літургії (Nowowiejski, 2012: 443–444), інтегрувало ренесансні змісти і відповідний їм спектр художніх форм. Іконографічними особливостями скульптурного типу стали консолідованість сакральним центром – зображенням Богоматері, Христа, Розп'яття, Вознесіння, святого патрона, інших біблійних сцен; характеристика портретованого через геральдичну програму та елементи вбрання; початково невеликий розмір постатей. Семантичною основою – безперервність і позачасовість адорування. Функціями – літургична, агіографічна, звеличення й увічнення особи, яка фундувала вітвар. Основним напрямом еволюції – поглиблення портретних характеристик і збільшення масштабів фігур (Прохорцова, 2019).

Пошук нових образно-пластичних рішень у колінопреклонених зображеннях фундаторів супроводжує трансформація вітваря, що наприкінці XVI ст. за декором і формами уподібнився епітафії з доміантними горизонтальними членуваннями, едикулярною конструктивною основою, ордерними елементами, обрамленням, схожим на картинну раму, сегментним або прямокутним фронтоном, прямокутним центральним полем, заповненим великим рельєфом, й інтегрував нідерландські, флорисівські інспірації (Любченко, 1968: 90–91).

На сучасних західноукраїнських землях до вітварних зображень фундаторів у молитовному колінопреклонінні належать рельєф пределли вітваря Шольців-Вольфовичів² зі збірною адорацією родини (після 1595 р., майстерня ван Гутте /?/, Я. Заремба /?/), портрет фундатора з вітваря Єроніма Запали (бл. 1570 р., Герман ван Гутте /?/), постать Томи Піравського у вітварній сцені «Увірування Томи» з Латинського кафедрального собору у Львові (1610, С. Чешек /?/, Я. Пфістер /?/).

Найбільш іконографічно архаїчною вітварною композицією зі сценою колінопреклоніння у львівській скульптурі є рельєф пределли алебастрового вітваря каплиці Св. Хреста в північному притворі Латинського кафедрального собору (Dzieduszycki, 1872: 20), фундуваної представником численної і шанованої патриціанської родини, меценатом, райцею львівським Яном Шольцом-Вольфовичем (Dzieduszycki, 1872: 20; Pirawski, 1893: 81) (рис. 1).



Рис. 1. Вітвар Шольців-Вольфовичів (1599 р., майстерня ван Гутте /?/, Я. Заремба /?/). Алебастр. Кафедральний собор Покрови Пресвятої Богородиці у Львові

[Фото А. Легедзи, 29.08.2019]

На час зведення споруди вказує шляхетський герб ліворуч від пределли, дарований 14 жовтня 1595 р. цезарем Рудольфом II лінії Шольців, що походила від патріарха роду Вольфганга³ (Łoziński, 1902: 70)⁴. Імовірно, 1745 р. улюблену фундацію Яна Шольца-Вольфовича, згадану в тестаменті патриція як предмет опікування нащадків (Łoziński, 1902: 71), було демонтовано, а вітвар перенесено у ліву наву костелу св. Миколая⁵ (нині – кафедральний собор Покрови Пресвятої Богородиці у Львові) (Любченко, 1968: 140; Gębarowicz, 1962: 200; Łoziński, 1901: 134). Як слушно зазначає М. Гембарович, приналежність вітваря зруйнованій каплиці Св. Хреста підтверджує тематика рельєфів – Страсті Господні (Gębarowicz, 1962: 204)⁶.

² Нині – у кафедральному соборі Покрови Пресвятої Богородиці у Львові.

³ Братам Яну, Мельхіору, Юзефу і трьом синам четвертого померлого брата Станіслава – Вольфгангу, Бальтазару, Еразму (Łoziński, 1902: 70). На гербі зображено три зелені жолуди і золоте кільце на щиті з червоним і чорним полями. На думку В. Дзедушицького, вітвар Св. Хреста в однойменній каплиці зведено 1595 р. (Dzieduszycki, 1872: 20). Згідно даних новітніх досліджень, фундація вітваря припадає на 1599 р., що підтверджує нововіднайдений напис (Dobrzeński, 1969).

⁴ Натомість В. Любченко вважає, що датування пам'ятки можливе за розташованим праворуч від пределли гербом дружини Шольца-Вольфовича з роду Газе (Любченко, 1968: 141).

⁵ Зведений 1745 р.

⁶ Вітвар є багатоярусною спорудою, у полях якої розташовано 12 рельєфів. Основою конструкції слугують пределла і бічні консолі. На них опираються чотири колони, вкриті геометричним орнаментом і стилізованими зображеннями виноградної лози. Над капітелями колон, схожими до композиційних, розміщено голівки херувимів. У центральній частині вітваря з увігнутим, циліндроподібним простором зображено «Хід на Голгофу». У двох ярусах бічних крил – «Покладання тернового вінця» і «Прибавання до хреста» зліва й «Бичування» і «Ще – людина» – праворуч. На гладкому антаблементі викарбовано латинський надпис. На аркоподібній площині наверх розташовано «Воскресіння», на бічних крилах: зліва – «Темну вечерю», справа – «Моління про чашу». У тимпані зображено Бога Отця. Вище розміщено великий картуш, увінчаний Хрестом. Наверх фланкують великі волоти. Меншого розміру волоти обрамлюють центральну частину і картуш. Пластику вітваря визначає контраст урівноважених пропорцій, монументальних форм, потужних горизонталей, вертикалей та експресивних фігуративних композицій, що заповнюють усю площину. Виразності зображенню надавала поліхромія золотавого алебастру, понищена пізнішими нашаруваннями темно-сірої масляної фарби.

Достеменно невідомим є авторство вітварних скульптур. Більшість науковців схиляється до думки, що принаймні дві композиції – «Прибиття до хреста» та адорацію на пределлі – виконано Яном Шольцом-Вольфовичем за участі когось із цехових різьбярів (Gębarowicz, 1962: 204). На думку В. Любченка, давній зв'язок родини Вольфовичів із Г. ван Гутте (? – після 1582 р.) дає змогу припустити, що це був майстер його кола, ймовірно, Ян Заремба, на що вказує північноренесансний характер форм (Любченко, 1968: 141–143).

Розташовані в нижніх кутах пределли, невеликі за розміром, узагальнені колінопреклонені постаті членів родини патриція відповідають узвичасній іконографії збірної адорації й позначені незначним варіюванням конвенційних схем. Так, інспірованим традицією є розміщення чоловічих фігур зліва, а жіночих справа від сакрального центру – «Покладення в труну». На інтеграцію у львівську скульптуру стадіально ранніх іконографічних типів і підпорядкування профанного сакральному вказує значно більший масштаб біблійної сцени, аніж колінопреклонених фігур. Водночас оригінальність концепції вітваря та вплив місцевих художніх традицій засвідчують «кулісність» пределли, схожої на вертеп, і декоративно-площинне потракування красвиду, наче повсталого з ікон (Любченко, 1981: 151). «Вернакулярність» (Дмитриєва, 2015: 40, 288, 328–330) стилю підтверджують наївна жанрова оповідність, гіперболізація голів і складених у молитві долонь. Оригінальною рисою композиції є чергування великих і малих, дорослих і дитячих постатей згідно з родинними міжгенераційними зв'язками⁷. Прикметним є розташування крайньої зліва чоловічої фігури не у профіль або три чверті, як зазвичай у скульптурних і малярських вотивних портретах, а фронтально⁸, з поглядом, спрямованим у простір костелу (рис. 2).



Рис. 2. Рельєф «Покладення в труну», фрагмент вітваря Шольців-Вольфовичів (1599 р., майстерня ван Гутте ?/, Я. Заремба ?/).

Алебастр. Кафедральний собор Покрови Пресвятої Богородиці у Львові

[Фото А. Легедзи, 29.08.2019]

Особливістю хронотопічної побудови рельєфу вважаємо помежовість, «медіаторність» між сакральним, репрезентованим Страстями Господніми, й дочасним рівнями буття та уявне єднання у спільній адорації зображених і вірян. Гідна уваги незвична для подібних композицій «подвійна адресність»: адорування сцени «Покладення в труну» на стіні пределли і втраченого сьогодні, розташованого перед увігнутим простором центральної вітварної сцени «Ходи на Голгофу», монументального Розп'яття⁹.

Прихильність конвенційним схемам засвідчує характеристика членів родини через геральдичну програму, мініатюрні герби в узніжжях і святкове патриціанське вбрання. Водночас певна індивідуалізація простежується у фронтальній постаті, ймовірно, Яна Шольца-Вольфовича, фундатора вітваря. Відкритим лишається питання про склад адоруючих (чотирьох чоловіків і восьми жінок), до якого, крім сина, дружини і п'яти доньок протопласта роду, ймовірно увійшли онуки і зяті (Gębarowicz, 1962: 204; Wyrobisz, 1990). Привертає увагу інтерпретація патриціанської родини не як сукупності осіб, а як цілісного організму, колективного суб'єкта, суспільного sacrum (Wyrobisz, 1990).

Різні типи співвідношення релігійної сцени і колінопреклоненої постаті (Dobrzeńiecki, 1969; Kębłowski, 1967: 149) представлено у вітварі Яна Запаля (бл. 1570) і композиції «Увірування Томи» (бл. 1610) з Латинського кафедрального собору у Львові.

⁷ Традиційним для сцен родинного адорування є зменшення симетрично розташованих постатей від периферії до центру. Характерне для львівської пам'ятки чергування дорослих і дитячих фігур зустрічаємо також у вроцлавській епітафії Малгожати Ірміської роботи невідомого майстра (після 1518 р.).

⁸ Іншим прикладом фронтального розташування постатей у сценах родинної адорації є епітафія Антонія і Барбари Франковичів з каплиці Франковичів і Лодвигів у Маріацькому костелі у Кракові (поч. XVII ст.).

⁹ Без посилання на першоджерело на існування втраченого вже наприкінці XIX ст. Розп'яття вказує В. Лозинський (Łoziński, 1901: 135). Припускаємо, що цю семантично значущу частину композиції зруйновано під час перенесення вітваря з Латинського кафедрального собору у костел св. Миколая в 1745 р. Вірогідним місцем фіксації Розп'яття є помітне заглиблення на антаблементі.

Розташований у великій захристії собору¹⁰ Запалинський вівтар фундовано останнім представником уславленої освіченістю і заможністю патриціанської родини (Łoziński, 1902: 68), львівським райцею Єронімом (Ярошем) Запалою бл. 1570 р. Вочевидь, світоглядно-естетичні пріоритети замовника, який належав до краківсько-львівського гуманістичного кола, «мав класичну освіту і був великим другом поезії» (Łoziński, 1902: 68–69), слухаючи її декламацію «так жваво і глибоко її відчував, що плакав від зворушення» (Łoziński, 1902: 69), зумовили пластичне вирішення ренесансного, легкого у членуваннях, стриманого в декорі вівтаря (рис. 3).



**Рис. 3. Вівтар Єроніма Запали (бл. 1570 р., Герман ван Гутте ?/).
Мармур. Латинський кафедральний собор у Львові**

[Фото А. Легедзи, 18.04.2019]

Основою його конструкції стала едікула, центральне поле замість вівтарного образу заповнив рельєф «Розп'яття з фундатором», обрамлення набуло вигляду рами з пілястрами, гладким фризом, карнизом з овацими і вертикалями коринфських колон. Сакральну змістову програму сформували мотив Розп'яття, постаті свв. Бенедикта і Войтиха у низьких бічних крилах, два янголи над центральною аркою і три – у наверхі зі знаряддями мук Христа. Уналежненість львівській пластично-декоративній традиції засвідчили площинно-заглиблена техніка, рослинні орнаменти, розети і лев'ячі маски з коловидними гривами на п'єдесталах колон.

Відзнакою вівтаря стала співмірність пропорцій і поступове зростання експресії – від величної вертикалі Розп'яття, застиглої приземкуватої постаті фундатора до ледь урухомлених зображень святих і ранньобарокової динаміки янголів у наверхі. Консолідації композиції сприяли перегуки нерухомої фігури Запали та урочисто-статичної – св. Бенедикта у лівій ніші; м'яко модельованих Богоматері, Марії Магдалини, Іоанна і ледь відхиленої назад, із помірним контрапостом постаті св. Войтиха – з протилежного боку. Семантично-пластичного значення набув перетин в узніжжі Розп'ятого, у верхній третині рельєфу, траєкторії погляду Єроніма Запали і лінії, утвореної наріжжям пілястри й біблійними персонажами у глибині. Поєднанню рельєфу з архітектурним обрамленням посприяло окреслення чіткої активної діагоналі головою Єроніма Запали, узніжжям Христа, митрою св. Бенедикта та пасивної – картушем, обличчям фундатора, митрою св. Войтиха. Аналогічного значення набув збіг із головами святих лінії рельєфу пейзажного тла. Пластичну цілісність й виразність зображення забезпечили заощадливість поліхромних ефектів, насиченість червоного мармуру, акцентування позолотою фігури Христа.

Неодностайність позицій дослідників щодо авторства рельєфу зумовили поєднання італійських і північноренесансних стилістичних ознак, відмінність формоутворення колінопреклоненої постаті і біблійної сцени, нерівноцінність художнього рівня частин. Так, В. Лозинський розглядає вівтар як «надзвичайно цінну пам'ятку львівського мистецтва», «витриману в італійських традиціях» (Łoziński, 1901: 134), уникаючи визнання його творцем когось із тогочасних майстрів. Т. Маньковський відзначає різномірність частин композиції, її приналежність спрямуванню, незабаром сформованого «хвилею впливів північної пластики», й характеризує її «анонімного автора» (ймовірно – Яна Бялого) як останнього, хто поєднав Краків і Львів (Mańkowski, 1974: 170). На підставі порівняння Запалинського вівтаря з фельштинським надгробком Валентина Гербурта¹¹, М. Гембарович обстоює його зведення Германом ван Гутте (Gębarowicz, 1962: 36, 38), що видається вірогідним з огляду на еволюцію львівської пластики «від італійського до північного Ренесансу» (Karpowicz, 1974; Mańkowski, 1948), співпрацю майстра зі скульпторами італійського спрямування і стилістично «змішаний», «перехідний» характер його робіт (Mańkowski, 1948).

¹⁰ Згідно з даними, наведеними Т. Маньковським, вівтар первинно знаходився у самому соборі, а згодом був перенесений у велику захристію (Mańkowski, 1974: 170).

¹¹ На думку дослідника, з приписуванням Гутте-Чапці фельштинським надгробком Запалинський вівтар споріднює опрацювання деталей та схожість декоративних засобів «оживлення пластики», зокрема позолота Розп'яття (Gębarowicz, 1962: 38).

Дискусійним є твердження В. Любченка про створення вівтаря Себастьяном Чешеком, засноване на аналізі не так центрального рельєфу з «північноренесансною» постаттю фундатора, як техніки різьблення та архітектонічно-декораційних вівтарних частин (Любченко, 1981: 40). Водночас порівняння Запалінського вівтаря з підписним твором Яна Бялого – вівтарем Діви Марії 1592 р. (*Kościół i klasztor rzymskokatolickie*, 2013: 85), початково розташованим у пресбітерії, згодом – каплиці архієпископа Я. Замойського в Латинському кафедральному соборі у Львові (Mańkowski, 1937), дає змогу припустити участь скульптора у виконанні архітектонічного обрамлення та постатей святих. Останнє спростовує фундування вівтаря близько 1570 р. (Любченко, 1981: 40) й указує на пізнішу дату робіт¹².

Парадоксальним видається помітно нижчий рівень значущої з погляду призначення рельєфу узагальненої, пласкої, з умовно-графічними бганками постаті Єроніма Запали, ніж інших фігуративних частин, та її імовірне виконання одним із менш вправних різьбярів. Попри це, гідна уваги образна характеристика фундатора, заснована на поєднанні двох протилежних начал. Так, іконографічно рельєф є традиційним зображенням з адорацією Розп'яття, тоді як збільшення масштабу постаті щодо сакрального центру віддзеркалює антропоцентризм Ренесансу, його індивідуалістичний характер, жадання пізнання, діяльності, піднесення людини до Творця (Горфункель, 1980: 27, 46–47, 97). Останнє знаходить пояснення в інтенсивному культурному житті ренесансного Львова (Łoziński, 1902: 223–224) й світогляді фундатора, який знався з інтелектуалами краківсько-львівського кола – письменником-полемістом, організатором Львівської міської гімназії, професором Краківської академії Бенедиктом Гербестом, гуманістом Анджеем Баргелою, латинським ренесансним поетом, професором Краківської академії Гжегожем із Самбора (Gębarowicz, 1962: 36; Łoziński, 1902: 223).

Особливістю пам'ятки є диференціація двох рецептивних рівнів: Розп'яття із символами *vanitas* в узнізжжі, трифігурної групи, колінопреклоненого Єроніма Запали, поєднаних композиційно та орієнтованих на *візуальне сприйняття*, та вишикуваних по горизонталі засобів дефініції особи фундатора (рукавичок, капелюха, картуша з великим, нині порожнім овалом, де знаходився або ж мав знаходитися мальований герб чи гмерк) – предмету розгорнутого у часі раціонального «*прочитання*».

Суперечливі ренесансні «пошуки індивідуальності» (Баткин, 1989) віддзеркалило зображення фундатора у молитовному зосередженні, з відчуттям власної гідності, «без поглиблення виразу» (Gębarowicz, 1962: 38), однак із відтворенням індивідуальних та вікових ознак.

Важливим аспектом образу вважаємо моделювання завдяки низькому цоколю, звуженому «внутрішньо-картинному» простору, фронтальності Розп'яття, зображенню Єроніма Запали майже у натуральну величину та його наближенню до сприймаючих, півсферичного «зовнішнього рецептивного поля», у якому фундатор і віряни єднаються у спільній адорації.

Інтеграція колінопреклоненої постаті у сакральне семантично-сюжетне поле притаманна рельєфу «Увірування Томи» – залишку каплиці Трьох св. Томашів (апостола Томи, Томи Аквінського, страстотерпця Томи Кентерберійського), фундованої на честь Богоматері та святих патронів знаним римсько-католицьким діячем, доктором «обох прав» (Dzieduszycki, 1872: 29–30), каноніком, згодом – першим суфраганом-єпископом львівським Томашем Піравським у 1610 р.¹³ (рис. 4).

Згадку про заснування споруди, розташованої у південному притворі Львівського латинського кафедрального собору, поруч із пресбітерієм і каплицею архієпископа Яна Замойського, містять тестамент Томаша Піравського від 12 лютого 1625 р. та фундаційна таблиця, текст якої фіксовано Ш. Старовольським і відтворено В. Дзедушицьким (Gębarowicz, 1962: 185). Збережений рельєф є центральною композицією вівтаря – «в глибокому алькові, мармурового, залізного решіткою оточеного» (Dzieduszycki, 1872: 29–30), та, ймовірно, однією з кількох, що віддзеркалили присвяту каплиці трьом св. Томашам.

Образно-пластичне вирішення рельєфу зросло з італійсько-краківських скульптурних традицій, що підтверджують вишукана легкість, лаконізм, ясність пропорцій, увага до анатомії людського тіла, контрапост, плинність драперій, помірність декору, гармонізованість об'ємів і просторових цезур. Італійські інспірації простежуються у портику з фронтоном та арці, що зберігає семантику римських глорифікаційних споруд.

Означене надало підстави М. Гембаровичу припустити створення рельєфу Себастьяном Чешеком – через чотири десятиріччя після єдиного сигнованого надгробку, наприкінці життєвого шляху (Gębarowicz, 1962: 187). З авторитетним польським дослідником зголошується В. Любченко, вбачаючи схожість жестів рук Спасителя і «Давида» мікеланджелівського різця та «типово південний елемент милування красою оголеного людського тіла» у постаті Христа (Любченко, 1981: 33). Натомість В. Александрович вважає творцем рельєфу невідомого майстра, «прикметою почерку якого є характерні вузькі голови з підкресленими вилицями та високом відкритим чолом», характерні також для чотирьох євангелістів із каплички «Божий гріб» при

¹² Припущення участі у створенні Запалінського вівтаря Яна Бялого спонукає до його датування після 1576 р. – часу завершення навчання скульптора у краківській майстерні Яна Міхаловича (Mańkowski, 1937). Коректним видається датування пам'ятки кінцем XVI ст., запропоноване у виданні «Римсько-католицькі костели і монастирі давнього Руського воєводства» (*Kościół i klasztor rzymskokatolickie*, 2013: 85). Більш багате нідерландське декорування вівтаря у порівнянні з Запалінським пояснюється пізнішою датою його створення. Водночас слід указати на спільні декоративні елементи пам'яток, зокрема розети, та конструкцію на кшталт настінної епітафії, властиву нідерландському Відродженню й проєктам Корнеліса Флоріса (Любченко, 1968: 116).

¹³ Вочевидь, на первинному місці каплиця і вміщені в ній рельєфи знаходилися до початку барокової трансформації Львівського латинського кафедрального собору у XVIII ст., за часів архієпископа В.С. Сераковського. Так, у вересні 1765 р. демонтували головний вівтар і прилегли каплиці: Піравського, Домоголичів, Вольфовичів. На місці каплиць архієпископа Яна Замойського і єпископа Томи Піравського збудували одну велику – існуючу донині каплицю св. Юзефа. Залишки рельєфів та оздоби згромадили у підземеллях, де їх віднайшов, обстежив і частково повернув у простір собору консерватор і меценат М. Потоцький. За твердженням Р. Кота, саме у цей час було складено з фрагментів й у 1872 р. вмуровану у стіну каплиці св. Юзефа епітафію Т. Піравського (Kot, 2006). Припускаємо, що знахідки М. Потоцького стосувалися і розташованого навпроти неї рельєфу «Увірування Томи».

зовнішній північній стіні Латинського кафедрального собору у Львові та дерев'яних фігур євангелістів зі збірки Львівської національної галереї мистецтв (Історія українського мистецтва, 2011: 94).



**Рис. 4. Рельєф «Увірування Томи» (1610, С. Чешек ?/, Я. Пфістер ?/).
Мармур. Латинський кафедральний собор у Львові**

[Фото А. Легедзи, 18.04.2019]

Композицію рельєфу, вписану у чіткий трикутник, формують іконографічно усталене зображення апостола Томи, який дотикає ран Христа, і колінопреклонена постать фундатора, узгоджена з основною групою й сумірна їй. Хронотопічною особливістю сцени є уналежнення Томи Піравського новозаповітному часопростору як дійсного свідка подій. Пластичну єдність рельєфу забезпечують ритм і контраст ліній – плавних і прямих діагональних, замкнених у внутрішній простір на центральну постать Спасителя¹⁴. Відзнаками композиції є візуальне відокремлення фігуративної частини від шорсткого матового тла завдяки ретельному поліруванню мармуру, домінування лінії над формою й збереження у лінійних бганках і видовжених пропорціях готичних відлунь. Образної виразності рельєфу надає контраст завмерлої у вічному адоруванні приземкуватої статичної фігури Піравського й поєднаних плинними лініями, відтворених у контрапості та русі апостола і Христа.

Особливістю зображення фундатора, що досі розглядалося у зв'язку з недосконалістю моделювання (Любченко, 1981: 31; Gębarowicz, 1962: 186), є характеристика його як боговідданої особи, у співпричетності Костелу, якому присвятив життя. Задум відобразили підпорядкування різноманітних аспектів образу мотиву «вічної адорації», молитовна зосередженість, тонкі риси обличчя, палкий, одухотворений, сповнений любові погляд, спрямований на Творця. На приналежність автора рельєфу італійсько-краківському напряму вказує лінійно-графічне вишукане декоративне потрактування обличчя – витонченого носа, високо піднятих брів, широко розплющених великих очей (рис. 5).

Важливим видається зв'язок колінопреклоненої постаті Т. Піравського з розташованим під вівтарем його похованням (Dzieduszyci, 1872: 30; Gębarowicz, 1962: 186; Kot, 2006), що актуалізує меморіальну функцію зображення. Показова просторово-семантична узгодженість вівтарної композиції з епітафією Т. Піравського роботи Я. Пфістера, вміщеною у каплиці Трьох св. Томашів за життя замовника до лютого 1625 р. (Kot, 2006).

Історія не зберегла малярських, графічних чи вербальних свідчень про зовнішність Т. Піравського, однак зіставлення рельєфу «Увірування Томи» (1610) з більш пізньою епітафією вказує на достовірне відтворення недосконалої фізичної статури (непропорційно великої голови, коротких тулуба і рук), імовірно, не всупереч волі фундатора.

Розумінню портретного образу сприяють скупі факти біографії Т. Піравського (бл. 1568–1625), про якого відомо, що походив з Казімежа, був сином Томаша та Анни (Wyczawski, 1981: 537), імена яких подав у заповіті, з «бідного, однак шляхетського дому» (Wspomnienie o Tomaszu Pirawskim, 1843)¹⁵. У молоді роки студювався в академії у Кракові, згодом – у Падуї і Римі, де у вересні 1597 р. в школі при костелі св. Євстафія здобув звання «доктора обох прав» (Wspomnienie o Tomaszu Pirawskim, 1843). Поживу інтелекту та уяві Т. Піравського дали подорожі містами Європи (Wspomnienie o Tomaszu Pirawskim, 1843).

¹⁴ Так, аналіз рельєфу засвідчує значення в його композиції контрасту овалів (утворених рукою Томи, нахилом голови і спрямованістю погляду Христа; правою, зігнутою у лікті і покладеною на долоню, Томи і ледь піднятою на зразок мікеланджелівського Давида – лівою руками Христа; бганками вбрання апостола Томи) і діагоналей, окреслених головами апостола Томи і Т. Піравського, спрямованістю погляду Христа і головою апостола Томи, головою Томи і зігнутою в контрапості лівою ногою Христа. Мотиви повторено у півцикульній арці і портику з фронтоном на умовному тлі.

¹⁵ Львівські капітульні і консисторські акти не зберегли жодних матеріалів про Т. Піравського. Його генеалогія, родинні зв'язки, дата народження достеменно не відомі (Wspomnienie o Tomaszu Pirawskim, 1843).



Рис. 5. Постаць Томи Піравського, фрагмент рельєфу «Увірування Томи» (1610, С. Чешек /?/, Я. Пфістер /?/).

Мармур. Латинський кафедральний собор у Львові

[Фото А. Легедзи, 29.08.2019]

Після повернення додому завдяки розуму, освіченості і настійній праці сягнув високого положення в ієрархії Костелу¹⁶, яке безмежно цінував. Знався з відомим людьми свого часу. Упродовж років був «правою рукою» і приятелем архієпископа Яна Димитрія Соліковського, який уважав Т. Піравського «для костелу і вітчизни опорою» (Pirawski, 1893: 8; Wspomnienie o Tomaszu Pirawskim, 1843). Непересічні здібності у ньому вбачав Ян Замойський, архієпископ львівський у 1605–1614 рр. (Pirawski, 1893: 8).

Умів користати з освіти набутої, був «скромний, звичаїв суворих, обдарований серцем, побожний, готовий допомогти ближньому. Розум мав проникливий, на потреби часу» (Wspomnienie o Tomaszu Pirawskim, 1843). Сповнений поваги до науки, цінував освіченість в інших. У помешканні зберігав частину бібліотеки капітули. Упродовж років цензурував книги, що видавалися архідієцезією у Львові (Pirawski, 1893: 13–14). За даними С. Окольського, відтвореними пізнішими біографами, уславився добродійними у монастирях домініканців, єзуїтів, бригідок (Wspomnienie o Tomaszu Pirawskim, 1843). Доклав чималих зусиль, аби домініканський монастир збудував за містом семінарію (Pirawski, 1893: 13).

Внеском Т. Піравського в історію Львова став *Relatio status almae Archidioecesis Leopoliensis* (1615, вийшов друком у 1893 р.) (Pirawski, 1893) – історично-географічний опис, в якому з оперттям на архівні й друковані джерела, усні свідчення авторитетних членів кліру і знання справ в архідієцезії наведено чимало цінних відомостей про архієпископів, каноніків, монастирі і костели¹⁷.

Висновки. Отже, можемо зробити висновок, що на межі XVI – XVII ст. колінопреклонені постаті фундаторів, раніше поширені в іконописі, фресках, мозаїках, ктиторських таблицях, книжковій мініатюрі, увійшли у різьблені вівтарі львівських сакральних споруд й набули ренесансних образно-пластичних ознак. Традиційними іконографічними елементами зображень лишалися співвіднесення колінопреклоненого адоранта із сакральним семантично-композиційним центром, у львівських пам'ятках репрезентованим христологічними мотивами, його характеристика через геральдичну програму, жести та елементи вбрання. Водночас новаційними рисами композицій стали збільшення масштабу фігури фундатора та її інтеграція у біблійне семантично-сюжетне поле, що віддзеркалило ренесансні уявлення про людину як істоту богонатхненну й вільну, яка, зберігаючи зв'язок із трансцендентним, доцільно перетворює оточуючий світ. В окремих випадках, як у сцені «Увірування Томи» з постаттю Томи Піравського з каплиці Трьох св. Томашів, меморіальну функцію портретного образу увиразнив його семантично-просторовий зв'язок з похованням та епітафією фундатора. Ренесансні «пошуки індивідуальності» відобразила більша образна узагальненість портретів, відтворення індивідуальних та вікових ознак.

Пошуки нових образно-пластичних рішень засвідчили «позаконвенційні елементи» (К. Таргош), зокрема «подвійне адорування» «Покладення в труну» і розташованого перед центральним полем, неіснуючого

¹⁶ У 1598 р. Т. Піравський став львівським кафедральним каноніком, згодом отримав прелатуру архідіякона, звання декана і королівського секретаря (1606). 3 квітня 1607 р. львівський архієпископ Ян Замойський призначив Т. Піравського своїм офіціалом і генеральним вікарієм. У 1614–1615 рр., після смерті Яна Замойського, Т. Піравський виконував обов'язки адміністратора Львівської архідієцезії. У 1618 р. став першим львівським суфраганом – посада, упроваджена архієпископом Яном Анджеєм Прухницьким (Wyczański, 1981: 537–538).

¹⁷ Метою праці Т. Піравського, створеної впродовж кількох місяців, було інформування нового архієпископа А. Прухницького про положення справ в архієпископаті.

сьогодні Розп'яття у сцені родинного колінопреклоніння з пределли вітваря Шольців-Вольфовичів. Особливістю низки вітварних композицій є «відкритість» у простір костелу та уявне єднання в спільній адорації фундаторів і вірян. Прикладами слугують пределла вітваря Шольців-Вольфовичів із фронтальною чоловічою постаттю й Запалінський вітвар із низьким цоколем, звуженим «внутрішньокартинним» простором і наближеною до сприймаючих монументальною фігурою фундатора. Характерною рисою львівської вітварної пластики став синтез ренесансних і місцевих художніх традицій, як у вітварі Шольців-Вольфовичів – зі схожою на вертеп кулісною пределлою, декоративним «іконописним» краєвидом, дещо наївною жанровою оповідністю, гіперболізацією голів і складених у молитві долонь.

Хронологічно зображення колінопреклонених фундаторів у збережених львівських вітварях охопило 1570–1610 рр. – час переходу від форм італійського Ренесансу до північного, посилення нідерландських впливів та окреслення маньєристичних і ранньобарокових стилістичних ознак.

Перспектива подальших наукових розвідок полягає у всебічному порівняльному аналізі вітварних рельєфних зображень фундаторів у львівській, польській і західноєвропейській пластиці XVI–XVII ст. та розкритті їх значення у становленні та еволюції портрета як самостійного жанру в скульптурі наступних сторіч.

Список використаних джерел:

1. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. Москва : Наука, 1989. 272 с.
2. Верещагинъ В.А. Старый Львовъ. Петроградъ, 1915. 141 с.
3. Горфункель А.Х. Философия эпохи Возрождения. Москва : Высшая школа, 1980. 368 с.
4. Дмитриева М. Италия в Сарматии. Пути Ренессанса в Восточной Европе / пер. с нем. В. Брун-Цехового, О. Мороз, М. Дмитриевой. Москва : Новое литературное обозрение, 2015. 424 с.
5. Історія українського мистецтва : у 5 т. / гол. ред. Г. Скрипник ; ред. т. Д. Степовик. Т. 3 : Мистецтво другої половини XVI–XVIII ст. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2011. 1088 с.
6. Любченко В. Львівська скульптура XVI–XVII ст. Київ : Наукова думка, 1981. 216 с.
7. Любченко В.Ф. Львовская скульптура XVI–XVII вв. : дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград : Государственный Эрмитаж, 1968. 398 с.
8. Нельговський Ю.П. Скульптура та різьблення другої половини XVI – першої половини XVII ст. *Історія українського мистецтва* : у 6 т. / гол. ред. В.А. Афанасьєв. Т. 2. Мистецтво XIV – першої половини XVII ст. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1968. С. 118–156.
9. Овсійчук В. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. Київ : Наукова думка, 1985. 184 с.
10. Прохорцова М.М. Изображения донаторов в испанских ретабло XIV–XVI вв. *Манускрипт*. 2019. Т. 12. Вып. 7. С. 180–185.
11. Braun J. Liturgisches Handlexikon. München, 1924. 551 p.
12. Brzezina-Scheuerer K. Kościół parafialny p. w. Św. Mikołaja i dawny klasztor OO. Trynitarzy. Kościoły i klasztory Lwowa z okresu przedrozbiorowego. Kraków, 2011. Т. 19. S. 319–347.
13. Dobrzeniecki T. Średniowieczny portret w sakralnej sztuce polskiej. *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*. Т. 13. 1969. cz. 1. S. 11–149.
14. Dzieduszycki W. Kościół katedralny lwowski obrządku łacińskiego. Lwów, 1872. 92 s.
15. Gębarowicz M. Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego Renesansu w Polsce. Toruń : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Oddział w Łodzi, 1962. 416 s., 171 il.
16. Karpowicz M. Rzeźba około roku 1600–1630. *Sztuka około roku 1600* : Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Wydziału kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie, listopad 1972. Warszawa : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1974. S. 51–74.
17. Kęmbłowski J. Renesansowa rzeźba na Śląsku. 1500–1560. Poznań : PAN, 1967. 201 s. 184 il.
18. Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego : w 23 t. т. 21. Kraków : Międzynarodowe Centrum Kultury, 2013. 288 s. 844 il.
19. Kot R. Epitafium biskupa Tomasza Pirawskiego w archikatedrze lwowskiej. *Studia nad sztuką renesansu i baroku*. Т. 6 / red. J. Lileyko, I. Rolska-Boruch. Lublin, 2006. S. 143–156.
20. Łoziński W. Patrycjat i mieszczanństwo lwowskie w XVI i XVII wieku. Lwów : Księgarnia H. Altenberga, 1902. 220 s., 107 il.
21. Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI – XVII wieku. Lwów : Księgarnia H. Altenberga, 1901. 228 s., 103 il.
22. Mańkowski T. Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna. Londyn : Caldra House Ltd., 1974. 423 s., 204 il.
23. Mańkowski T. Jan Biały lwowski uczeń Jana Michałowicza z Urzędowa. *Rocznik Krakowski*, 28 (1937). S. 169–181.
24. Mańkowski T. Od renesansu włoskiego do północnego. Ustęp z dziejów rzeźby w Polsce. *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*. 1948. Vol. 10, nr 3–4. S. 257–284.
25. Nowowiejski J. Wykład liturgii Kościoła katolickiego. Т. III. Wiedeń : Centrum Kultury i Tradycji, 2012 (reprint 1883 r.). 518 s.
26. Pirawski T. Relatio status almae Archidioecesis Leopoliensis. Lwów : Wyd. K. J. Heck, 1893. 206 s.
27. Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających : w VII t. Т. III / pod red. J. Maurin-Białostockiej i J. Derwojeda. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979. 417 s.
28. Starowolski S. Monumenta Sarmatarum, viam universae carnis ingressorum. Cracoviae : in Officina Viduae et Haeredum Francisci Caesarij, 1655. 818 p.

29. Targosz K. Kobieta w rzeźbach i inskrypcjach sepulkralnych Polski renesansowej. *Partnerka, matka, opiekunka. Status kobiety w dziejach nowożytnych od XVI do XX wieku* / red. K. Jakubiak. Bydgoszcz : Wyd. WSP, 2000. S. 11–50.
30. Tatarkiewicz W. Nagrobki z figurami klęczącymi. *Studia Renesansowe* : w II t. T. I / pod. red. M. Walickiego. Wrocław : Zakład im. Ossolińskich, 1956. S. 274–330.
31. Wspomnienie o Tomaszu Pirawskim. *Biblioteka Naukowego Zakładu imienia Ossolińskich* : pismo poświęcone dziejom, bibliografii, rozprawom i wiadomościom naukowym. Tom 11. Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich (Lemberg) Biblioteka, 1843. S. 333–352.
32. Wyczawski H.E. Pirawski (Piravius) Tomasz. *Polski słownik biograficzny* : w 51 t. T. XXVI/3, z. 110. Warszawa – Kraków : Polska Akademia Nauk, 1981. S. 537–539.
33. Wyrobisz A. Pomniki nagrobne mieszczan w Polsce w XVI – XVII wieku. *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*. XXXIII. Nr 1–2. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990. S. 37–80.
34. Wyrobisz A. Rodzina w mieście doby przedprzemysłowej a życie gospodarcze. *Przegląd badań i problemów. Przegl. Hist.* T. LXXVII. Nr. 2. S. 324–329.

References:

1. Batkin L.M. Ital'janskoe Vozrozhdenie v poiskah individual'nosti [Italian Renaissance searching the individuality]. Moskva : Nauka, 1989. 272 s. Serija «Iz istorii mirovoj kul'tury» [in Russian].
2. Vereshhagin V.A. Staryj L'vov [Old Lviv]. Petrograd, 1915. 141 s. [in Russian].
3. Gorfunkel A.H. Filosofija jepohi Vozrozhdenija [The Renaissance philosophy]. Moskva : Vysshaja shkola, 1980. 368 s. [in Russian].
4. Dmitrieva M. Italija v Sarmatii. Puti Renessansa v Vostochnoj Evrope [Italy in Sarmatia. Renaissance roads in the Eastern Europe] / per. s nem. V. Brun-Cehovogo, O. Moroz i M. Dmitrievoj. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2015. 424 s. : il. [in Russian].
5. Istoriiia ukrainskoho mystetstva : U 5-ty tt. T. 3 : Mystetstvo druhoi polovyny XVI – XVIII st. [History of Ukrainian art: in 5 volumes. The third volume : Art of the second part of the 16th and 18th centuries] (2011). NAN Ukrainy, IMFE im. M.T. Rylskoho, 1088 [in Ukrainian].
6. Liubchenko, V. (1981). Lvivska skulptura XVI – XVII st. [Lviv sculpture in the 16th and 17th centuries]. *Naukova dumka*, 216 [in Ukrainian].
7. Ljubchenko V.F. L'vovskaja skulptura XVI – XVII vv. [Lviv sculpture in the 16th and 17th centuries]. Dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija. Leningrad : Gosudarstvennyj Jermitazh, 1968. 398 s. [in Russian].
8. Nelhovskiy, Yu.P. (1968). Skulptura ta rizblennia druhoi polovyny XVI – pershoi polovyny XVII st. [Sculpture and carving in the second part of the 16th century and the first part of the 17th century]. *Istoriiia ukrainskoho mystetstva*, T.2, 118–156 [in Ukrainian].
9. Ovsichuk, V. (1985). Ukrainske mystetstvo druhoi polovyny XVI – pershoi polovyny XVII st. [Ukrainian art of the second part of the 16th century and the first part of the 17th century]. *Naukova dumka*, 184 [in Ukrainian].
10. Prokhortsova, M. M. (2019). Zobrazhennia donatorov v ispanykikh retablo XIV - XVI st. [Donators' depiction in Spanish retable in the 14th and 16th centuries]. *Manuskrypt*, 7, 180–185 [in Russian].
11. Braun, J. (1924). Liturgisches Handlexikon [Liturgical hand dictionary]. München, 551 [in German].
12. Brzezina-Scheuerer, K. (2011). Kościół parafialny p. w. Św. Mikołaja i dawny klasztor OO. Trynitarzy [Parish Polish Roman Catholic church of St. Nicholas and the former monastery of reverends. Trinitarians], *Kościół i klasztor Lwowa z okresu przedrozbiorowego*, 19, 319–347 [in Polish].
13. Dobrzeniecki, T. (1969). Średniowieczny portret w sakralnej sztuce polskiej [The Medieval portrait in Polish sacral art], *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1, 11–149 [in Polish].
14. Dzieduszycki, W. (1872). Kościół katedralny lwowski obrządku łacińskiego [Lviv cathedral of Latin ceremony]. Lwów, 92 [in Polish].
15. Gębarowicz, M. (1962). Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego Renesansu w Polsce [Research in history of the late Renaissance art culture in Poland]. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Oddział w Łodzi, 416 [in Polish].
16. Karpowicz, M. (1974). Rzeźba około roku 1600–1630 [Sculpture in the 1600–1630th]. *Sztuka około roku 1600* : Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Wydziału kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie [Art in the 1600s: Proceedings of the session of the art historians of the culture department of the Presidium of the Provincial National Council in Lublin], Państwowe wydawnictwo naukowe, 51–74 [in Polish].
17. Kębłowski, J. (1967). Renesansowa rzeźba na Śląsku. 1500–1560. [Renaissance sculpture in Silesia. 1500–1560]. PAN, 201 [in Polish].
18. Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego : w 23 t. [Roman Catholic churches and monasteries of the former Ruthenian province: in 23 vol.] (2013). Kraków : Międzynarodowe Centrum Kultury, 288 [in Polish].
19. Kot, R. (2006). Epitafium biskupa Tomasza Pirawskiego w archikatedrze lwowskiej [Epitaph of Bishop Tomasz Pirawski in the Lviv Archcathedral]. *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, 6, 143–156 [in Polish].
20. Łoziński, W. (1902). Patrycjat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII wieku [Patrician and the middle-class in Lviv in the 16th and 17th centuries.]. Księgarnia H. Altenberga, 220 [in Polish].
21. Łoziński, W. (1901). Sztuka lwowska w XVI – XVII wieku [Lviv art in the 16th–17th centuries]. Księgarnia H. Altenberga, 228 [in Polish].
22. Mańkowski, T. (1974). Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna [Former Lviv, its art and art culture]. Caldra House Ltd., 423 [in Polish].

23. Mańkowski, T. (1937). Jan Biały lwowski uczeń Jana Michałowicza z Urzędowa [Jan Biały, Jan Michałowicz's Lviv student from Urzędów], *Rocznik Krakowski*, 28, 169–181 [in Polish].
24. Mańkowski, T. (1948). Od renesansu włoskiego do północnego. Ustęp z dziejów rzeźby w Polsce [From Italian to the Northern Renaissance. A paragraph from the history of sculpture in Poland], *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*, 10 (3–4), 257–284 [in Polish].
25. Nowowiejski, J. (2012). Wykład liturgii Kościoła katolickiego [Lecture of the liturgy of the Catholic Church]. *Centrum Kultury i Tradycji*, 518 [in Polish].
26. Pirawski, T. (1893). *Relatio status almae Archidioecesis Leopoliensis* [Relation status of almae Archidioecesis Leopoliensis]. Wyd. K. J. Heck, 206 [in Latin].
27. *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających : w VII t.* [Dictionary of Polish and foreign artists working in Poland: in the 7th vol.] (1979). Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 417 [in Polish].
28. Starowolski, S. (1655). *Monumenta Sarmatarum, viam universae carnis ingressorum* [Monument SARMATARUM, the way of any flesh]. *Officina Viduae et Haeredum Francisci Caesarij*, 818 [in Latin].
29. Targosz, K. (2000). Kobieta w rzeźbach i inskrypcjach sepulkralnych Polski renesansowej [A woman in sculptures and epitaphs of the Renaissance Poland], *Partnerka, matka, opiekunka. Status kobiety w dziejach nowożytnych od XVI do XX wieku*, 11–50 [in Polish].
30. Tatariewicz, W. (1956). Nagrobki z figurami klęczącymi [Tombstones with figures on the knees], *Studia Renesansowe : w II t.*, 1, 274–330 [in Polish].
31. Wspomnienie o Tomaszu Pirawskim [Memory of Tomasz Pirawski] (1843). *Biblioteka Naukowego Zakładu imienia Ossolińskich : pismo poświęcone dziejom, bibliografii, rozprawom i wiadomościom naukowym. Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich (Lemberg) Biblioteka*, 333–352 [in Polish].
32. Wyczawski, H. E. (1981). Pirawski (Piravius) Tomasz [Pirawski (Piravius) Tomasz], *Polski słownik biograficzny : w 51 t.*, 110, 537–539 [in Polish].
33. Wyrobisz, A. (1990). Pomniki nagrobne mieszczan w Polsce w XVI – XVII wieku [Grave monuments of burghers in Poland in the 16th and 17th centuries], *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*, 1–2, 37–80 [in Polish].
34. Wyrobisz, A. Rodzina w mieście doby przedprzemysłowej a życie gospodarcze [Family in the city of pre-industrial times and economic life], *Przegląd badań i problemów. Przegl. Hist.*, 2, 324–329 [in Polish].