

Статті



Павло БОНДАР

**ТВІР ГАРТМАНА ВІТВЕРА
“ЖІНКА, ЩО ОБІЙМАЄ
ЗА ШИЮ ЖУРАВЛЯ”.
ПРОБЛЕМИ
АТРИБУЦІЇ ТА ІКОНОГРАФІЇ**

Pavlo BONDAR. On Hartman Witwer's Creation "Lady Embracing a Crane". Some Problems of Attribution and Iconography.

Постановка проблеми. Гартман Вітвер (1775-1827) – скульптор, вихованець Віденської академії мистецтв, вважається творцем львівської скульптури неокласицизму. Його особа – першого професійного представника нового стилю у мистецтві Львова після 1772 р., є мало дослідженою. Левову частку творчого доробку Гартмана Вітвера становить меморіальна скульптура. Прийнято вважати, що вцілілих до сьогодні творів меморіальної скульптури його авторства (на Личаківському кладовищі та поза його межами) є вісім, з них підписаних три. Зважаючи на обмежену кількість підписних творів проблеми атрибуції львівської скульптури неокласицизму сьогодні є актуальною, оскільки більшість скульптур Г.Вітвера вважаються творами його авторства згідно з твердженнями В.Цісельського та Ю.Марковського. Невідомо що слугувало підставою атрибуції скульптур Г.Вітвера для цих авторів (їх джерельна база невідома), проте між ними були розбіжності щодо його авторства деяких творів.

Аналіз літератури. Про існування надгробку “Жінка, що обіймає за шию журавля” (далі – “Жінка з журавлем”) довідуємось з першої монографії, присвяченої Личаківському некрополю В.Цісельського (1890): “Жінка з шляхетними рисами обличчя, в спадаючих шатах, що стоїть при колоні гладкій і низькій, яка заміняє жертвник, на котрім горить вогнище. Жінка підняла руку, пречудної форми, тримаючи в ній посу-

дину з якої виливає, ідеальні очевидно – сльози до полум'я. Друга долоня опущена вздовж тіла й обнімає за шию журавля, на знак туги і прагнення до світу небесного”¹. В полемічній, що до останньої, публікації виданої того ж року, Ю.Марковський вважає її твором Гартмана Вітвера². Станом на 1989 р. скульптура Жінки з журавлем вважається втраченою вже понад шістдесят років, про що говорить у ґрунтовній монографії “Cmentarz Lyczakowski we Lwowie” С.Ніцеї³. В сучасних путівниках цей твір не згадується. В 2004 р., Р.Дзюбан у публікації “Мистецька спадщина львівського скульптора Гартмана Вітвера” ідентифікує скульптуру “Жінки з журавлем” зі скульптурою з надгробку Й.Войнара (Личаківський некрополь. Поле № 12), зауважуючи існування аналогічного зображення в надгробку гр. К.Яблоновської у Львівській латинській катедрі⁴.

Виклад основного матеріалу. Проблема атрибуції творів львівського неокласицизму на підставі їх стилістичних якостей ще не розроблена. Додатковим ускладненням у цьому процесі є порядок догляду за надмогильними пам'ятниками на Личаківському цвинтарі, згідно з яким недоглянуті (з різних причин) надгробки знищувались чи переносились на інші могили, в залежності від рівня їх мистецької вартості⁵. Ці положення (нормалії) найбільш актуальними були для найдавніших поховань, а отже найстарших Личаківських надгробків, творами яких були Г.Вітвер та А.Шімзер (брат Антона Йоганн приїхав до Львова щойно у 1826 р.). Вже 1890 р. В.Цісельський помиляється щодо авторства деяких надгробків, основні скульптури яких були перенесені з інших поховань⁶. Ці неточності спонукали скульптора

¹Ciesielski W. Pomnikowe rysy z cmentarzy Lwowskich.– Lwów, 1890.– S. 84.

²Mańkowski J. Cmentarz Lyczakowski w opisie Pomnikowych rys Władysława Ciesielskiego...– Lwów, 1890.– S. 13.

³Nicieja S.S. Lyczaków. Dzielnica za styksem.– Wrocław; Warszawa; Kraków. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998.– S. 49.

⁴Дзюбан Р. Мистецька спадщина львівського скульптора Гартмана Вітвера // Пам'ятки України: історія та культура.– № 1.– 2004.– С. 109-110.

⁵Mańkowski J. Cmentarz Lyczakowski w opisie Pomnikowych rys...– Lwów, 1890.– S. 14.

⁶Ciesielski W. Pomnikowe rysy z cmentarzy Lwowskich...–

Ю.Марковського до видання власної публікації. Мова йде про скульптури на могилах Я.Печонки (пом. 1889) та Г.Товарницького (пом. 1890) авторства Г.Вітвера⁷. Після виходу в світ монографії Ю.Марковського нормалії Личакова не змінились, а фіксацією перенесень ніхто не займався. Цей факт ставить гостро проблему атрибуції скульптурних пам'яток Личаківського цвинтаря кін. ХІХ ст. У цьому контексті скульптура з надгробку Й.Войнара (пом. 1897) становить для нас особливий інтерес виходячи з періоду встановлення та стилістики.

Скульптура "Жінки з журавлем" вже у публікаціях 1890 р.⁸ не була ідентифікована з конкретним похованням, а її мистецька вартість на той час була публічно визнаною. В наступний період відомості про неї відсутні. Це вказує на те, що цей твір Г.Вітвера був збереженим завдяки перенесенню на іншу могилу (за винятком акту вандалізму чи перенесення за межі Личаківського некрополя).

За С.Ніцеею скульптура з надгробку Войнара належить до творчого доробку Т.Дикаса (1850-1910)⁹. Хоча це єдине свідчення на користь авторства Т.Дикаса (в інших джерелах про це інформація відсутня), проте воно не позбавлене логіки: 1) Період встановлення надгробка відповідає періоду творчої активності Дикаса. 2) Високий мистецький рівень виконання скульптури, чим характеризуються його твори. 3) Відсутність прямих іконографічних відповідників в письмових джерелах та серед меморіальної скульптури Личаківського цвинтаря. Натомість певні паралелі можна відшукати зі скульптурою жінки з надгробку Кшечуновичів авторства Т.Дикаса (погляд вгору, присутність вогню – в руках в жінки лампа).

Проаналізувавши наведені аргументи та при відсутності документальних підтверджень, не знаходимо достатньої підстави для того, щоб вважати скульптуру з надгробку Войнара твором Т.Дикаса, оскільки: Томаш Дикас працював виключно в благородному матеріалі –

мармурі¹⁰, а його сучасниками був цілий ряд скульпторів, які плідно працювали у Львові, зокрема в галузі меморіальної скульптури (Т.Баронч 1849-1905, Т.Блотницький 1858-1928, Ю.Марковський 1846-1903, Л.Марконі 1835-1899 та інші)¹¹. Твори цих скульпторів за принципом формотворення, за постановкою мистецької проблематики, за естетичними принципами, за стилістикою ближчі між собою та надгробком Кшечуновичів, ніж зі скульптурою з надгробку Войнара. Власне остання випадає з контексту львівської скульптури кін. ХІХ ст., оскільки її формотворення базується на принципі домінування лінії в противагу просторовій проблематиці скульптури історизму. В надгробку Кшечуновичів проблема настрою і образності, що об'єднує всю композицію з атрибутами є наріжною, в противагу відчуженому образу скульптури з надгробку Войнара зі змістовним навантаженням кожного руху й атрибуту. Крім цього вільне трактування природи в противагу виразному наслідуванню античних зразків антагонізує скульптури з цих двох надгробків. Культ лінії та наслідування античності вказують на відповідність цього твору естетиці неокласицизму та його належність до львівської скульптури поч. ХІХ ст.

Авторська мова Гартмана Вітвера на тлі львівського неокласицизму яскраво індивідуальна. На цьому наголошує ще Ю.Марковський¹², порівнюючи його твори зі скульптурами А.Шімзера – одного з двох чільних представників раннього львівського неокласицизму. Власне за стилістикою скульптура з надгробку Войнара нав'язує до творчої манери Г.Вітвера. Цей твір за пластичними особливостями відповідає скульптурі з поховання Печонки (Поле № 2) та скульптурі з надгробку Товарницького (зараз зберігається в каплиці Паячковських. Поле № 2). Особливо багато спільного ця скульптура має зі скульптурою плакальниці, що стоїть з надгробку гр. Яблонівської (1806) в Латинській катедрі у Львові – те саме домінування витончених ліній, та ж пластична мова одягу (сухувато-лінійна, мало об'єм-

S. 36, 66.

⁷Mańkowski J. Cmentarz Łyczakowski w opisie Pomnikowych rys... – S. 13.

⁸Ciesielski W. Pomnikowe rysy z cmentarzy Lwowskich... – S. 11.

⁹Nicieja S.S. Łyczaków. Dzielnica za styksem... – S. 153.

¹⁰Polski Słownik Biograficzny. – ТХ. 2. – Zesz. 45. – 1963. – S. 232.

¹¹Nicieja S.S. Łyczaków. Dzielnica za styksem... – S. 140-179.

¹²Mańkowski J. Cmentarz Łyczakowski w opisie Pomnikowych rys... – S. 12.

на), ті ж деталі (френзелі одягу, кисті, стопи). Virшення голови (наповненість форми, прив'язка очей, вух, пластичне вирішення волосся) стилістично відповідає скульптурі сидячої плакальниці з надгробку гр. Яблоновської. Ці пластичні особливості вказують на належність скульптури з надгробку Войнара до раннього періоду творчості Г.Вітвера (до 1808 р.). У створеному 1808 р. надгробку гр. Раціборовської для парохіяльного костелу с. Новий Милятин вже відчутна еволюція пластичної мови Г.Вітвера. Унікальність скульптури з надгробку Войнара в тому, що це єдиний зі збережених до сьогодні його творів цього періоду на Личаківському цвинтарі з непошкодженою вцілілою фігурою, виконаною з вапняку. Та однією пластичною мовою подібності між згаданими надгробками не вичерпуються. Аналогічним для обох є композиційне вирішення фігури жінки, зображення якої в надгробку Яблоновської розміщене в правому куті рельєфу на вазі-попільниці. При ідентичному русі, композиції та драпіруванні одягу в атрибутах, частково, прослідковується різниця: зображення півколони з вогником, посередині до якого правою рукою фігура виливає рідину, однакове в обох надгробках, проте в протизагу рельєфному зображенню, ліворуч скульптури з надгробку Войнара відсутній журавель. Оскільки зображення практично ідентичні між собою (з різницею в масштабі та враховуючи видову специфіку цих творів), а рельєф повністю відповідає описові скульптури Жінки, що обнімає шию журавля, здійсненого В.Цісельським, то є доцільним проаналізувати скульптуру з надгробку Войнара за змістовними та конструктивно-пластичними якостями. У цьому творі замість зображення птаха, ліворуч від фігури, присутній перевернутий факел. Поєднання фігури з перевернутим факелом в меморіальній скульптурі неокласицизму має дуже конкретне значення – це символ влади над людським життям, що є неодмінним атрибутом генія смерті. Поміж жіночих божеств античної міфології лише Парки наділені владою вкорочувати людське життя, проте вони мають інші атрибути та зображають їх виключно старими¹³. Смерть древні уявляли сліпою, в покривалі з зірок, і цьому

¹³Власов В. Большой энциклопедический словарь изобразительных искусств: В 8 т. – СПб., 2000-01. – С. 4, 7.

божеству не приносили жертв. Враховуючи програмність творів неокласицизму, оперту на античну міфологію чи іконографію, таке іконографічне вирішення композиції з надгробку Войнара є суперечливим. В композиції присутнє дублювання мотиву вогню, що впливає на виразність твору його читабельність. Напрямок прямої ручки кам'яного факела впливає на композиційну цілість твору, у якому дві бокові частини пов'язані між собою руками центральної фігури, порушуючи тим його конструктивне вирішення. Власне рух кисті лівої руки фігури не передбачає процесу тримання – рука зображена розслабленою. Вплив часу на зміну розміщення ручки факела (який не відповідає основній скульптурі за витонченістю пластики) є виключеним, оскільки в середній частині (де торкається фігури) факел вирубаний з єдиного зі скульптурою куска каменю. Ця середня частина ручки факела і визначила його загальний напрямок, який не узгоджується з цілою композицією. На постаменті, зліва, збережена частина незадіяної основи, що в цьому місці розширюється. Ці особливості вказують на те, що зображення факела не відповідає змістовним та конструктивно пластичним якостям твору, а було виконаним пізніше. Натомість S-подібний силует журавля опертого на розширення постаменту, через рух шиї, що доторкається до фігури та руки жінки спростовує усі сучасні змістовні і композиційні неузгодженості твору.

Повторювання одного сюжету (хоч і в творчості одного автора) вказує на користування певним усталеним іконографічним типом. Іконографія “Жінки з журавлем” не є типовою для меморіальної скульптури Львова, вона не є легко впізнаваною, що ускладнює її прочитання. З труднощами в тлумаченні цього сюжету стикнувся вже В.Цісельський, який не зрозумівши зображення визначив його назву згідно з візуальним рядом, а не змістовного: “Жінка, що обіймає за шию журавля”¹⁴. Даючи пояснення різним частинам композиції (див. вище), Цісельський не зводить їх до єдиного значення, що є закономірним, виходячи з вільного тлумачення атрибутів цієї скульптури автором. В протизагу цьому “втраченому” надгробку пам'ятник гр. Яблоновській відомий широко-

¹⁴Ciesielski W. Pomnikowe gysy z cmentarzy Lwowskich... – S. 84.

му колу дослідників, які, проте, обминали увагою сюжет рельєфу на вазі-попільниці. Цей класичний за типом рельєф наповнений сюжетною композицією з акцентом в правому куті. Ліву частину формату заповнюють чотири фігури різної статі та віку (старий чоловік, молода жінка, дівчина та хлопчик) похилені вправо до зображення Жінки з журавлем. В.Овсійчук, єдиний з дослідників, звертає увагу на цей рельєф, розуміючи його як сцену прощання дітей з матір'ю¹⁵. Це твердження має ряд неузгодженостей: а) на рельєфі зображено чотири особи, хоч дітей в гр. Яблоновської було шестеро; б) рельєф діда, в контексті такого сприйняття мав би представляти сина, оскільки станом на 1806 р. чоловік покійної вже не жив більше двадцяти років; в) оскільки, згідно з тлумаченням сюжету В.Овсійчуком, постать жінки з журавлем є зображенням померлої, що при наступних повтореннях цього сюжету мусила б нести індивідуальні риси задля диференціації та впізнаваності. Проте в рельєфі разуючою є різниця між узагальненим портретом Жінки з журавлем та докладно промодельованими обличчями інших постатей. Також портрет Жінки з журавлем на надгробку Войнара, будучи відчужено-абстрагованим, не дає підстав вважати його портретним.

Наші пошуки іконографічного відповідника цьому зображенню через окремі атрибути (журавель, жертвник, вогонь і так далі) не принесли результатів¹⁶. Аналіз меморіальних творів Г.Вітвера породив тезу про образ Вічності, оскільки попільницю з надгробку гр. Раціборовської (тепер парохіяльна церква с. Новий Милятин) декорує символ Вічності у вигляді Космічної змії, а фронтон каплиці Дунін-Борковських увінчувала скульптура того ж семантичного ряду – фігура Хроноса. Проте аналіз іконографії образу Вічності спростував цю тезу¹⁷.

Пошук подібних іконографічних рішень в ме-

¹⁵Овсійчук В.А. Класицизм і романтизм в українському мистецтві.– К.: Дніпро, 2001.– С. 153.

¹⁶Власов В. Большой энциклопедический словарь изобразительных искусств: В 8 т.– СПб., 2000-01.– С. 4, 7.

¹⁷Иконографической Лексиконъ, или руководство къ познанію живописнаго и рѣзнаго художества, медалей, эстамповъ и проч. съ описаніемъ, взятимъ изъ разныхъ древнихъ и новыхъ Стихотворцевъ.– Санкт-Петербургъ, 1763.– С. 8.

моріальній скульптурі поч. ХІХ ст. сусідніх країн привернув нашу увагу до двох творів Гордєєва, в яких присутнє зображення подібного птаха. Що до першого з них – надгробку Н.М.Голіциної (1780, С.-Петербург), то спеціальних пояснень зображення птаха не виявлено, проте в сюжеті надгробку Д.М.Голіцина (1799, С.-Петербург) лелека є частиною складної, алегоричної за змістом композиції з авторським поясненням, що розміщувалась на мармуровій дошці поруч пам'ятника. Згідно з ним хлопчик, що тримає в руці палаюче серце та цілує лелеку, означає Співчуття¹⁸. Цей надгробок ще зберігає зв'язки з мистецькою традицією бароко.

Цікаві паралелі виявились при аналізі надгробку ерцгерцогині Марії Христини Австрійської в Августинкірхе у Відні авторства Антоніо Канови. Сюжет цього надгробку, спорудженого 1798-1805 рр., ліг в основу рельєфу Г.Вітвера в надгробку гр. Яблоновської (1806), про що ми можемо пересвідчитись, порівнюючи ці два твори. Спільним для них є основний мотив похилених постатей людей різного віку зібраних в одній композиції, гірлянди квітів, а найбільше, зображення старого чоловіка, яке відповідає за рухом (постановка фігури, положення голови, рук, ніг), одяг та присутність атрибутів (палиця). Звернення Г.Вітвера, вихованця Віденської академії мистецтв, до творчості культового скульптора неокласицизму А.Канови, є цілком очевидним, оскільки його твори ставали джерелом натхнення та інспірацій для багатьох скульпторів того часу (наприклад, конструктивно-композиційний принцип цього ж надгробку був використаний Ж.Камберленом у пам'ятнику Белосельського-Белозерського, виконаного 1810 р. в С.-Петербурзі).

Тлумачення основного сюжету надгробку ерцгерцогині Марії Христини Австрійської здійснене Дж.Арганом¹⁹, не призвело до зрушень у розумінні композиції Вітвера (інспірованої у Канови), в якій “Жінка з журавлем” несе основне змістовне навантаження. Арган сприймає сюжет Канови, як похоронну процесію з прахом по-

¹⁸Рогачевский В. Ф.В.Гордеев. 1744-1810.– Львов; Москва, 1960.– С. 106.

¹⁹Арган Д.К. Современное искусство, 1770-1970.– Москва: Искусство, 1999.– Т. ХІ.– С. 44.

мерлої в класичному значенні та рух людства до порогу смерті в християнському. Звернення до християнського розуміння цієї меморіальної композиції, при різних характеристиках зображених, породжує паралелі з іконографією Похоронного танцю²⁰ – сюжету, культивованого в сакральному мистецтві Північної Європи, особливо XV ст. Зображаючи людей різного віку, представників різних професій, соціальних станів, що процесією рухаються до могили, ілюструє ідею рівності усіх перед смертю, базуючись на християнському світогляді. В цьому контексті зображення Жінки з журавлем є образом Смерті, проте усталена іконографія останньої цього припущення не підтверджує²¹. Ближче ознайомлення з цим твором А.Канови, який задумувався як надгробок Тиціана, а також на підставі аналізу підготовчих ескізів до нього доходимо висновку про інший композиційний задум скульптора, аніж той, що його подає Д.Арган. Основний сюжет надгробку складається з двох скульптурних груп (центральної – у вигляді фігури з урною, яку фланкують дві невисокі постаті дівчат та бокової – старого чоловіка з жінкою проводирем), які, хоч пов'язані за змістом та не творять пластичної органічності єдиного сюжету, наприклад, похоронної процесії. Натомість цей аналіз вказує на додаткові паралелі між львівським та віденським надгробками у спільності їх композиційних принципів.

В австрійській історіографії змістовне навантаження надгробку ерцгерцогині Марії Христини має інше тлумачення. Згідно з С.Красом²² центральна фігура з урною є зображенням Чесноти. Аналіз іконографічних рішень чеснот за виданням 1763 р. звертає увагу на чесноту Благочестя, яка зображається з лелекою²³. Проте повної відповідності між зображенням “Жінки з журавлем” та іконографією “Благочестя” не зафіксовано. Натомість у виданні 1811 р. читаємо наступ-

²⁰Холл Д. Сюжет сюжетов и символов в искусстве.– Москва: “Крон-прес”, 1999.– 540 с.

²¹Иконографической Лексиконъ, или руководство къ познанію живописнаго и ръзнаго художества...– 328 с.– С. 7, 8.

²²Selma Krasa, Antonio Canovas Denkmal der Ehzin. Marie Christine, in: Albertina-Stud. 5/6 (1967/68), 135 ff.; BKF 1, 13.– S. 572.

²³Иконографической Лексиконъ, или руководство къ познанію живописнаго и ръзнаго художества...– 328 с.

не: “Благочестя зображається... інколи на зразок такої, що молиться з розведеними руками; ...інколи біля її ніг птах Лелека стоячий зображається. Інколи... тримає в правій руці потір чи чашу; інколи... з жертвенником і вогнем перед нею стоячим; інколи в образі молоді дівчи... з полум'ям, що її голову осіняє”²⁴. Оскільки ця книга багаторазово перевидавалась в Німеччині та Росії, можна припустити, що нею, чи подібним виданням користувався Гартман Вітвер, працюючи над надгробком гр. Яблоновської та скульптурою з могили Войнара. Вогник на чолі фігури з надгробку Й.Войнара, що загубився між позеленілою від часу поверхнею каменю остаточно підтверджує тезу про те, що ця скульптура є зображенням Благочестя. Пошук іконографії чесноти Благочестя в сучасних словниках не дав позитивних результатів, оскільки слово благочестя, як таке, що вийшло з вжитку сучасної мови, в них не зустрічається.

Висновки: а) Скульптура, що знаходиться на могилі Й.Войнара (Поле № 12 Личаківського цвинтаря) належить різцю Гартмана Вітвера; б) Ця скульптура є твором, відомим в науковій літературі під назвою “Жінка, що обіймає за шию журавля”, впізнаваність, якого ускладнена через пізнішу заміну зображення птаха перевернутим факелом; в) За іконографією цей твір є скульптурою Благочестя, що зображається з лелекою; г) Цей іконографічний тип в творчості Вітвера повторюється вдруге у рельєфі надгробку гр. К.Яблоновської в Латинській катедрі у Львові; д) Зображення Чеснот в якості класичних богинь мало місце серед сюжетів європейської меморіальної скульптури. Джерелом інспірацій для обох творів Г.Вітвера став надгробок ерцгерцогині Марії Христини Австрійської в Августинкірхе у Відні авторства Антоніо Канови; е) Скульптура Благочестя за своїми пластичними якостями належить до раннього періоду творчості Г.Вітвера (виконаний до 1808); є) Цей твір, виконаний з вапняку, є єдиним з-поміж творів Г.Вітвера цього періоду, що зберігся до нашого часу з цілою фігурою.

²⁴Эмблемы и символы / 2-е испр. и доп. изд. с оригинальными гравюрами 1811 г.– Москва: ИНТРАДА, 2000.– 386 с.