



УДК [728.81.035:726.8](477.84-21Бережани)
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2025.02.410>

НАДГРОБОК АННИ ТА ЄЖИ СЕНЯВСЬКИХ ГЕРБУ ЛЕЛІВА У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ ЯК МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА ПЕРІОДУ ПІЗНЬОГО РЕНЕСАНСУ

Ярина ЧІКАЛО

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0003-2280-2995>
студентка кафедри архітектури та реставрації,
Інститут архітектури та дизайну;
Національний університет «Львівська політехніка»,
вул. С. Бандери, 12, 79013, Львів, Україна,
e-mail: chiyarkaa@gmail.com

Ярослав ТАРАС

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7241-9466>
доктор історичних наук, професор,
Інститут народознавства НАН України,
завідувач відділу етнології сучасності,
проспект Свободи, 15, 79000, м. Львів, Україна;
професор кафедри Архітектури та реставрації,
Національний університет «Львівська політехніка»,
вул. С. Бандери 12, 79013, Львів, Україна,
e-mail: etnomod@ukr.net

Збереження пам'яток епохи Ренесансу на теренах Галичини є важливим та складним питанням, що вимагає комплексного наукового підходу, зокрема наявності відповідних теоретичних напрацювань, що можуть складати джерельну базу для виконання належних консерваційних та реставраційних дій. *Мета статті*: розкриття історії надгробка Анни та Єжи Сенявських, зокрема з'ясування персоналії, причетної до його створення. *Об'єкт* дослідження є сам надгробок Анни та Єжи Сенявських (зокрема фігуративна частина другого) з родинного склепу замкової каплиці в Бережанах (Тернопільська обл.), а *предметом* — уявлення про особливості часу, синтез стилістичних особливостей європейських шкіл, яким зумовлена стилістика надгробка Анни і Єжи Сенявських, і визначення атрибуції пам'ятки. *Методологічну основу* дослідження складають принципи історизму, послідовності, науковий плюралізм, системність та всебічність. Для з'ясування авторства надгробка використані загальні методи: історико-порівняльний, історико-типологічний, історико-системний.

Ключові слова: Бережанський замок, алебастр, Генріх Горст, Герман ван Гутте, Єжи Сенявський, Ренесанс.

Yaryna CHIKALO

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0003-2280-2995>
Student of the Department of Architecture and Restoration,
Institute of Architecture and Design
National University «Lviv Polytechnic»,
12, S. Bandery St., 79013, Lviv, Ukraine,
e-mail: chiyarkaa@gmail.com

Yaroslav TARAS

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7241-9466>
Doctor of Historical Sciences, Professor,
Institute of Ethnology of the National Academy
of Sciences of Ukraine,
Head of the Modern Ethnology Department,
15, Svobody Avenue, 79000, Lviv, Ukraine;
Lviv Polytechnic National University,
Department of Architecture and Conservation,
12, Bandery street, 79013, Lviv, Ukraine,
e-mail: etnomod@ukr.net

THE TOMBSTONE OF ANNA AND JERZY SIENIAWSKI IN THE SCIENTIFIC DISCOURSE AS AN ARTISTIC HERITAGE OF THE LATE RENAISSANCE PERIOD

The preservation of Renaissance monuments in the lands of Galicia is an important and complex issue that requires a comprehensive scientific approach, including the availability of relevant theoretical developments that can form the source base for conducting proper conservation and restoration actions.

The aim of the article is to explore the history of the tombstone of Anna and Jerzy Sieniawski, specifically to identify the individual responsible for its creation.

The object of the study is the tombstone of Anna and Jerzy Sieniawski (particularly the figurative part of the latter) from the family crypt of the castle chapel in Berezhany (Ternopil region).

The subject of the study is the understanding of the features of the time, the synthesis of stylistic features of European schools, which determined the stylistics of the tombstone of Anna and Jerzy Sieniawski, and the attribution of the monument.

In 2023, one of the bas-reliefs from the tombstone composition of the noble family Anna and Jerzy Sieniawski, namely the sculptural depiction of the infant (Jerzy), was transferred to the Department of Architecture and Restoration at the Institute of Architecture and Design at the National University «Lviv Polytechnic» for research and restoration. Previously, the monument had been located in the chapel of Berezhany Castle in Ternopil region; it had been installed in the left part of the chapel, where burials had been conducted from the second half of the 16th century.

The methodological foundation of the research consists of the principles of historicism, sequence, scientific pluralism, systematics, and comprehensiveness. To determine the authorship of the tombstone, general methods were used: historical-comparative, historical-typological, and historical-systemic.

Keywords: Berezhany Castle, alabaster, Heinrich Horst, Herman van Gutte, Jerzy Sieniawski, Renaissance.

Вступ. Актуальність дослідження зумовлена тим, що культурна спадщина відіграє важливу роль у розвитку та порозумінні націй. Її різностороннє дослідження та реставрація в Україні в умовах нерозв'язаних історичних проблем між державами є важливим чинником у формуванні державної гуманітарної політики України. Особливе місце займають матеріальні пам'ятки часів Речі Посполитої, які особливо постраждали у радянський час. Їх залишилося не так багато, усі вони потребують вивчення, консервації та реставрації. Важливим чинником у процесі збереження об'єктів є визначення їхньої атрибуції.

Як відомо, будь-які реставраційні роботи з пам'ятками повинні розпочинатися з наукового аналізу. Сьогодні існує проблема щодо атрибуції, що виникла у зв'язку з недооцінкою їхньої вартості для історії України та Польщі. Реставратори зіштовхуються з труднощами при роботі над такими творами: з установленням авторства, відсутністю відомостей про його історію та походження.

У 2024 році на Кафедру архітектури та реставрації при Інституті архітектури та дизайну Національного університету «Львівська політехніка» для дослідження та реставрації було передано один із барельєфів композиції надгробка шляхтян Анни і Єжи Сенявських, а саме скульптурне зображення немовляти (Єжи). Раніше об'єкт знаходився у каплиці Бережанського замку, що на Тернопільщині; був вмонтований у її лівій частині, де здійснювали поховання з другої половини XVI століття [1, с. 53].

Наше знайомство з історіографією та джерельною базою виявило чимало суперечностей та «білих плям», що вимагає пошук достовірної інформації про цей надгробок. Адже не маючи достатньої джерельної бази, проблематично достовірно реставрувати та сформувати історичну довідку про твір.

Одна зі складностей, яка виникла при дослідженні — це авторство, оскільки до сьогодні не виявлено жодних документованих фактів, які б аргументовано вказували б на певну персоналію, що могла б бути причетною до створення пам'ятника.

Після опрацювання наявної мистецтвознавчої літератури було виявлено, що позиції деяких науковців щодо авторства розділилися.

Важливим для нашого дослідження є вивчення культури періоду XVI—XVII століття та особливостей часу, в якому був створений надгробок Єжи Сеняв-

ського. Лише у комплексі зібрані матеріали можуть зумовити правильний сценарій реставрації об'єкта.

Опираючись на доказову базу методом пошуків аналогів та інших джерел, мистецтвознавці все ж вдаються до гіпотетичного позначення авторства. Дехто залишається на позиціях статусу «інкогніто». Актуальність цієї розвідки полягає у спробі віднайти справжнього творця цього меморіального комплексу, що уможливить подальшу якісну реставрацію елементів надгробка.

У ситуації з невизначеністю авторства не менш важливим є вивчення впливів на формування особливих рис Пізнього Ренесансу на теренах сучасної України. Адже наше дослідження може бути інструментом для реконструкції уявлення про автентичну композицію барельєфу Єжи Сенявського та відновлення його втрат. Воно також має доповнити напрацювання дослідників, що займаються питанням української спадщини епохи Пізнього Ренесансу.

Об'єктом дослідження є надгробок Анни та Єжи Сенявських гербу Леліва з родинного склепу замкової каплиці в Бережанах.

Метою статті є з'ясування впливів Північного та Італійського Ренесансу на мистецьку спадщину України, зокрема меморіальну пластику.

Предмет дослідження — аналіз творчості Германа ван Гутте та Генріха Горста на коло знань про їхні авторські композиційні та стилістичні принципи створення надгробків.

Завдання розвідки:

зібрати історіографію та джерельну базу:

- проаналізувати особливості періоду: іконографію надгробків епохи Ренесансу;
- з'ясувати тенденції Північного та Італійського Ренесансу в контексті Східноєвропейської школи;
- вияснити особливості Північної школи доби Ренесансу;

2) розглянути стилістику манери Генріха Горста та Германа ван Гутте:

- порівняти стилістику Германа ван Гутте та Генріха Горста з манерою авторів, чий вплив простежуються у роботі обох авторів;
- проаналізувати і порівняти відомі твори Генріха Горста та Германа ван Гутте для виявлення певних стилістичних закономірностей;
- провести хронологічне дослідження біографій Германа ван Гутте та Генріха Горста;

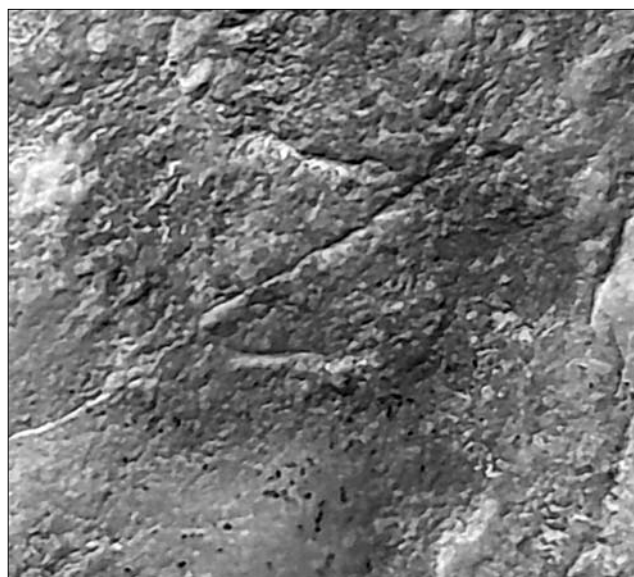
• визначити стратегію реставрації та підґрунтя для створення паспорта об'єкта.

Часові рамки дослідження: друга пол. XVI — поч. XVII ст.

Джерельну базу складає аналіз мистецтвознавчих матеріалів та численних фото-ілюстрацій об'єктів, що належать до досліджуваного періоду, а також світлин та особистий аналіз зразка, що надійшов на реставрацію (барельєф з фігурою Єжи Сенявського).

Історіографія. Питань, пов'язаних з Пізнім Ренесансом на теренах сучасної України, а саме з надгробками з Бережанського замку кін. XVI ст. — XVII століття, у своїх працях торкалася чимала кількість науковців. Далі наводимо перелік напрацювань українських та польських вчених. Серед українців: Д. Антонович у книзі «Українська культура», Мюнхен, 1988; В. Любченко у «Львівська скульптура XVI—XVII століть», «Наукова думка», Київ, 1981.

Серед поляків: В. Лозинський у книзі «Львівське мистецтво XVI—XVII століття: архітектура і скульптура», 1898; М. Мацішевський «Бережани за часів Речі Посполитої: історична монографія», 1910; М. Гембарович «Студії з історії культури пізнього Ренесансу в Польщі», 1962; Ян К. Островський «Римо-католицькі костели та монастирі колишнього Руського воєводства», Краків, 2012.



Іл. 1. Зображення символу, схожого на монограму, на звороті барельєфу Єжи Сенявського з каплиці костелу Бережанського замку (Тернопільська обл.), II пол. XVI — поч. XVII ст. Автор світлин Ярина Чікало, Львів, 2025 р.

Основна частина. Складність визначення авторства надгробка Анни та Єжи Сенявських полягає, зокрема, у тому, що приблизно в один час у Львові у польських шляхетських колах працювали щонайменше два скульптори Північної школи (такі риси можна зчитати у надгробку), а саме: Герман ван Гутте та Генріх Горст.

Польський історик та мистецтвознавець Володислав Лозинський книзі «Львівське мистецтво XVI—XVII століття: архітектура і скульптура», 1898, наводить ряд фактів, які значною мірою вказують на авторство Генріха Горста [2, с. 122].

У своїй праці «Львівська скульптура XVI—XVIII століть» український вчений, Володимир Любченко, наводячи ряд фактів про схожість надгробка з іншими творами, висуває гіпотезу, що рельєф належить різцю ван Гутте [1, с. 52]. Підкріплює свої висновки дослідженнями науковця Мечислава Гембаровича [3].

Тінь сумніву щодо авторства Германа ван Гутте виникає через суттєву хронологічну близькість його перебування на одних теренах із Генріхом Горстом. Адже другий виконав у Бережанському замку два надгробки, Миколи та Єроніма Сенявського (чоловіка Анни), де залишив свою монограму — «NHZ», в розшифруванні — «Генріх Горст Згідливий» [4, с. 99]. При детальному огляді барельєфу Єжи Сенявського на зворотній стороні нами було виявлено зображення, схоже на висічену позначку у вигляді літери «Z». Розмір символу (5—7 мм), він нетипово розміщений, вочевидь, раніше був покритий розчином та прилягав до стіни. В історії немає відомих випадків, коли б Генріх Горст робив варіації своєї монограми. Тому ми не можемо ані підтвердити, ані спростувати дотичність цього майстра до цього об'єкта (іл. 1).

Цієї історіографії та джерельної бази для нас недостатньо. Для встановлення авторства та проведення реставраційних робіт нами здійснена загальна характеристика надгробка Анни та Єжи Сенявських.

Пам'ятка представлена у вигляді двох сепарованих барельєфів, вмонтованих у нішу, та архітектурного обрамлення. Внутрішня композиція складалася з двох рельєфів зі зображеннями померлих, розміщених один над одним, та епітафій обабіч барельєфу Єжи та на атаблементі. Фігури виконані з білого алебастру. Обрамлення складалося з масивних волютових консолей навколо ніші, прикрашених акантовим листям,



Іл. 2. Надгробок Анни і Єжи Сенявських з каплиці костелу Бережанського замку (Тернопільська обл.), II пол. XVI — поч. XVII ст. Автор світлини невідомий, 1920 р. З книги Ян К. Островського «Римо-католицькі костели та монастирі колишнього Руського воєводства», Краків, 2012



Іл. 4. Надгробок Анни і Єжи Сенявських з каплиці костелу Бережанського замку (Тернопільська обл.), II пол. XVI — поч. XVII ст. Світлина А. Карчевського, 1939 р. З колекції Яцека Дехнела, інв. № Р-8232



Іл. 3. Барельєф Єжи Сенявського (фрагмент надгробка) з каплиці костелу Бережанського замку (Тернопільська обл.), II пол. XVI — поч. XVII ст. Автор світлини невідомий, 1920 р. З книги Ян К. Островського «Римо-католицькі костели та монастирі колишнього Руського воєводства», Краків, 2012

на які спирається антаблемент. Розшифрування епітафій на антаблементі: «VIATOR MIRARE: ANNA A MACZIEOWICE VXOR (OMINI) NICOLAI MACZIEOWSKI PALATINI LUBLIN(ENSIS) POST MATRIMONIV MANNO D(OMINI) 1573 DIE 2 | MARCY INITVM OBIIT BRZEZANIS A(NNO) DO(MINI) 1574 DIE 18 IVNII; (з боків плити Єжи Сенявського, на двох дошках) [G]IVS FILIVS MAGN(IFICI) D(OMINI) |



Іл. 5. Барельєф Єжи Сенявського (фрагмент надгробка) з каплиці костелу Бережанського замку (Тернопільська обл.), II пол. XVI — поч. XVII ст. Автор світлини невідомий, 1939 р. З книги Ян К. Островського «Римо-католицькі костели та монастирі колишнього Руського воєводства», Краків, 2012

HIERONI(MI) SI[E]JNIAWSKI KASTEL(LAN) I CAMENCEN(SIS) | HALICIENSIS COLOMIEN(SIS) CAPIT(AN)EI EX EADE(M) D(OMINA) ANNA A MACZIEIOW[sic] NATVS A(NNO) D(OMINI) 1574 | DIE 18 IVNII HORA 8 OBIIT PVER; EODEM ANNO ET MENISE DIE 23 | HORA 18»¹ [4, с. 99] (іл. 2—5).

Аргументованим чинником атрибуції пам'ятки є вивчення іконографії надгробків епохи Ренесансу, що

необхідне для визначення впливів на її формування та як наслідок — для виявлення автора надгробка.

Стилістичні особливості надгробків епохи Ренесансу були засновані на філософії античності та гуманізму, що спричинила зміщення великої кількості ціннісних акцентів. У центрі уваги філософів та митців було вивчення природи особистості. У скульптурних зображеннях людей тих часів помітне бажання скульпторів надати пластиці певних індивідуальних рис. Суттєвим був вплив античної архітектури, який можна зчитати в композиції надгробків. Присутні різноманітні елементи: колони, фронтони, аттики, фризи, тощо. Із намаганням досягти реалістичності зображення, майстри уміло застосовували лінійну перспективу. Більш розлогими та детальними стали надгробні епітафії, у яких згадували особисті якості та здобутки померлого. З античності запозичили міфологічні елементи: надгробки увінчували алегоричні фігури чи музи [5].

Поширюючись Європою, Відродження поєднувалося з регіональними особливостями традиційних шкіл. Італійські надгробки вирізнялися вишуканою пластикою, була присутня велика кількість написів латиною. Північноренесансна надгробна пластика була більш стриманою та строгою, з акцентом на умиротвореність та гідність особистості померлого [5].

Сьогодні нам відомі дві великі ренесансні осередки, які поєднала у собі львівська скульптурна школа сер. XVI — поч. XVII століття: Італійська та Північна, які розглянемо далі.

Ще у готичний час скульптура Нідерландів характеризувалася особливою якістю різьби. Власне, у час Середньовіччя сформувалася сильна локальна школа майстрів по дереву та каменю. Їхня діяльність була розвиненою та консолідованою, тому прийняття нового стилю родом з Італії було довгим та поступовим. Певний час твори епохи Відродження у виконанні майстрів Північної школи зберігали деякі риси готики [6].

Цікавим прикладом синтезу готичного та ренесансного стилю є творчий доробок нідерландського скульптора Корнеліса Флоріса. Один з його найкращих проєктів — Антверпенська ратуша, архітектура якої поєднала у собі розроблену Флорісом систему орнаментики (Florisstijl). Зокрема завдяки вкладу цього скульптора сформувався індивідуальний характер Північної ренесансної школи [7].

Ще одним прикладом може бути проєкт архітектора і скульптора Жака дю Брука. У його рельєфах

поєднано риси італійського та нідерландського Ренесансу. Він виконав на замовлення дочки іспанського короля Карла I набір алебастрових скульптур для хору Святого Ваудру де Монс. На більших рельєфах, таких як Воскресіння, фігури зображені з витягнутими силуетами, майже округлими і дуже виразними (типово для нідерландської традиції) [8].

Німецькі майстри епохи Відродження також відмовилися від притаманного італійцям «живого» характеру скульптури на користь виразності, через що фігури виглядали драматичними та часто непропорційними.

Твори відомого німецького скульптора Рімершнайфера є прикладом поєднання готики та Ренесансу. Його фігури характеризуються типовими овальними обличчями та мигдалеподібними очима, часто із поглядом всередину та детальним опрацюванням одягу — манерою, що була поширена серед мистецтва Ульма та Верхнього Рейну 1470-х років [8].

Батьківщиною Відродження є Італія, однак через суттєву роздробленість країни стиль не був монолітним, а множився на велику кількість мистецьких осередків: Мілан, Рим, Венецію, Неаполь, Флоренцію і т. д. [9]. Саме із Флоренції до сучасної України перекочував новий тип надгробка. Його композиційне наповнення складалося зі саркофага, вмонтованого у нішу в стіні, та рясних орнаментальних і скульптурних декорацій. На саркофаг покладали скульптурне зображення спочилої особи. Риси, які автор надавав зображенню покійного, скоріш, справляли враження сплячої людини, аніж мертвої. Такі пам'ятники були пишно декорованими: їх увінчували життєрадісні путті, кошики квітів та овочів. Характер флорентійського надгробка не навіював трагізм смерті, а, навпаки, демонстрував легку життєрадісність та умиротворення. Однак Італійський Ренесанс зазнав певних доповнень на теренах сучасної України, де ще до XVII століття суттєво переважав вплив готичного стилю. Прихід на наші терени скульпторів з Німеччини та Голландії приніс і свої стилістичні особливості, тому у виконанні місцевих майстрів італійський тип часто поєднувався з традиціями готики або Північного Ренесансу [10, с. 303].

Відомий італійсько-польський скульптор Санті Гуччі був флорентійцем. Освіту скульптора перейняв у свого батька, в дорослому віці переїхав працювати до Польщі, згодом отримав титул королівського

слуги [11]. Твори Гуччі вирізнялися багатою декоративністю, що своїм опрацювання була рівнею фігурній скульптурі [2, с. 51]. Пози померлих на надгробках його авторства подекуди неприродні. Скульптор застосував у роботі кольорові комбінації з червоним мармуром. Рисунок складок одягу часто виходив за межі тенденцій, що свідчить про відхід автора від італійського принципу реалізму до маньєризму [1, с. 51]. Відомо, що інші скульптори Речі Посполитої намагалися наслідувати блискучу майстерність та стиль Санті Гуччі. Серед них скульптор Герман ван Гутте. Як було написано вище, за однією з мистецтвознавчих теорій саме ван Гутте був причетний до проектування та виконання надгробка Анни та Єжи Сенявських з каплиці замку в Бережанах [2, с. 52].

Герман ван Гутте був вихідцем з Аахена (Німеччина). Там він засвоїв принципи і технологію Північної скульптурної школи [1, с. 46]. Впродовж кар'єри його Північний стиль зазнавав змін. Поступово сформувався новий характер його творів під впливом місцевих львівських майстрів і польських скульпторів італійського походження, серед яких і Санті Гуччі, що простежується, до прикладу, у композиції надгробка Чарнковських. Скульптор спирався на зразки різних видів мистецтва, зокрема графіки. Окрім того, проекти часто доводилося адаптувати до побажань замовника, через що скульптурні ансамблі, виконані Германом ван Гутте, могли виглядати негармонійно [1, с. 48]. Відстежується певна асиміляція стилю. Роботам притаманний еkleктизм, однак характер фігур не покидає стриманість та умиротворення. Відомі випадки, коли Гутте дублював основи своїх проєктів.

Приблизно в той час на теренах Галичини працював інший вихідець нідерландської школи — Генріх Горст, чиє авторство підтверджене у надгробку Ієроніма та Миколи Сенявських. З того ж боку каплиці розміщені і раніше згадані художньо оформлені поховання Анни Сенявської з немовлям Єжи, а також ще одного їхнього родича — Яна. Науковець Владислав Лозинський об'єднує ці пам'ятники в одну групу, обґрунтовуючи стилістичними схожостями та приблизно однаковим віком об'єктів [2, с. 171].

Генріх Горст походив із міста Гронінген (північно-східна Голландія). Перша згадка про скульптора у Львові з'являється у 1573 році [1, с. 67].

Автор приніс у Львівську школу плоскозаглиблений орнамент, що виник ще в пізньоготичний

час у південно-німецькому меблярстві, який нідерландці використовували в камені. Горст любив яскраві зіставлення тону і кольорів, схожі риси можна відшукати у скульптора Корнеліса Флоріса. Однак декор Горста сухіший і прямолінійний. Помітне наслідування принципу інкрустованих кістяним декором шаф, які тоді виготовляли в Європі. У фігурній пластиці Горст дотримувався канонів Львівської школи, фігури зберігають умиротворення та позбавлені надмірних пишнот та декорованості [1, с. 69].

Для кращого осмислення та аналізу викладений матеріал вимагає від нас проведення порівняльної характеристики стилістики Германа ван Гутте та Генріха Горста.

Особливість стилістики Германа ван Гутте добре зчитується у надгробках Чарнковських у костелі маєтку Чарнкова Великопольського (Польща), в надгробку Валентина Гербурта в Скелівці (Львівщина, Україна), надгробку Катерини та Анджея Серпських з костелу Полоцька (Польща) та Сенявських у Риманові (Польща).

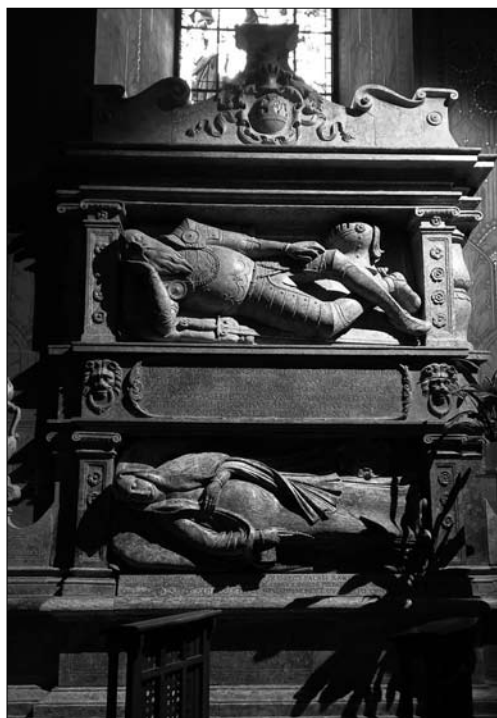
Відомо, що послугами скульптора користувався архієпископ Андрій Чарнковський, який у 1550-х ро-



Іл. 6. Надгробок Чарнковських в костелі Марії Магдалини (Чарнув, Польща), сер. XVI. Автор світлини Роберт Р., 2011 р., взято з цифрового ресурсу «Google Maps»



Іл. 7. Фрагмент фрески «Створення Адама» Сикстинська капела (Ватикан), Мікеланджело Буонарроті, бл. 1511—1512 рр.



Іл. 8. Надгробок Катерини та Анджея Серпських з костелу Полоцька (Польща), сер. XVI ст. Автор світлини невідомий, взято зі соціальної мережі

ках замовив у Гутте надгробок для своїх батьків [2, с. 107—112].

Пам'ятник був спроектований за флорентійським типом (іл. 6). Конструкція двоярусна. Ніші, у яких поміщено фігури померлих, обрамлені півколонами та волютними консолями з листям аканта — риси, поширеної у малих архітектурних формах Львівського Ренесансу. Через намагання нідерландця насліду-

вати як Італійську, так і традиційну Львівську школу, декор виглядає негармонійно. Надгробок доволі непропорційний, нижня ніша немов «притиснута» масою верхньої, фігури людей і деталі декору різного характеру, тому виглядають нелогічно поєднаними [1, с. 48—50].

Тіло жінки закомпоноване у доволі неприродній позі, плечовий пояс викривлений відносно тазу, а складки тканини дуже плавні і нереалістично «обтікають» фігуру, ніби позбавлені дії сили тяжіння. Варто зазначити, що фігуру жінки, ймовірно, різьбив інший скульптор — учень Гутте — Ян Заремба. Поза чоловіка має схему нідерландсько-французького походження — нагадує схему положення тіла Адама Мікеланджело зі Сикстинської капели (іл. 7) [1, с. 50].

Дослідниця Христина Сінко за рядом схожостей приписує причетність Германа ван Гутте до створення надгробка Катерини та Анджея Серпських в Полоцьку [12, с. 40].

За композицією пам'ятник схожий на попередній: двоярусний, обрамлений півколонами, на які покладений карниз з антаблементами (іл. 8). У верхній ніші вміщене зображення Анджея у лицарському вбранні із лаконічною деталізацією. Фігура Катерини, вміщена у нижню нішу, виконана із доволі активними деталями, однак, як і у випадку із надгробком Чарнковської, складки тканини не підпорядковуються силі тяжіння. Характерним є вже впізнаваний округлий силует жіночої фігури. Цікаво, що поза чоловіка майже повністю повторена у зображенні Єжи з Бережан. В обох фігур одна з ніг випрямлена, інша зігнута в коліні та перекриває лежачу, лікоть однієї руки підпирає голову, у той час, як інша спокійно лежить на бедрі (іл. 9—10).

М. Гембарович припускає, що трохи пізніше Гутте довелося виконувати замовлення від Станіслава Гербурта, що опікувався ним у Львові. Після 1572 року він виконав надгробок брата Гербурта, Валентина, що у костелі села Скелівки на Львівщині (іл. 11). Простий за конструкцією та з деталізованим навершям, надгробок виглядав доволі присадкуватим. Композиція близька до квадрата. Майстерно виконаною була пластика фігури та плоский орнамент шат померлого (типова риса нідерландської школи).

Цікавими елементами є ангели (іл. 12), що увінчують наверх: італійські путті у трактуванні нідерландця перетворилися на «геніїв смерті» — хворобливі, окільцьовані жировими складками та зі сер-



Іл. 9. Фрагмент надгробка Катерини та Анджея Серпських з костелу Полоцька (Польща), сер. XVI ст. Автор світлини невідомий, взято зі соціальної мережі

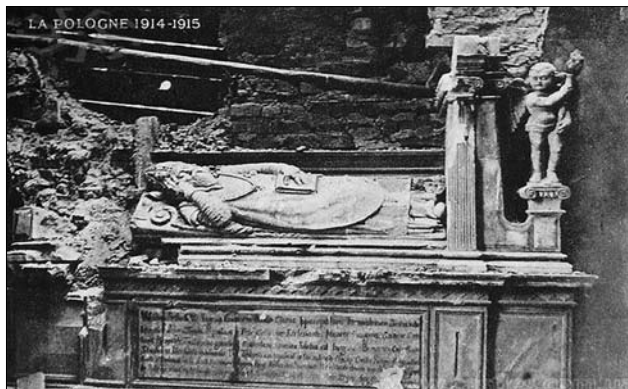


Іл. 10. Фрагмент надгробка Анни і Єжи Сенявських з каплиці костелу Бережанського замку (Тернопільська обл.), II пол. XVI — поч. XVII ст. Світлина А. Карчевського, 1920 р. З колекції Яцека Дехнела, інв. № Р-8232

йозними обличчями — вони виглядають справжнім уособленням потойбіччя [1, с. 51]. Схожі риси зчитуються в рельєфному зображенні Єжи Сенявського (іл. 13). Також варто звернути увагу на одяг: пов'язка на тілі путті та немовляти Сенявського має дуже схожу пластику, тканина покриває тіло по діагоналі, утворюючи широку складку на поясниці; пропорції фігур схожі, однак у рельєфі прочитується намагання автора передати гендерні ознаки, надаючи дитині неприродно дорослих рис обличчя.

За гіпотезою М. Гембаровича, різцю Германа ван Гутте належить надгробок подружжя Яна та Зофії Сененських (гербу Дембно) у костелі Риманова (іл. 14), адже його риси суттєво збігаються з надгробком фельштинському надгробку Валентина Гербурта [3, с. 42].

Цікавою для нашої уваги, в контексті дослідження надгробка Анни та Єжи Сенявських з Бережан, є фігура дружини Яна: її поза майже ідентична, як



Іл. 11. Фрагмент надгробка Валентина Гербурта з костелу Фельштина (сьогодні с. Скелівка, Львівська обл.), сер. XVI. Автор світлини невідомий, 1914—1915 рр., взято з цифрового ресурсу «Замки та храми України»



Іл. 12. Фрагмент надгробка Валентина Гербурта з костелу Фельштина (сьогодні с. Скелівка, Львівська обл.), сер. XVI. Автор світлини невідомий, 1914—1915 рр., взято з цифрового ресурсу «Замки та храми України»

в Анни Сенявської (іл. 15), одяг повторений з невеликими відмінностями деталей, обидві, як і Гербурт, прикривають рукою книгу.

Щоправда, пропорції та анатомія Анни Сенявської суттєво програє ймовірному прототипові. Тіло Зофії більш гармонійне за співвідношеннями частин тіла: делікатні кисті, пальці мають реалістичну довжину, відповідної довжини також і стопи. У свою чергу, нижня частина фігури Анни виглядає вкороченою, права рука немає реалістичної пластики роз-



Іл. 13. Фрагмент надгробка Анни і Єжи Сенявських з каплиці костелу Бережанського замку (Тернопільська обл.), II пол. XVI — поч. XVII ст. Світлина А. Карчевського, 1920 р. З колекції Яцека Дехнела, інв. № Р-8232

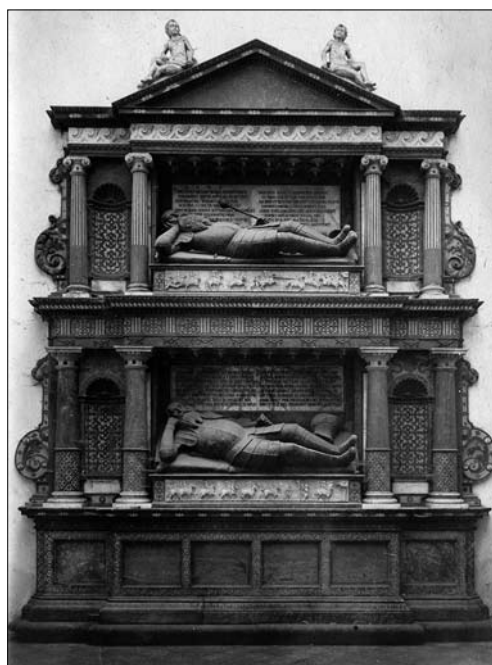


Іл. 14. Фрагмент надгробка Яна та Зофії Сененських з Костелу Риманова (Польща), сер. XVI. Автор фото невідомий, взято з цифрового ресурсу

слабленості; надто довгі пальці, особливо вказівний правої та мізинець лівої кінцівки. Окрему увагу слід звернути на характер ліній на одязі. Тканина на тілі дружини Яна має правильний параболічний характер. Контури одягу Анни не такі «чисті» та більш зрозумілі, у них відсутня нереалістична напруга, як у першому барельєфі, краще продемонстрована статика матерії.



Іл. 15. Фрагмент надгробка Анни та Єжи Сенявських II пол. XVI — поч. XVII ст. з каплиці Бережанського замку (сьогодні знаходиться в каплиці Олеського замку, Львівська обл.). Автор світлини невідомий, взято з цифрового ресурсу



Іл. 16. Надгробок Миколи і Єроніма Сенявських з каплиці костелу Бережанського замку (Тернопільська обл.), II пол. XVI — поч. XVII ст. Світлина А. Карчевського, 1920 р. З колекції Яцека Дехнела, інв. № Р-8231

Архітектурне обрамлення бережанського та риманівського надгробків відрізняються. У пам'ятнику Сенявських бічні пілястри замінені волютиними консолями з орнаментальним акантовим листям, однак аттик масивний та присадкуватий так само, як у фельштинського (який передував усім іншим) [3, ст. 42].

При пильному аналізі деталей виникають сумніви, щодо того, чи Герман ван Гутте був автором надгробка Анни та Єжи Сенявських. Німець й справді міг бути автором проекту, але послугоуватися допомогою учнів, або ж бережанський надгробок част-

ково «списаний» з риманівського іншим, менш досвідченим майстром.

На підставі цих спостережень необхідно розглянути спадщину ще одного відомого на сьогодні представника Північного Ренесансу — Генріха Горста. В. Лозинський поєднує усі три надгробки з лівої частини каплиці Бережанського замку (в тому числі, Анни та Єжи Сенявських) в одну групу та приписує їм авторство Генріха Горста.

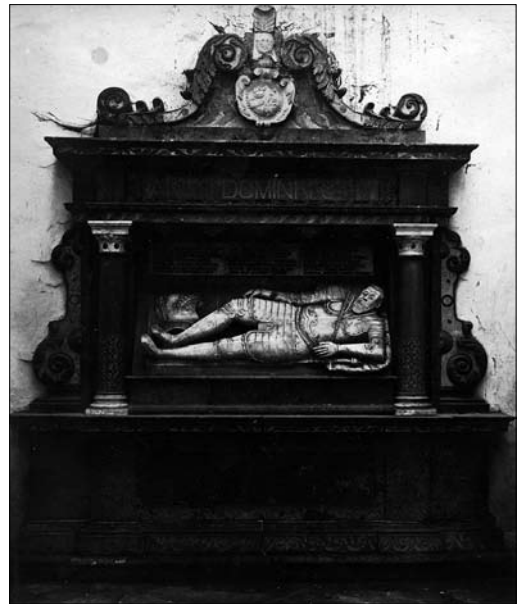
Єдина підписана робота Генріха Горста, що збереглася до наших днів — надгробок Миколи та Ієроніма Сенявських (батька і сина).

Споруда ордерна, двоярусна, увінчана трикутним фронтоном, на якому були розміщені «генії» (іл. 16). Як і в попередніх розглянутих нами надгробках цієї доби, автор виконав декоративне обрамлення ніш, у яких розміщені фігури померлих. Деталі обрамлення: присутні колони, зокрема тосканського (перший ярус) та іонічного (другий ярус) ордеру, на які спираються архітрави та фризи. Присутня також і типова деталь, що притаманна львівській школі — бокові «вуха» волют. Цікавою відмінною рисою цього надгробка є використання автором вставок зі зображеннями походів, які прийшли до Нідерландів з Італії разом із творчістю Корнеліса Флоріса. Окремою увагою слід виділити плоскозаглиблений орнамент, що вкриває пам'ятку. Він виник у пізньоготичний час і поширився із південнонімецького меблярства також і на скульптуру [1, с. 67—69]. Ніші доволі неглибокі, тому барельєфи Миколи (пом. 1569) та Ієроніма (пом. 1582) трохи «нависають» над іншими елементами композиції, ніби от-от «випадуть» з ансамблю.

Постаті спочилих зображені у спокійному русі, майже однакові за схемою пози, позбавлені пишних декоративних елементів. Характер обличч умиротворений, присутні портретні особливості.

Хоч порівняно з Миколою та Ієронімом зображення Яна (іл. 17) дещо плоскіше, риси обличчя більше узагальнені, усе одно прочитується схожа логіка в опрацюванні висот. В обрамленні присутні вже згадані елементи: тосканські колони з білими капітелями, орнаментальні набігаючі хвилі архитрава (як і на фризі над барельєфом Миколи).

Оскільки поховання синів відбулися в діапазоні двох років, цілком імовірно, що обидва надгробки виконав один скульптор. Щоправда, М. Мацішевський робить припущення, що скульптура Яна



Іл. 17. Надгробок Яна Сенявського з каплиці костелу Бережанського замку (Тернопільська обл.), II пол. XVI — поч. XVII ст. Світлина А. Карчевського, 1920 р. З колекції Яцека Дехнела, інв. № Р-8233

була виконана іншим майстром, можливо, Чешком, а натомість, композиція належала Генріху Горсту [13, с. 192].

Як уже зазначалося, за твердженням Лозинського нічого не перешкоджало скульптору приблизно в той час виконати й надгробок Анни та Єжи (пом. 1574).

Однак попри те, що надгробки Анни та Яна були продумані як симетричні й певні висоти між ними збігаються, їхнє архітектурне обрамлення суттєво відрізняється. На противагу стриманій декоративності жіночого, чоловічий надгробок вкритий плоскозаглибленим орнаментом, як і надгробок його батька з братом. Аналогічно присутні фризи та волютові «крила». Барельєф Анни лежить на значно нижчому цоколі, а на верші непропорційно велике відносно висоти консолей. Поданий опис деталей підважує твердження Лозинського щодо висновків про дотичність Горста до виконання надгробка Анни та Єжи. Суттєві відмінності у конструкції розглянутих об'єктів протирічать логіці одночасного виконання всіх трьох об'єктів секції. Адже яким мотивом керувався скульптор, виконуючи парні пам'ятники у кардинально різних стилізаційних характерах в межах одного проєкту?

Сумнів спонукає розглянути ще один твір, чиє авторство приписують Генріху Горсту.

У каплиці львівської катедрі є два надгробки фундаторів з родини Кампіанів. Науковці стверджують



Іл. 18. Надгробок Кампіанів у Латинській катедрі (Львів), II пол. XVI ст. Світлина Юзефа Косьчеша Яворського, 1912 р. З колекції Львівського історичного музею, ID: 346



Іл. 19. Елемент надгробка Кампіанів з каплиці при Катедрі (Львів), II пол. XVI ст. Світлина П. Ржиманіна (?), Цифровий архів «Bankfoto», файл: P18_8571190621katedra_lacinska_lwow

[1, с. 76], що створені вони з елементів різних епох, але за Гебаровичем [3, с. 64] цоколі, арки, пілястри середнього ярусу та фриз належать різцю Генріха Горста (іл. 18). Так, впізнаваною рисою є плоско-заглиблена різьба, що вкриває цоколь, і типова для Горста об'ємна пластика фризів.

Цікавими елементами є голови путті, розміщені під арками: задоволені обличчя з пухкими щоками,

з кулястими високими чолами. Безтурбоття херувимів нагадує, скоріш, італійський характер, а ніж північний, і суттєво відрізняється від наповненого серйозністю немовляти Сенявського з Бережанського замку (іл. 19—20).

Хронологічні дані про Германа ван Гутте та Генріха Горста

Далі розглянемо ще один важливий аспект у нашому аналізі, а саме умови життя та хронологічну послідовність подій на кар'єрному шляху Германа ван Гутте та Генріха Горста в Україні.

Перша згадка про Горста на теренах Речі Посполитої з'являється у 1573, що є роком смерті Анни Сенявської та немовляти. Як відомо, певний час він очікував на дозвіл на вільну професійну діяльність у Львові, адже гільдія мулярів вимагала від нього документів, яких той не мав. За підтримки чиновників, в магістраті було видано наказ на прийняття Горста до гільдії мулярів, з умовою, що той протягом трьох років надасть документи. Виконавши всі умови, скульптор потрапив туди аж у 1582 році [3, с. 58].

Горст міг виконати замовлення Ієроніма Сенявського (вдівця Анни) після 1573 і навіть після 1582 року (смерть Ієроніма), однак сумнів щодо цього вносить одна деталь епітафії, присвяченої жінці та дитині: у тексті вказано не лише день, а й годину, коли вони відійшли у вічність. М. Гембарович вважає, що така точність вказує на особливу схвилюваність та сентиментальність замовника. Зміст епітафії нав'язаний настроєм «свіжої» втрати вдівця, отже пам'ятник споруджували, скоріш за все, за побажаннями Ієроніма майже одразу після трагедії, поки у нього не народився другий наслідник від четвертого шлюбу у 1576 році [3, с. 43]. Із цього випливає, що розрив між виконанням надгробка Ієроніма (який точно належить різцю Горста) та Анни становить в діапазоні 7—9 років, що суттєво зменшує ймовірність того, що вони належать одному автору.

Смерть Анни майже збіглася з перебуванням Германа ван Гутте у володіннях польсько-німецьких магнатів Гербуртів. За М. Гембаровичем [3, с. 30] між 1572 та 1573 роками Герман ван Гутте працював над замовленням надгробка Валентина Гербурта. На той час він був вже відомим та досвідченим майстром. За припущенням М. Мацішевського [13, с. 79—80], поблизу Гербуртів бував Ієронім Сенявський, адже його наступна, четверта дружина меш-

кала за декілька кілометрів від їхнього маєтку. Ймовірно, нові родичі Сенявського могли розповідати про скульптора, той міг вподобати роботу Гутте, а потім замовити послуги і на свої потреби. У такому разі, надгробок третьої дружини з дітям мав бути створений під час року жалоби (1574—1575).

Висновки. Ця розвідка — спроба у дослідженні двох скульпторів Епохи Ренесансу. Зі зібраних та проаналізованих матеріалів ми можемо зробити наступні висновки.

Герман ван Гутте та Генріх Горст, як і переважна більшість мастрів того часу, перебували під впливом італійського Ренесансу. Батьківщиною стилю є саме Італія, звідти поширився по усій Європі. У північній школі він опосередкований та зазнав певних трансформацій під впливом локальних традицій та готики. Прямим італійським чинником, що відобразився у творчості східноєвропейських скульпторів, була еміграція деяких італійських скульпторів до Речі Посполитої. Так, Герман ван Гутте надихався Санті Гуччі та Падовано, а Генріх Горст, який дотримувався Нідерландської традиції усе одно перебував під італійськими впливами, адже надихався творчістю Корнеліса Флоріса, голландського скульптора, що навчався в Італії. З цього випливає, що ні Герману ван Гутте, ні Генріху Горсту не можна приписувати прихильності лише до якоїсь конкретної школи, що, власне, й ускладнює характеристику індивідуальних рис у творчості цих майстрів, а як наслідок встановлення авторства надгробка Анни та Єжи Сенявських.

Спираючись на зразки інших робіт Гутте та Горста, ми, все ж, змогли виокремити певні відмінності у манері:

- переважно, роботам Гутте притаманна певна диспропорційність архітектурного обрамлення, як от в надгробку Гербурта чи Чарнковських;
- твори Горста насичені орнаментальною різьбою, що виникла у німецькому меблярстві й перекочувала на кам'яні вироби, та дрібною фігурною пластикою фризів. Гутте залишав фризи порожніми або заповнював плоскісною орнаментикою;
- волютні консолі зустрічаються частіше у Гутте, натомість, у Горста волюти представлені у вигляді декоративних «крил», як у чоловічих надгробках родини Сенявських;
- анатомічне рішення «геніїв смерті» Гутте відрізняється від трактування Горста: у першого ангели по-



Іл. 20. Фрагмент надгробка Анни і Єжи Сенявських з каплиці костелу Бережанського замку (Тернопільська обл.), II пол. XVI — поч. XVII ст. Світлина А. Карчевського, 1920 р. З колекції Яцека Дехнела, інв. № Р-8232

стають в образі кволих хлопчиків з похмурими обличчями, у виконанні Горста вони, радше, схожі на юнаків.

Виходячи з поданих спостережень, можна припустити, що стилістика надгробка Анни та Єжи Сенявських краще вписується в опис манери Гутте. Так, як і в надгробку Чарнковських та Гербурта, у нашого об'єкта архітектурні елементи зіставлені негармонійно (зокрема на вершні), відсутня багата рельєфна орнаментальність, що притаманна роботам Горста. Анатомія немовляти майже ідентична, як і в «генія» на надгробку Гербурта, а поза та деталі фігури Анни найбільш схожі з рисами скульптури Зофії Сененської з Риманова, яку приписують різцю Гутте.

Однак й цієї аргументації недостатньо для того, аби ствердити, що автором бережанського надгробка є саме Герман ван Гутте. Адже нам відомий ще один факт: у той час відомі майстри працювали цілими майстернями, а тому манера, яку ми приписуємо Гутте, може належати, наприклад, руці учня Яна Заремби. Ще однією причиною для сумніву є виявлений нами символ на барельєфі Сенявського, що нагадує авторський підпис у вигляді літери «Z».

Аналіз ми завершили біографічно-хронологічним порівнянням і дійшли висновку, що присутність Гутте у Бережанах була дуже реалістичною, особливо, враховуючи той факт, що Горст на той час лише починав свій львівський період кар'єри. Однак нам бракує документованих фактів про шлях Горста, які б об'єктивно підкріпили сформовану логіку, тому на-

відріз спростовувати його присутність в Бережанах до 1582 року також не можемо.

Дослідження накреслило стратегію реставрації досліджуваної пам'ятки, також зібраний нами матеріал стане основою для створення паспорта об'єкта. Будь-які втручання у структуру барельєфу, а саме доповнення втрачених частин, будуть здійснюватися за зразком збережених фотофіксацій пам'ятки станом на початок XX століття, спираючись на специфіку стилізації, що притаманна Північній школі Епохи Ренесансу.

1. Любченко В.Ф. *Львівська скульптура XVI—XVII століть — Львівська скульптура другої половини XVI століття*. Київ: Наукова думка, 1981. С. 52—76.
2. Łoziński W. *Sztuka lwowska w XVI i XVII wieku: architektura i rzeźba*. 1898. S. 107—171.
3. Gębarowicz M. *Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego renesansu w Polsce*. 1962. S. 30—64.
4. Jan K. Ostrowski. *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*. Kraków, 2012. S. 99.
5. Дописувачі платформи, NewHomeStone, Tombstone History. URL: https://marbleism.com/blog/Tombstone_History.html.
6. Дописувачі електронної бібліотеки LiberText, Wood Sculpture in the Northern Renaissance. URL: [https://batch.libretexts.org/print/url=https://human.libretexts.org/Bookshelves/Art/Art_History_\(Boundless\)/20%3A_The_Northern_Renaissance/20.05%3A_Sculpture_of_the_Northern_Renaissance.pdf](https://batch.libretexts.org/print/url=https://human.libretexts.org/Bookshelves/Art/Art_History_(Boundless)/20%3A_The_Northern_Renaissance/20.05%3A_Sculpture_of_the_Northern_Renaissance.pdf) № 20.5.1.
7. Дописувачі Вікіпедії. Wikipedia.ua. Корнеліс Флоріс. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B5%D0%BB%D1%96%D1%81_%D0%A4%D0%BB%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%81_%D0%B4%D0%B5_%D0%92%D1%80%D1%96%D0%BD%D0%B4%D1%82.
8. Дописувачі Вікіпедії. Wikipedia.en. Renaissance sculpture. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Renaissance_sculpture.
9. Дописувач платформи, Osvita.ua. Ренесанс: основні ідеї, образотворче мистецтво, італійські представники. URL: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/10909/>.
10. Антонович Д.В. *Українська культура-III. Ренесанс*, Мюнхен, 1988. С. 303.
11. Дописувачі Вікіпедії. Wikipedia.pl, Santi Gucci. URL: https://pl.wikipedia.org/wiki/Santi_Gucci
12. Sinko K. *Santi Gucci Fiorentino i jego szkoła*. Kraków, 1933. S. 40.
13. Maciszewski M. *Brzeżany w czasach Rzeczypospolitej Polskiej: monografia historyczna*. 1910. S. 79—192.

REFERENCES

- Lyubchenko, V.F. (1981). *Lviv Sculpture of the 16th—17th Centuries — Lviv Sculpture of the Second Half of the 16th Century* (Pp. 52—76). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Lozynskyi, V. (1898). *Lviv Art of the 16th—17th Centuries: Architecture and Sculpture* (Pp. 107—171) [in Polish].
- Gebarovich, M. (1962). *Studies in the History of Culture of the Late Renaissance in Poland* (Pp. 30—64) [in Polish].
- Jan, K. Ostrowsky. (2012). *Roman Catholic Churches and Monasteries of the Former Ruthenian Voivodeship* (P. 99). Krakow [in Polish].
- Platform contributors, NewHomeStone, Tombstone History. Retrieved from: https://marbleism.com/blog/Tombstone_History.html
- Contributors of the LiberText electronic library, Wooden sculpture of the Northern Renaissance. Retrieved from: [https://batch.libretexts.org/print/url=https://human.libretexts.org/Bookshelves/Art/Art_History_\(Boundless\)/20%3A_The_Northern_Renaissance/20.05%3A_Sculpture_of_the_Northern_Renaissance.pdf](https://batch.libretexts.org/print/url=https://human.libretexts.org/Bookshelves/Art/Art_History_(Boundless)/20%3A_The_Northern_Renaissance/20.05%3A_Sculpture_of_the_Northern_Renaissance.pdf) No. 20.5.1
- Contributor of Wikipedia. Ukrainian Wikipedia, Cornelis Floris. Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B5%D0%BB%D1%96%D1%81_%D0%A4%D0%BB%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%81_%D0%B4%D0%B5_%D0%92%D1%80%D1%96%D0%BD%D0%B4%D1%82 [in Ukrainian].
- Contributors of Wikipedia. Wikipedia, Renaissance Sculpture. Retrieved from: https://en.wikipedia.org/wiki/Renaissance_sculpture [in English].
- Contributor of the platform, «Osvita.ua». Renaissance: main ideas, fine arts, Italian representatives. Retrieved from: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/10909/> [in Ukrainian].
- Antonovich, D.V. (1988). *Ukrainian Culture-III. Renaissance* (P. 303). Munich [in Ukrainian].
- Contributors of Wikipedia. Polish Wikipedia, Santi Gucci. Retrieved from: https://pl.wikipedia.org/wiki/Santi_Gucci [in Polish].
- Sinko, K. (1933). *Santi Gucci Fiorentino and his school* (P. 40). Krakow [in Polish].
- Macyszewski, M. (1910). *Berezhany during the Polish Commonwealth: historical monograph* (Pp. 79—192) [in Polish].