

УДК 7.071.1.:2+7

Павло **Боднар**

старший викладач кафедри
монументально-декоративної
скульптури Львівської
національної академії мистецтв

Атрибуція пам'ятника А.М. Понінської з Каліновських на Личаківському кладовищі у Львові (у контексті образно-стилістичних особливостей львівської скульптури межі XVIII – XIX ст.)

© Боднар П., 2016

<http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.51659>

Анотація. У статті розглядається пам'ятник Анні Марії Понінській з Каліновських на Личаківському кладовищі в контексті еволюції львівської скульптури кінця XVIII – перших десятиліть XIX ст. На підставі стилістично-порівняльного аналізу та з урахуванням досвіду скульптора-практика автора статті доведено, що цей твір не належить до творчого доробку Гартмана Вітвера. Виокремлено та згруповано низку творів позначених схожим формотворенням і стилістикою, які окреслюють певний напрямок у львівській скульптурі межі XVIII – XIX століть.

Ключові слова: стилістика класицизму, формотвір, творчий метод, естетичний ідеал бароко.

Проблема авторства Гартмана Вітвера в надгробку графині Анни Марії Понінської з Каліновських на Личаківському цвинтарі актуальна й до сьогодні. Збережений у доброму стані пам'ятник не має авторського підпису. У наукових колах невідомі документи щодо його спорудження чи авторства. Проте питання про автора цієї масштабної за розмірами та мистецької за виконанням роботи тривалий час спричиняє дискусії серед дослідників. Частина з них вважає автором Г. Вітвера, інша частина висловлюється на користь когось із пізньобарокових скульпторів, можливо, Ф. Фесінгера. Першим дослідником, що зрахував зга-

даний надгробок до творчої спадщини Г. Вітвера, був Ю. Марковський [1, с. 13]. Його твердження згодом стало поширеним у науковій літературі [2, с. 151; 3, с. 85]. І хоча багато дослідників дотримуються думки про авторство Г. Вітвера [4, с. 66; 5, с. 151; 6, с. 32; 7, с. 45], усе ж окремі вважають за потрібне порушити питання сумнівності авторства Г. Вітвера у надгробку Понінської [8, с. 2; 9, с. 48; 10, с. 106]. Відсутність достовірних документів і аргументованого доведення на користь авторства Г. Вітвера в надгробку Понінської вимагає проведення порівняльно-стилістичного аналізу.

Очевидно, головним аргументом на користь Г. Вітвера був період створення пам'ятника для графині Понінської (померла 1797 р.), час, коли скульптор гіпотетично міг прибути до Львова (цей приїзд Г. документально не зафіксовано). Оскільки Г. Вітвер був першим і до 1812 р. єдиним академічно вишколеним скульптором у Львові, то імовірно, такі імениті замовники як графи Понінські мали б звернутися саме до нього. Відтак виникає питання, чи міг би Г. Вітвер виконати роботу у стилі бароко або чи зміг би юний адепт (на той час йому було близько 25 років) престижного європейської академії нового покоління, вихований на ідеалах античності (при одночасно «зневажливому» ставленні до бароко, як справжній послідовник Й. Вінкельмана), так безоглядно зрадити ідеал? Допускаючи різні гіпотези слід зважати на важливі обставини:

1. Класицизм у образотворчому мистецтві утверджувався як протипага та альтернатива до стилю бароко. В останніх десятиліттях XVIII – початку XIX ст. класицизм досягає в Європі апогею, мода на антику стає панівною. Не була винятком і Галичина, де прогресивна шляхта орієнтувалася на класичні смаки, починаючи ще від середини XVIII ст. Панування класицистичного ідеалу в Галичині настає з моменту її входження до складу імперії Габсбургів, яка створює сприятливі умови для міграції німецькомовних підданих, між якими були й митці. У цей період Віденська академія мистецтв виховує молодь на класичних зразках і працях теоретиків неокласицизму. Найкращі студенти стажуються в Римі, під керівництвом знакового скульптора неокласицизму А. Канови. І хоча місцеві львівські скульптори, відповідаючи на вимоги часу, шукають класичної естетики, все ж вони не в силі самотужки засвоїти основи нової художньої мови. У таких умо-

вах львів'яни сприймають приїжджих, академічно вишколених митців як професіоналів, носіїв сучасного європейського мистецтва, продовжувачів традицій мистецьких контактів Габзбурзьких земель з Галичиною, відомих ще від початку XVIII ст. [11, с. 36]. Не дивно, що перші підписні твори Г. Вітвера з'являються у непересічних місцях: Львівському латинському кафедральному соборі (1806) та відомому відпустовому місці Галичини — костелі села Новий Милятин (1808). У цьому контексті твердження про імовірне звернення Г. Вітвера до барокового ідеалу звучить неправдоподібно.

2. Пам'ятник А.М. Понінській створено не в період стильового плюралізму та вибору автором власної пластичної мови на межі XIX – XX ст., а в час панування останнього великого стилю на зламі XVIII – XIX ст.

3. Щоби відповісти ствердно на запитання про авторство Г. Вітвера та не бути голослівним, то в надгробку А.М. Понінської слід шукати стилістику чи якісь прийоми його авторської техніки.

Надгробок А.М. Понінської складається з масивного чотирикутної форми постаменту, оздобленого рельєфами, та скульптури Богородиці. Аналіз доцільно розпочати зі скульптури.

Динамічний, S-подібний рух фігури Богородиці в надгробку А.М. Понінської (далі Богородиця Понінської) типовий для мистецтва бароко, зокрема, пізнього бароко з його готичною екзальтованістю [12, с. 110; 13, с. 112]. Конструктивно-просторова основа цього руху — «контрапост». Його суть полягає в динамічній рівновазі фігури та забезпечується зміщенням ваги тіла людини на одну, так звану опорну ногу [12, с. 115; 14]. У класичному розумінні контрапосту важливу роль відіграє візуальна рівновага тіла — природний баланс фігури. Вона визначається проектуванням яремної ямки на опорну ногу чи площу опори та досягається перерхресним зрівноваженням об'ємів фігури відносно осі симетрії. Бароковий світогляд і естетичний ідеал гіперболізує S-подібний рух фігури, що призводить до втрати візуальної рівноваги статуї, порушення її природного балансу на користь ірраціонального змісту. У цьому контексті важливо порівняти пізньобарокову скульптуру Богородиці при костелі св. Антонія на вул. Личаківській у Львові (далі — Богородиця з Личаківської) зі скульптурою Богородиці Понінської (низка авторів наголошує на подібностях між ними [5, с. 151; 9, с. 48; 10, с. 107]). Перша з них, незважаючи

на динаміку S-подібного силуету, зберігає рівновагу тіла (яремна ямка проектується на площу опори), діагональ великої складки від пояса до стопи нівелює S-подібну напругу динамічного контрапосту (рис. 1), а в другій — підкреслена експресія порушує природний баланс фігури. Отже, якщо ця скульптура Богородиці з Личаківської була зразком при виготовленні Богородиці Понінської, то автором мав би бути не скульптор класичного спрямування, а митець барокового способу мислення. Адже для того, щоб не зауважити і не зберегти класичних тенденцій рівноваги в бароковій скульптурі Богородиці з Личаківської, треба було авторові мати бароковий спосіб форморозуміння. Можливо, автор Богородиці Понінської шукав спокійного контуру, відходячи від S-подібної динаміки лівого силуету Богородиці з Личаківської, проте ігнорування балансу фігури, що належить до першочергових завдань професійного скульптора, вказує на відсутність у нього академічної освіти.

Слід також порівняти фігури фонтанів на площі Ринок у Львові (вважаються невідомими творами Г. Вітвера, виконаними 1793 р. [4, с. 65; 5, с. 143] або близько 1814 р. [6, с. 35; 10, с. 102]), які, на перший погляд мають рух, подібний до руху фігури Богородиці Понінської (іл. 2). Відомо, що фігури Нептуна, Амфітрити, Діани та Адоніса є ранніми прикладами скульптури класицизму у Львові та позначені певною бароковою стилістикою [4, с. 65; 5, с. 144]. Проте при порівнянні зі скульптурою Богородиці їх вирізняє принципово інше розуміння балансу фігури, побудоване на засадах природної рівноваги людської фігури в русі контрапосту. Власне у фігурах Амфітрити, Діани та Адоніса при певній динамічності контрапостів зберігається рівновага завдяки тому, що яремна ямка проектується на стопу опорної ноги, а відведена в бік вільної нога створює противагу об'єму торсу (рис. 3). Також у цих скульптурах сильно вперед виставлена саме опорна нога, що теж надає руху природності та додаткової стійкості. У фігурі ж Богородиці Понінської проекція яремної ямки ледь потрапляє на край стопи вільної ноги в той час, коли опорна нога залишається поза навантаженням, це позбавило постать рівноваги, фігура сильно нахилена вліво (рис. 2). Якщо мотивом такого неврівноваженого балансу фігури була готична скульптура чи пізньобарокова, позначена готичним містицизмом, з метою цілком позбавити скульптуру земного тяжіння, то це свідчить про

принципово інші засади мистецтва, чужі для людини, вихованої на ідеалах Просвітництва, яким був Гартман Вітвер. Звичайно, настільки неврівноважений баланс фігури міг би вказати на посередність таланту чи знань скульптора, але це був однозначно не вихованець Віденської академії мистецтв.

Іншою характерною ознакою формотворення контрапосту є його просторовість. У скульптурі бароко отримав розвиток і поширення перебільшений гвинтовий рух, який винайшов ще Мікеланджело [12, с. 112]. У фігурі Богородиці Понінської гіперболізованої просторовості автор досягає динамічним укладом кінцівок, можливо, наслідуючи в дзеркальному відображенні скульптуру Богородиці з Личаківської (іл. 1). Гвинтоподібний, обертовий рух Богородиці Понінської інтенсивніший, ніж у її прототипа. Голова сильно повернута вправо, з'єднані в молитовно складеному русі кисті рук повертають весь торс вліво, сильно виставлена вперед права нога повертає нижню частину фігури вправо настільки, що при фронтальному спогляданні пам'ятника важко визначити баланс фігури, оскільки опорна нога відкривається лише в ракурсі 3/4 справа. У результаті зрозуміти рух постаті Богородиці Понінської неможливо без вивчення скульптури з різних боків [15, с. 125]. Такий принцип формотворення характерний для барокової просторової скульптури [12, с. 138] який, на відміну від класицизму, повертається до принципів площинності [15, с. 126] у формотворенні скульптури з тяжінням до єдиної точки споглядання [12, с. 139; 15, с. 64].

Саме «площинна» концепція скульптури, орієнтована на головну точку сприйняття твору, властива для творчого методу Г. Вітвера. Хоч його підписні роботи характеризуються виразним, лаконічним силуетом, проте у скульптурах львівських фонтанів на площі Ринок присутні моменти гіперболізації просторового руху. Сильно відставлена назад вільна нога Амфітрити, Діани й Адоніса підсилює просторовий уклад цих фігур, які сконструйовані не за принципом перебільшеного гвинтового, певною мірою театрального руху, властивого бароко, а за класичним принципом функціонального руху. Відомо, що для скульпторів класицизму джерелом інспірацій слугували твори античної скульптури. У цьому випадку прикладом до наслідування просторового руху могла бути елліністична статуя Аполона Бельведерського. Власне просторовість, певна «бароко вість» скульптури еллініз-

му привнесла ці риси в скульптуру європейського неокласицизму (інтерпретація Аполона Бельведерського Антоніо Канови в скульптурі Персей (1801) [16, с. 201]), також її впливи відчутні й у скульптурах львівських фонтанів.

Пластика скульптури Богородиці з Личаківської характеризується бароковими якостями рухомої поверхні [15, с. 64] з грою світла-тіні та принципами обезціненого контуру окремих її об'ємів. У скульптурі ж Богородиці Понінської впадає у вічі відмова її автора від вібрації поверхні та замкнутість об'ємів. «Класична пластика дивиться на межі: у ній нема форми, яка не знайшла б собі вираження з допомогою певного лінійного мотиву... Класика любить спокійні поверхні; у ній чітко представлені тактильні цінності; тут — втілення в образах суцього, реальної форми» [15, с. 125-126]. На цих якостях скульптури Г. Вельфлін акцентує в контексті протиставлень ЛІНІЙНІСТЬ — ЖИВОПИСНІСТЬ, починаючи цей ряд цінністю силуету, ключовим значенням контуру в класичній скульптурі. Проте саме значення контуру, загального силуету для автора Богородиці Понінської не є важливим і усвідомленим. А якщо зважити на те, що виразний контур скульптури вимагає головної точки сприйняття, то стає зрозуміло, що скульптор мислить бароковими категоріями просторовості (розглядали вище) та живописних ефектів, хоч і відмовляється від окремих з них на користь більш стриманої пластичної мови. Можливо, пошуки прикладів класичної естетики у вирішенні скульптури привели львівського майстра (на периферії європейських мистецьких центрів) до творів його попередників, львівських ренесансних скульпторів. У цьому контексті привертають увагу твори, позначені подібним формотворенням на основі великих узагальнених об'ємів, зокрема скульптура Богородиці на фасаді костелу Бернардинів (перша половина XVII ст., майстерня А. Бемера).

Бажання автора Богородиці Понінської надати виразності окремим об'ємам засобами максимального узагальнення призводить до втрати матеріальності одягу та його функціонального призначення. У результаті виник конфлікт між тілом і одягом, який так тісно прилягає до тіла, що втрачає всяку матеріальність, перетворюється на тонкий, ніби накрохмалений шар з випадковим укладом складок. Така архаїчна схема властива для ранніх етапів у розвитку стилів [12, с. 127]. У скульптурі Богородиці Понінської через своєрідну геометризацию складки втратили

природність, вони нагромаджуються в нижній частині фігури, приховуючи об'єми тіла, та не підпорядковуються земному тягінню. Загалом пластичне трактування складок одягу Богородиці Понінської є досить оригінальним для львівської скульптури зламу століть. Гострі заломи форм складок пов'язують скульптуру із львівським пізнім бароко, а плавні лінії окремих гранично узагальнених об'ємів пов'язуються з пластичною традицією ренесансної скульптури у Львові (Богородиця на фасаді Бернардинського костелу). Водночас автор практично нівелює пластичне та графічне значення ритмів складок поверх об'ємів тіла, особливо характерне для творчого методу Г. Вітвера [1, с. 12]. Класична функціональність складок, властива творам Г. Вітвера, коли одяг ритмом своїх складок повторює, підкреслює, доповнює форми та рух тіла [12, с. 128], для автора Богородиці Понінської взагалі незрозуміла. Одяг в останній втратив привабливість барокової декоративності, але ще не набув якостей природної матеріальності, оскільки інтерпретує винятково поверхню складок, а не їхню конструктивну побудову. Показовим у цьому контексті є введення у фігуру Богородиці Понінської (у скульптурі Богородиці з Личаківської її нема) розвіяної барокової фалди з лицевого боку, яка, проте, перетворилася на важку геометризовану масу невизначеної матеріальності. У скульптурі Богородиці Понінської композиційне значення одягу, його функціональність, матеріальність і пластична мова вказують на перехідний характер її стилю від бароко до класицизму та на індивідуальні пошуки класичної виразності майстрів пізньобарокової школи. Риси перехідної стилістики зустрічаються у творчості скульпторів львівської пізньобарокової школи останньої чверті XVIII ст. Наприклад, Михайло Філевич у скульптурі «Віри» (третя брама при соборі св. Юра (1770-ті роки), шукаючи класичної виразності силуету голови втрачає матеріальність драперій головного убору, який перетворився на важку пластичну масу. Інший бароковий скульптор Франц Олендзький, досягнувши лаконічного силуету скульптури, порушив конструктивний зв'язок між формами ніг і торсом під дрібними, проте по пізньобароковому гостро заломленими складками одягу в надгробку архітектора Ф.О. Кіцького (Львівська латинська катедро (1784).

Юрій Бірюльов вказує на подібність між класичними рисами обличчя фігури Богородиці Понінської та портретами авторства

Г. Вітвера [6, с. 32]. Безумовно автор Богородиці Понінської орієнтувався на античний ідеал, проте окреміособливості формотворення таки виявляють руку барокового майстра. Продовжуючи пізньобарокову пластичну традицію, скульптор акцентує на опуклості очного яблука (особливо це видно з ракурсу в профіль та знизу), а також очі Богородиці Понінської сильно виступають з очних впадин (видно з ракурсу в профіль). Аналогічні приклади пластики ока та портрета загалом зустрічаються у львівській скульптурі на межі XVIII – XIX ст. і вказують на її перехідний характер (рис. 3). Ці твори анонімних авторів, не пов'язані досі з іменем Г. Вітвера, зберігаютьсяна будинку по вул. Театральній, 18 (1796-1800), будинку по вул. Личаківській, 1 (кін. XVIII ст.) та на окремих могилах Личаківського некрополя (поля № 2, 7, 6, 10). Г. Вітвер у своїх портретах дотримується класичного ідеалу у формотворенні ока на підставі античних зразків і теоретичних порад Й. Вінкельмана: «В ідеальних голів очі завжди посаджені глибше, ніж це буває зазвичай у природі... У скульптурі використовується зовсім плоске моделювання ока, навіть якщо в натури очне яблуко випукле... Така форма ока, відкритого й ніби зрізаного, надає обличчю величі... Мистецтво, яке з повним правом зневажило тут натуру, підняло цей прийом ніби до загальнообов'язкового правила, при чому навіть і в невеликих творах» [17, с. 134-135].

У скульптурі Богородиці Понінської ми не побачимо детального опрацювання волосся, чому так багато уваги приділяв Г. Вітвер і що згодом визначав як його авторську стилістику Ю. Марковський [1, с. 12]. Зачіска в Богородиці Понінської характерним пластичним узагальненням волосся нагадує маскарони на вул. Театральній, 18.

Також при опрацюванні кінцівок фігури (кисті рук і стопи) автор Богородиці Понінської надає перевагу бароковому повнотілому ідеалу на противагу класичному ідеалу Г. Вітвера з його увагою до тонких, з м'якими переходами об'ємів пальців рук і ніг [17, с. 136-137].

Постамент під фігуру Богородиці у надгробку Понінської вирішений лаконічними формами чотирикутника. Його фасади (фронтальний і тильний) нагадують форму класичної едикули, досить поширеної у львівській меморіальній скульптурі від кінця XVIII ст. Форму едикули, зокрема, має надгробок сімейства Устжицьких у Львівській латинській катедрі (1798, автор неві-

домий), а також гробівець Слівінських (1820) на полі № 6 Личаківського цвинтаря (іл. 4). Окрім схожих силуетів, між постаментом пам'ятника А.М. Понінської та надгробком Устжицьких, виконаних приблизно в один час, можна зауважити ще низку подібностей: так епітафійний напис на них обох виконано на чорному лабрадориті, породі каменю, яку завдяки декоративним якостям особливо часто використовували митці бароко, у той час як Г. Вітвер у дусі класицизму віддавав перевагу матеріалам без живописних ефектів. Також, на нашу думку, урна з надгробку Устжицьких більше схожа до урни з рельєфу цоколя пам'ятника А.М. Понінської (округлим силуетом, чистими, без декору об'ємами, симетрично розташованими ручками), ніж урна з надгробку К. Яблоновської авторства Г. Вітвера, на чому наголошує Ю. Бірюльов [6, с. 32] (іл. 4). Згаданий рельєф, який прикрашає лівий фасад постаменту пам'ятника Понінської, позначений виразною бароковою стилістикою. Хоча його автор дотримується культу лінії, та, незважаючи на чистоту ліній і лаконічність об'ємів вази, драперія вирішена в цілком умовних, стилізованих формах, для яких класичні якості функціональності та матеріальності не властиві. Окрім цього, розвіяне завершення нижнього кута драперії є типово бароковим, як і динаміка полум'я факела, що, правда, вирішена графічними засобами. На цоколі надгробка губернатора Й. Гайсрука (пом. 1801 р.) на полі № 10 зображення задрапірованої вази та факела досить схоже до згаданого рельєфу на пам'ятнику А.М. Понінської та, можливо, вони й справді твори одного автора (особливо зважаючи на схожий принцип оздоблення цоколя та тематику рельєфів), проте авторство Г. Вітвера в надгробку Й. Гайсрука нічим не доведено й уперше його приписують Р. Дзюбан [10, с. 107] та Ю. Бірюльов [6, с. 32].

На рельєфі з тильного боку надгробку А.М. Понінської вирізьблене Розп'яття. Великогорова постать Ісуса Христа позбавлена динамічного руху, а пластика оголеного тіла та розвіяних драпєрій традиційно барокова. І це не приклад епігонства з непевністю форм і ліній, у таких малих формах (висота фігури близько 30 см) та м'якому матеріалі (вапняк - одна з найм'якших порід каменю) відразу відчувається вправна, впевнена рука барокового майстра, що виконав не одне Розп'яття. Правий фасад постаменту прикрашає овальної форми щит із зображеннями гербів Понінських і Каліновських. У них привертає увагу чистота ліній та скрупу-

льозне опрацювання деталей.

Перелічені риси вказують на те, що стилістична мова автора Богородиці Понінської еволюціонувала від бароко до класицизму (характерні для творчих пошуків скульпторів львівської пізньобарокової школи), а не навпаки.

Висновки. На підставі проведеного аналізу стилістичних особливостей скульптури Богородиці Понінської слід наголосити, що її змістовно-образне навантаження, принципи формотворення полягають у наслідуванні барокового ідеалу та відображають пізньобароковий світогляд її автора. Для цього скульптора ірраціональність позбавленої земного тяжіння фігури (що виявилось у надмірній просторовості та порушеній рівновазі тіла) не підлягає підпорядкуванню класицистичній концепції простоти й природності. Автор Богородиці Понінської шукає класичну естетику винятково в зовнішніх, поверхневих якостях скульптури, у її пластичі.

У цьому творі скульптор, очевидно, адаптував графічний зразок чи боджетто до класичної естетики. Якщо б Г. Вітвер користувався бароковими зразками, то скульптура в його інтерпретації мала б вияви завчених у Віденській академії формально-пластичних засобів чи деталей, властивих його пластичній мові, до речі, не позбавленої певних барокових рис.

Вважати скульптуру Богородиці Понінської винятком у творчості Г. Вітвера теж не доводиться, оскільки поруч на невідомому похованні поля №10 Личаківського цвинтаря є скульптура плакальниці з аналогічним формотворенням і стилістикою (рис. 5). Спільність стилістики надгробку А.М. Понінської з плакальницею на невідомому похованні (поле № 10), надгробками Устржицьких, Й. Гайсрука, декоративних масок на будинках № 1 (вул. Личаківська), № 18 (вул. Театральна) вказує на сталість художніх засобів і технічних прийомів анонімного скульптора чи скульпторів, а оригінальність їхньої пластичної мови окреслює певний напрям у середовищі львівських скульпторів межі XVIII – XIX ст. Високий рівень технічної майстерності, широкий спектр робіт (від архітектурного декору до складних архітектурно-скульптурних меморіальних композицій), відхід від барокової стилістики забезпечили популярність місцевим майстрам у період перед приїздом до Львова Г. Вітвера.

Львівський скульптор, що залишився невідомим, не маючи ґрунтовної академічної освіти, не бачачи щодень прикладів античної

скульптури, далеко від мистецьких центрів шукає класичної естетики апелює до творів львівського ренесансу, іде шляхом, характерним для львівської скульптури останньої чверті XVIII століття.

Відтак, фігура Богородиці з надгробку А.М. Понінської належить до анонімних творів львівських скульпторів межі XVIII – XIX ст., які шукали нові шляхи розвитку скульптури, адаптовуючи барокові пластичні прийоми до класицистичної естетики.

1. Markowski J. Cmentarz Łyczakowski w opicie Pomnikowych rys Władysława Ciesielskiego... / J. Markowski. — Lwow, 1890.
2. Kowalczyk M. Ilustrowany przewodnik po Lwowie i powszechnej wystawie krajowej / M. Kowalczyk. — Lwow, 1894.
3. Piotrowski J. Lemberg und Umgebund / J. Piotrowski. — Lemberg-Leipzig-Wien, 1916.
4. Крвавич Д.П. Скульптура класицизму // Історія українського мистецтва : в 6 т. / Дмитро Петрович Крвавич. — Т. 4, кн. 2. — К. : 1962.
5. Овсійчук В.А. Класицизм і романтизм в українському мистецтві / Володимир Антонович Овсійчук. — К. : Дніпро, 2001. — 444 с.
6. Biriulow J. Rzeźba Lwowska od połowy XVIII wieku — do 1939 roku / Jurij Biriulow. — Warszawa, 2007. — 388 s.
7. Nicieja S.S. Lwow ogrod snu i pamięci / S.S. Nicieja. — Wrocław, Warszawa, Krakow : Zakład narodowy im. Ossolinskich, 2010. — 540 s.
8. Dolinski W. Cmentarz Łyczakowski w latach 1800-tnych / W. Dolinski. — Lwow, 1929.
9. Nicieja S.S. «Cmentarz Łyczakowski we Lwowie» / S.S. Nicieja. — Wrocław, Warszawa, Krakow : Zakład narodowy im. Ossolinskich, 1989. — 440 s. Łyczaków. Dzielnicza za styksem / S. S. Nicieja. — Wrocław, Warszawa, Krakow : Zakład narodowy im. Ossolinskich, 1998. — 540 s.
10. Дзюбан Р. Мистецька спадщина львівського скульптора Гартмана Вітвера / Роман Дзюбан // Пам'ятки України: історія та культура. — 2004. — №1. — С. 102-113.
11. Александрович В. Львівське середовище скульпторів європейської традиції у першій половині XVIII століття / Володимир Александрович // Львівська національна галерея мистецтв. Дослідження і матеріали. Наук. збірн. Вип. III. 2010-2011. — Львів : Центр Європи, 2012. — С. 13-43.
12. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства / Борис Робертович Виппер. — М. : «Изобразительное Искусство», 1985. — 285 с.
13. Возницький Б. Проблема інспірацій у творчості майстра Пінзеля

- та її вплив на львівську скульптуру другої половини XVIII століття // Українське барокко та європейський контекст / Борис Возницький. — К. : Наук. думка, 1991. — С. 134-141.
14. Власов В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства : у 8 т. / В.Г. Власов. — СПб., 2000. — Т. 4. — 2001. — 832 с.
 15. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Генрик Вельфлин. — М. : «Издательство В. Шевчук», 2002. — 300 с.
 16. Федотова Е.Д. Канова и его эпоха / Е.Д. Федотова. — М. : Республика, 2002. — 528 с.
 17. Винкельман И. История искусства древности / Иоахим Винкельман. — СПб., 2000. — 770 с.

ANNOTATION

Pavlo Bondar. Attribution monument A.M. Poninska on Lychakiv Cemetery in Lviv, in the context of figurative and stylistic features of the Lviv sculpture abroad XVIII – XIX centuries. The article deals with the monument to Anna Maria Poninska in the context of the evolution of the sculpture of Lviv late XVIII – early XIX century. Based on stylistic analysis proved that this product is not created Hartmann Witwer. Isolated and grouped in a series of works with the same shaping and styling, which form a separate area in the Lviv sculpture abroad XVIII-XIX centuries.

Keywords: style of classicism, forming, creative method, the aesthetic ideal of the Baroque.

АННОТАЦИЯ

Павло Боднар. Атрибуция памятника А.М. Понинской с Калиновских на Лычаковском кладбище во Львове в контексте образно-стилистических особенностей львовской скульптуры рубежа XVIII – XIX в. В статье рассматривается памятник Анны Марии Понинской с Калиновских в контексте эволюции львовской скульптуры конца XVIII – начала XIX века. Базируясь на стилистическом анализе обосновано, что это произведение не создал Гартман Витвер. Выделено и сгруппировано ряд произведений с похожим формообразованием и стилистикой, которые формируют отдельное направление во львовской скульптуре рубежа XVIII – XIX веков.

Ключевые слова: стилистика классицизма, формообразование, творческий метод, эстетический идеал барокко.



1

Скульптура Богородиці
біля костелу св. Антонія
Львів, вул. Личаківська, 49

Скульптура Богородиці
на могилі гр. Понінської
Личаківський некрополь, поле 7



2

Скульптури Адоніса та Діани
Львів, пл. Ринок



5

Скульптура плакальниці на невідомому
похованні, Личаківський некрополь, поле 7



Г. ВІТВЕР
ПОРТРЕТ З
НАДГРОБКУ
ЯБЛОНОВСЬКОЇ

МАСКА
НА ВУЛ.
ТЕАТРАЛЬНІЙ, 18

БОГОРОДНИЦЯ
НА МОГИЛІ
ПОНІНСЬКОЇ

НЕВИДОМЕ
ПОХОВАННЯ
НА ЛІЧАКІВСЬКОМУ
ЦВІНТАРІ (ПОСР. 10)

МАСКА
НА ВУЛ.
ЛІЧАКІВСЬКІЙ, 1



НАДГРОБОК УСТЖИЦЬКИХ



НАДГРОБОК ЯБЛОНОВСЬКОЇ



НАДГРОБОК ПОНІНСЬКОЇ



ЕДИКУЛА №