



Оксана ГЕРІЙ

КУЛЬТУРНИЙ ТРАНСФЕР: СТИЛЬ КОРНЕЛІСА ФЛОРИСА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЙОГАННА ПФІСТЕРА

Розглядаються характерні риси скульптурного оформлення малих архітектурних форм, які запропонував антверпенський майстер Корнеліс Флоріс, розвинули та поширили у Північній та Центрально-Східній Європі його учні та послідовники. Особливу увагу зосереджена на формуванні специфічних декоративних елементів львівської різьби у камені й дереві першої половини XVII ст., які інспіровані скульптурними та графічними творами Корнеліса Флоріса та його учнів. Наголошується, що досить виразно проявилися характерні риси флорісівського стилю в надгробках та вітарах, авторство яких приписують вроцлавському майстрові Йоганнові Пфістерові, що працював у Львові та Бережанах. На основі аналізу мистецьких пам'яток прослідковані гіпотетичні шляхи рецепції іноземних художніх форм у мистецтві Львова, виділений репертуар запозичених образних і декоративних елементів.

Ключові слова: маньєризм, північноєвропейська скульптура, гравюра XVI ст., львівське декоративне різьблення XVII ст., майстер Йоганн Пфістер.

© О. ГЕРІЙ, 2016

ISSN 1028-5091. Народознавчі зошити. № 5 (131), 2016

З того часу, як 1913 р. була опублікована книга Роберта Гедіке про нідерландського скульптора, гравера і архітектора Корнеліса Флоріса (1514—1575, Антверпен) [8; 9], термін «стиль Флоріса» (німецькою «Florisstil») впевнено увійшов у європейську мистецтвознавчу науку. Цим терміном позначено самобутню творчу манеру антверпенця, який, добре знаючи мистецтво італійського ренесансу (1534—1538 рр. провів у Римі)¹, хитромудро поєднав його здобутки з традиціями північноєвропейської пізньоготичної архітектури й орнаменту, ввівши численні власні новації. Створена мистецька система припала до вподоби численним замовникам і майстрам, завдяки чому з середини XVI ст. цей «стиль» поширився не тільки по Нідерландах, але й у Данію, Швецію, Німеччину, Польщу, хоч у кожному регіоні мав свої місцеві особливості [8, с. 154—169].

Звичайно, праці мистецтвознавців після 1913 р. внесли в концепцію Р. Гедіке певні корективи, опираючись на більш скрупульозне вивчення архівних матеріалів та збережених творів. Зокрема зазначали, що «стиль Флоріса» поширювався не тільки учнями, які розвозили готові скульптурні твори різним замовникам і не тільки тими, хто навчався в його майстерні, а потім їхав працювати в інші міста і країни. Нові форми переймали віддалені від Антверпена майстри, користуючись зшитками гравюр К. Флоріса [24, с. 532], виданих Єронімом Коком в Антверпені у 1548, 1549, 1552, 1554, 1556 та 1557 роках [10, с. 182].

Однак варто наголосити, що втілені у матеріалі творчі роботи Флоріса-скульптора чи архітектора досить сильно відрізнялись від його графічних проєктів-зразків, метою яких було радше збудити творчу фантазію глядачів, ніж бути реалізованими в конкретних речах. Тому в своїх архітектурних спорудах (Антверпенська ратуша, 1561—1565; табернакль в церкві Леонарда в Заутлеві, 1555—1557; лекторій у катедрі м. Турне, 1573) К. Флоріс дотримувався ренесансних принципів композиції: тектоніки, рівноваги вертикалей і горизонталей, чіткої геометричності і зрозумілості основних членувань, надання переваги формам кола і квадрата. Звичайно, що відповідно до смаків народів на північ від Альп він вживав децю більше декору, або просто розташовував його децю густіше, збагачуючи інтер'єри

¹ Тому кажуть, що він належав, як і його сучасник Корнеліс Бос, до нідерландських романістів (niederländischen Romanisten), тобто художників, які певний час провели в Італії [33].

Антверпенської ратуші каріатидами, гермами, різьбленими картушами, сталактитовими розетками, сидячими у спандрелях постатями муз, ангелів чи мудреців, канелюрованими консолями тощо. Однак кожна декоративна деталь у його спорудах продумана, сумірна в масштабі, підпорядкована завданню виявлення й підкреслення чистоти й гармонійності цілісної композиції. Архітектурні твори К. Флоріса були справжніми зразками італійської ренесансної вишуканості на північ від Альп, а тому мали численні творчі повторення, наприклад, у ратушах Фліссінгена і Гааги в Нідерландах, ратуші в Емдені і двоярусній лоджії ратуші у Кьольні (1557 проект К. Флоріса, 1567—1573, арх. Філіп Вернуккен) [23] у Німеччині, Зеленій Брамі Гданська в Польщі (1564—1568, арх. Регнієр з Амстердаму і Ганс Крамер з Дрездена) [27, с. 95].

Натомість у гравюрах, дизайнерських проектах, які не були втілені у матеріалі, а лише пропонувались як зразки чи ідеї для наслідування, К. Флоріс виявляв бурхливу фантазію, сміливість експериментування у поєднанні найрізноманітніших мотивів: людських і тваринних протом, маскаронів, в'язанок і гірлянд плодів, інших гротескних форм. Захопившись під час свого перебування у Римі розписами Золотого будинку Нерона чи створеними на основі них орнаментами майстерні Рафаеля Санті, Корнеліс Флоріс італійські гротески поєднав із пізньоготичними бандеролями, запропонувавши, однак, зображати вигини не легких тканинних стрічок, а смуг з грубої шкіри чи металу (рольверк), додавати куті накладки (окуттевий орнамент). У прорізи цих вигнутих кутих елементів він протягував не тільки в'язанки фруктів, щільні важкі гірлянди із квітів і плодів, але також гротескні людські постаті (мотив «ув'язнених істот»). У цих його графічних творах симетрична, тектонічно збудована композиція контрастує з чуттєвими, емоційно викличними, часом навіть потворними гротескними елементами. Звичайно, явно провокаційні ескізи так і залишились невітленими, але окремі ідеї, особливо приклади поєднання рольверкових й окуттевих мотивів рам і картушів із вплетеними у їх завитки людськими постатями алегорій, муз, путті, геніїв, міфічних персонажів знайшли численних послідовників, особливо серед ілюстраторів книг, творців предметів декоративно-ужиткового мистецтва, декораторів інтер'єрів [5].

На протигагу графіці, у власних скульптурних творах, переважно надгробках та епітафіях, Корнеліс Флоріс був стриманий, зберігав класичні пропорції у передачі людських постатей, відкидав перебільшення, а навпаки дещо ідеалізував портретні риси своїх персонажів [27, с. 96—97]. Декор у скульптурних надгробках він вводив також обмежено: скромний рольверковий картуш із написом чи родовим гербом, легкий натяк на відтворення у камені деталей залізного окуття, кілька путті у ренесансних пропорціях, класичний акантовий орнамент, як наприклад у надгробку шведського короля Крістіана III в катедрі Роскільда (1574) [30, с. 121]. Ці меморіальні малі архітектурні форми були розроблені К. Флорісом на основі поєднання ренесансної ордерної системи, давньоримських форм саркофагів, реалістичних скульптурних постатей померлих, оточених алегоричними фігурами з геральдичними картушами, військовою атрибутикою, знаками слави, перемоги, райського блаженства тощо. Тут архітектонічні елементи завжди превалювали над декоративними, [20] своїм розташуванням, величиною і формою чітко підпорядковуючись загальним правилам композиції, чим посилювали гармонію, монументальний ефект сприйняття цілості. Додаткові деталі мали передовсім інформативно-символічну функцію, наголошуючи на родоводі, чеснотах, заслугах похованого.

Завдяки злагодженому сполученню класичної естетики архітектурно-скульптурної композиції з пластичним багатством і символічною велелевністю декоративних деталей надгробки та епітафії Корнеліса Флоріса користувалися великим попитом замовників з числа можновладців північноєвропейських країн. Над виконанням монументів у майстерні антверпенця навчалось і трудилось багато скульпторів, які потім везли встановлювати готові твори на батьківщину замовника і там часто залишалися, знаходячи собі меценатів (серед них були: Роберт Копенс [4, с. 242; 12, с. 120] (Robert Coppens, 1530—після 1618), Філіп Брандін (Philipp Brandin, 1535—1594) [28; 11], Вілем ван ден Блоке (Willem van den Bloocke, 1546/47—1628) [20; 26], Герт ван Еген (Gert van Egen, 1550—1612) [13], Гайнріх Гагарт (Heinrich Hagart) та ін.) [34]. Усі ці скульптори (деякі з них виконували також архітектурні і графічні проекти) зробили свій внесок у створення характерних рис того явища, яке називають Флорісштіль, у кристалізацію

того набору мотивів і архітектонічно-пластичних засобів, який залюбки використовуватимуть численні майстри Північної і Центрально-Східної Європи першої половини 17 ст. у komponуванні своїх надгробків, епітафій, вівтарів (у католицьких країнах), порталів та інших деталей архітектури [26].

Складові переліку композиційних прийомів та мотивів «стилю Флоріса» розділяються на дві групи. Перша наслідує та популяризує досягнення італійського ренесансу, вносить забарвлення *all'antica* («під античність») у твори північноєвропейського мистецтва. Це — едікули з двох або чотирьох колон з антаблементом або архівольтом півциркульної арки; елементи класичних архітектурних ордерів (капітелі колон, канелюри, астрагал і паличковий фриз тощо); вплетені в спіральні завитки акантового орнаменту зображення квіток чи путті; постаті ангелів, алегоричних фігур, подані в реалістичних позах і пропорціях. Друга група — це новації, витворені фантазією К. Флоріса та його послідовників на основі поєднання античних гротесків, традицій пізньоготичного орнаменту, смаків північноєвропейських замовників: картуші з закрученими у сувої кінцями; імітація залізних кутих ґраток і накладок з дірками та прорізами, в які просилияно драперії, стрічки, підв'язки для букетів і гірлянд або закуто гротескні істоти; постаті левів; атланти, каріатиди і герми; лев'ячі маски часто з кільцем у носі; жіночі маскарони з вигадливими головними уборами і намистом на шиї; дитячі голівки ангеліків з крильцями за вухами². Важливо наголосити, що всі мотиви другої групи у творах «стилю Флоріса» строго підпорядковані архітектонічній композиції, вони підкреслюють основні осі вертикальних і горизонтальних членувань, розміщені симетрично, не перекривають собою ліній арок, колон, піластр, фризів, залишають поміж себе паузи, тобто незаповнені площини.

Послідовники «стилю Флоріса» всіляко намагалися зберегти шарм античності, надаючи найбільшого змістового навантаження фігурній скульптурі, реалістично трактуючи постаті зображених людей. При цьому вони намагались правдиво передати портретні риси персонажів, підносячись часом і до їх психологічної характеристики. В цьому їхня творчість як

² Мотив крилатих ангельських голівок К. Флоріса не використовував, однак його послідовники з Німеччини та Польщі впроваджували досить активно.

найближче відповідає світоглядним засадам Ренесансу. Водночас дещо перебільшені контрапти постатей, високий рельєф в контрасті до низького, вкриті орнаментом чи канелюрами колони і консолі, згущений ритм декоративних деталей, які де-не-де переплітаються між собою чи накладаються, доповнення архітектурно-скульптурного змістового ядра алегоричними фігурами, символічними зображеннями, написами у картушах — все це перекидає місток від експресії пізньої готики до показної патетики бароко, що виявилось близьким світовідчуттю мешканців країн на північ від Альп. Тому творчість митців, які черпали натхнення з робіт учнів К. Флоріса або з його книг³, особливо останнього альбому 1557 р. з проектами пам'ятників («*Veelderleij nieuwinventien van antijcksche sepultueren...*»), користувалась популярністю і вносила свіжий струмінь у середовище, де артефакти з наслідуванням італійської ренесансної орнаментики творились на щораз нижчому мистецькому рівні, як це було, наприклад, у Бреславі в другій половині XVI ст. [32].

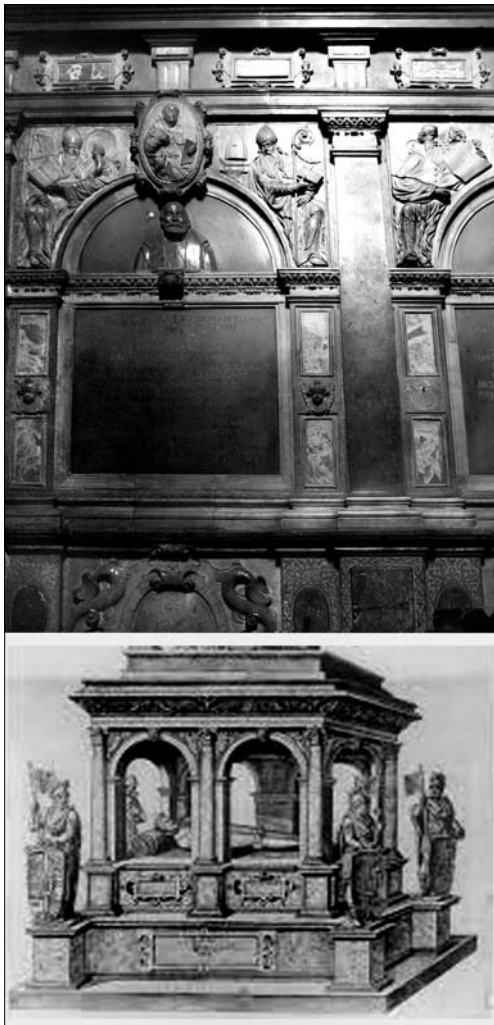
Поширення «стилю Флоріса» в європейському мистецтвознавстві на сьогодні докладно прослідковано у Нідерландах, Бельгії, Швеції, Данії, Німеччині, Польщі і Чехії, однак ареал його розповсюдження варто збільшити, залучивши коло пам'яток, пов'язаних із творчістю Йоганна Пфістера в Україні (Львові і Бережанах).

Йоган (Ганс) Пфістер народився 1573 р. у Вроцлаві, в родині маляра і різьбяря Георга Пфістера, який походив з південно-західного німецького міста Гайльбронна (провінція Баден-Вюртемберг поблизу Баварії і Швейцарії) [25, с. 118—119]. Імовірно, впродовж життя Й. Пфістерові пощастило у пізнанні «*Florisstil*» зачерпнути з усіх трьох можливих джерел: безпосередньо з книг К. Флоріса, від його прямого учня, від послідовників та інтерпретаторів його нововведень.

Почав молодий Ганс з найвіддаленішого джерела — спілкування зі своїм вроцлавським вчителем.

Дослідник мистецтва Володимир Любченко повторив прийняту раніше думку, що Йоган Пфістер

³ «Стиль Флоріса» поширювався не тільки з допомогою його власних видань, але також у книгах інших авторів, де були розміщені гравюри з його надгробків чи епітафій, наприклад, у книзі Соломона де Брая (*Salomon de Bray*) 1631 р. «*Architectura Moderna*».



Й. Пфістер (?). Східна стіна каплиці Камп'янів у Львові (1619) та К. Флоріс. Сторінка з книги проєктів надгробків (Антверпен, 1557)

навчався у Г.М. Носсейна, зауважуючи, однак, що в той час у Вроцлаві працювали й інші видатні скульптори: Ганс Фляйсер (?—після 1581), Фрідріх Гросс (близько 1540—1589) і Гергард Гендрик (1559—1615) [2, с. 139]. Ганс Фляйсер був першим різьбярем, який почав творити в «стилі Флоріса», проте, згідно з Вроцлавськими актами, він 1581 р. або помер, або виїхав з міста (Й. Пфістеру на той час було лише 8 років) [32; 15, с. 562]. Сучасні польські мистецтвознавці дотримуються думки, що Йоган Пфістер навчався у Гергарда Гендрика [21], родом з Амстердаму, який 1585 р. найнявся скульптором у майстерню Ф. Гросса. Ймовірно, Г. Гендрик перебрав керівництво різьбярськими роботами майстерні, бо власник зосередився на архітектурній творчості, обіймаючи з 1586 р. і до смерті (1589) посаду міського будівничого. Вдова Гросса вийшла заміж за Гер-

гарда Гендрика, який, очоливши майстерню, плідно працював у Вроцлаві десь до 1603 р. (1603—1614) оголошений надвірним скульптором князя Карла II Подебрада в Олесниці) [22]. Цей майстер був одним з кращих скульпторів Сілезії, творчо трансформуючи мистецькі прийоми Флоріса, він вирізнявся власною манерою. З-під його різця виходили характерні фігури з високим чолом, легко випуклими мигдалевидними очима, старанно викрученими кучерями та малими устами [36] (дещо подібно трактуватиме людські постаті Й. Пфістер).

Дата, коли Г. Гендрик покинув Вроцлав, мабуть, стала поштовхом і для початку подорожі Йогана Пфістера, який, як стверджують дослідники, вже 1605 р. працював з бригадою Ганса Шольца у Тарнові [2, с. 139]. Спорудження у Тарнові надгробку князя Яноша Острозького (помер 1620 р.) та його дружини Сусанни Середі тривало довго, бо монумент підписаний двома датами — 1612 роком (вважають, що саме тоді залучена до робіт вроцлавська бригада Г. Шольца завершила архітектурний каркас) [2, с. 212] і 1620 роком (з єдиним відомим особистим підписом Й. Пфістера: «Joannis Pfister wratislawiensis skulptura Anno Dni 1620») [31].

Виконання робіт у Тарнові пов'язує Й. Пфістера з діяльністю в Речі Посполитій одного з кращих учнів К. Флоріса — Віллема ван ден Блоке (1550—1628), бо, висловлюють думку мистецтвознавці, саме він 1605 р. зробив проєкт надгробку Яноша Острозького на батьківщині його матері Софії Тарновської [6, с. 266—290]. Вірогідність цього припущення може збільшити й той факт, що 1604 р. цей нідерландський скульптор виготовив надгробок для прадіда Острозького — Петра Тарновського, встановлений в колегіаті Ловіча [7, с. 36—43].

Віллем ван ден Блоке 1568 р. прибув у Кенігсберг для встановлення у місцевому соборі надгробку герцога Альбрехта Бранденбурзького роботи Корнеліса Флоріса і затримався тут, одержавши замовлення від його наступника Георга Фрідріха. Пізніше він познайомився з польським королем Стефаном Баторієм, виконав кілька його замовлень, набуваючи все більшої популярності серед шляхти Речі Посполитої. З 1584 р. на постійно оселився у Гданську [34]. До речі, в основі архітектурного вирішення надгробку князю Острозькому в Тарнові лежить повторення композиції того самого монументу герцогу

Альбрехту роботи К. Флоріса, з яким Віллем і вирушив у свою подорож на схід. Для творчих робіт В. ван ден Блоке характерна ренесансна культура композиції з виразним акцентуванням фігурної різби [35] і велика майстерність у зображенні людських постатей, передачі відчуття реальності об'ємів тіла навіть під драперіями, точності у позах, правдоподібності всіх деталей, що також спостерігаємо в роботах Й. Пфістера для тарнівського надгробку князя Острозького. У вишуканості й правдивості відтворення людських постатей, в анатомічній правильності побудови різних рухів тіла, у природності моделювання кистей рук Пфістер далеко перевершив свого першого вчителя Г. Гендріка, що може вказувати на те, що спілкування з Віллемом ван ден Блоке не минуло для молодого скульптора безслідно.

Отже, знайомство з Віллемом ван ден Блоке було для Пфістера другим джерелом зближення з «стилем Флоріса», однак роботи вроцлавського майстра вказують на те, що він, ймовірно, перейняв у знаменитого учня К. Флоріса віртуозність різьблення фігур і точність анатомічного моделювання, а ось до його манери побудови архітектонічних композицій й улюблених декоративних мотивів був досить байдужим. Адже один з найхарактерніших для Віллема орнаментальних мотивів (спіральну акантову гілку) бачимо повтореним лише один раз у творі, який приписують Й. Пфістеру, — епітафії Зигмунту Бреслеру в каплиці Боїмів у Львові (між 1612 і 1617 рр.) [2, с.140—141].

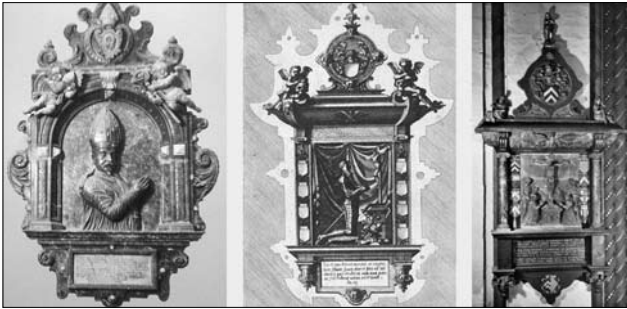
Аналіз скульптурних робіт, приписаних дослідниками Й. Пфістерові [16, с. 153, 163—185, 189; 17, с. 312—317; 18, с. 237—241; 6, с. 266—375], дає значно більше матеріалу для припущення, що вроцлавський майстер міг безпосередньо користуватися книгою Корнеліса Флоріса з проектами надгробків (Антверпен, видавництво Єроніма Кока, 1557). У тарнівському надгробку Пфістер, як і Флоріс, у клинах (спандрелях) над півциркульною аркою головної едикули розмістив цілофігурні зображення ангелів, які присіли на лук арки у нахилених до замкового каменя динамічних позах, простягнувши один до одного руки з символічними предметами у них. Цю едикулу підпирають й охороняють три грізні леви, а на консолях чи бокових площинах надгробку вміщено ще кілька лев'ячих маскаронів, що також перегу-



Декоративні маскарони каплиці Камп'янів у Львові (1619) та маскарони з гравюру Корнеліса Флоріса (1549—1558)

кується із частим використанням зображення левів у надгробках К. Флоріса.

В іншому творі, який приписують Пфістерові, — оздобленні двох бокових стін інтер'єру каплиці Камп'янів у Львові (проведеному 1619 р. коштом Мартина Камп'яна) [16, с. 168—172], використано улюблений Флорісом-архітектором мотив арки, вписаної у прямокутну едикулу, спандрелі над якою знову ж заповнено цілофігурними сидячими посталями (на цей раз — отців Церкви), а цокольний ярус прикрашено масивними картушами з гладкими середниками для написів. Подібно вирішено й зовнішній фасад каплиці. Від попереднього етапу будівництва, що вели за проектом Павла Римлянина, збереглось розчленування фасаду тосканськими пілястрами з антаблементом на три високі прямокутні прясла. У них Й. Пфістер вписав ніші у формі півциркульних арок, в які вмістив рельєфні зображення трьох євангельських сцен. Нижче арок на стіну накладено виразні рольверкові картуші з написами. Саме таке архітектурно-скульптурне розчленування вертикальних площин запропоновано на кількох листах книги К. Флоріса із проектами надгробків. Едикули в інтер'єрі каплиці Камп'янів, їхні крайні «вуха», нижні картуші, верхній розбудований декоративний щит-тимпан із алебастровими скульптурами, як і картуші та фриз антаблементу в екстер'єрі, насичені характерними для «стилю Флоріса» декоративними мотивами: просиленими в краї рольверкових картушів драперіями й частинами кутих планок; в'язками фруктів, серед яких обов'язково є



Й. Пфістер (?) Епітафія Томи Піравського у катедрі Львова (після 1625); К. Флоріс. Сторінка з книги проєктів надгробків (Антверпен, 1557); ілліс де Вітте. Епітафія Яна де Шітере з дружиною в катедрі Брюгге (1577)



Й. Пфістер (?) Надгробок А.Є. Сенявському в Бережанах (1627) та К. Флоріс. Сторінка з книги проєктів надгробків (Антверпен, 1557)

яблука й виноград; зображеннями птахів, риб, лев'ячих маскаронів, закручених акантових листків. Цікаво, що навіть спосіб моделювання нахмурених брів левів складкою, подібною на букву ω , має свої аналогії в графічних проєктах масок К. Флоріса (Антверпен, видавництво Єроніма Кока, 1548).

Епітафію (після 1625 р.) єпископові Томі Піравському, який хрестив Пфістерового сина Яна, вміщену на стіні Латинської катедрі у Львові [6, с. 261, 289—375], майстер також скомпонував подібно, як Корнеліс Флоріс запропонував у своїй книзі. Як і на гравюрі, епітафія Піравському має триарусну композицію: у цоколі вміщено скромний прямокутний, розтягнений у горизонтальному напрямі картуш з полем для напису, у середньому ярусі зображено померлого, поверненого вправо, з молитовно складеними руками, у верхньому — круглий картуш з гербом і обабіч — дві повнофігурні постаті ангеликів-путті. На відміну від графічного зразка Й. Пфістер подав лише погрудне зображення єпископа, зверненого у молитві вправо до ікони, яку глядач не бачить, а лише уявляє (у Флоріса портретований клячить перед Розп'яттям). Ця відмінність насамперед викликана тим, що у львівській епітафії вроцлавський майстер знову використав свій улюблений мотив вписаної у прямокутне поле арки, яка не тільки заступила глядачеві передбачене у флорісівському проєкті Розп'яття, але й надала спандрелі для вміщення у них фігур ангеликів. Однак жести й пози цих ангеликів, які тримають єпископський жезл та інші атрибути, дуже подібні на подані на гравюрі. Дещо по-своєму потрактував Й. Пфістер лише завершення фронту епітафії, уникнувши обрисів кола у гербовому щиті. Вочевидь, запозичення із графічного взірця у 16—17 ст. не вважались у середовищі скульпторів плагіатом, бо дуже схожу на той самий проєкт з книги Корнеліса Флоріса епітафію бачимо в катедрі міста Брюгге в Бельгії, виконану майстром Гілісом де Вітте для Яна де Шітере з дружиною (1577).

Мабуть, не випадковим є і те, що пристінний надгробок Адама Єроніма Сенявського у каплиці Сенявських (1627) в Бережанах (нині Тернопільська обл.) Йоганн Пфістер вирішив як триколонний портик, вглибині якого лежить постать рицаря, а над карнизом розміщені алегоричні скульптури [16, с. 168—172; 2, с. 140—141; 3, с. 8—19]. Зразки

саме таких надгробків були подані знову ж таки у книзі К. Флоріса 1557 року.

Після досліджень польського мистецтвознавця Я. Сіто, який знайшов графічний взірєць у книзі Венделя Дітерліна 1598 р.⁴, що послужив прототипом композиції надгробку Боїмів у Львові, практика використання Пфістером кунстбухів не є безпідставною гіпотезою, а наведені тут паралелі між вирішенням надгробків, роботу над якими приписують Й. Пфістерові, й мотивами стилю К. Флоріса вказують на безпосередній зв'язок.

Наслідкування взірців з гравюр антверпенського майстра було для Йоганна Пфістера найближчим до витоків «стилю Флоріса» джерелом, з якого він, як показують збережені твори, черпав найчастіше, вирішуючи, однак, кожен зі своїх проєктів з оригінальною інтерпретацією, демонструючи свою прихильність до певних мотивів (арка в прямокутній едикулі, нахмурені маски левів, високі чубчики над чолом ангеліків, натуралістично передані фрукти, яблука з ребристими боками тощо).

Якщо приглянутись до робіт Й. Пфістера, особливо тих, в яких його авторство незаперечне, легко помітити, що майстер був віртуозом у передачі людських постатей і виразів облич, чутті об'ємної форми й анатомічних пропорцій, правдоподібності усіх деталей, навіть дрібних: кучерів волосся, ювелірних прикрас, вм'ятин на яблуках тощо. Його скульптури найвиграшніше сприймаються зблизька, як станкові твори, натомість віддалене розташування їх на аттику надгробка чи на високому вівтарі розмиває їхній художній образ. Йоганн Пфістер був геніальним скульптором-станковістом, але його архітектурне чуття розвинуте слабше, а тому проєктування малих архітектурних форм він запозичував з гравюр.

Сучасні дослідники, говорячи про культурний трансфер (переміщення речей, осіб, концепцій між різними, відносно чітко розмежованими між собою культурами), насамперед вивчають, не як переміщений об'єкт зберігає зв'язок із батьківщиною, а як він взаємодіє з новим оточенням, не яка сила культури, що віддає, а яка потреба рецепції у приймаючої культури [29]. Як вказував Матіас Мідель, процесами культурного трансферу керує не бажання експорту, але готовність до імпорту [19]. Запозичення проєк-

тів із гравюр є якраз найчистішою ілюстрацією готовності митця й замовника до імпорту, оскільки вибір і відбір артефактів чи їхніх елементів відбувається без нав'язування ззовні, з власної волі, відповідно до своїх внутрішніх потреб. При цьому майже завжди процес переймання мотивів чи схем із друкованого взірця супроводжується їх певною трансформацією, що залежить від попереднього досвіду митця, смаків та уявлень замовника і його середовища.

В українські землі мотиви нідерландського маньєризму поширювались не одним майстром, і не лише майстрами, які приїхали з країн Балтійського регіону, найчастіше вони, хай і в дещо трансформованому вигляді, розповсюджувались через альбоми зразків, виданих переважно у Німеччині. Проте в творчості Йоганна Пфістера «стиль Флоріса» знайшов досить неспотворене втілення, що проявилось насамперед у тому, чого вже не було у пізніших німецьких інтерпретаторів-маньєристів, — у ренесансній увазі до чистоти й прозорості композиції, класичної досконалості й пропорційності людської фігури, певною мірою ідеалізованої краси облич, поетизації характерів портретованих і натуралістично точно переданих деталей. Тектонічна чіткість, строга правдивість композиційних побудов, жива правдивість людських постатей, помножені на веломовність декоративно-символічних доповнень — це було саме тими вимогами, які замовники зі Львова, Бережан чи інших українських міст висували на початку XVII ст. до осіб і артефактів культурного трансферу з Балтійського регіону.

1. Глембоцька Г. Алебастрові епітафії каплиці Боїмів / Г. Глембоцька // Галицька брама. — Львів, 2000. — № 8 (68). — С. 12—13.
2. Любченко В. Львівська скульптура XVI—XVII століть / Володимир Любченко. — Київ : Наукова думка, 1981. — 215 с.
3. Тихий Б. Бережанський замок / Б. Тихий // Пам'ятки України. Історія та культура. — Спецвипуск № 2: Бережани місто біля Раю. — 2013. — Липень. — С. 8—19.
4. Baresel-Brand A. Grabdenkmäler nordeuropäischer Fürstenthäuser im Zeitalter der Renaissance 1550—1650 / Andrea Baresel-Brand. — Schwerin : Ludwig, 2007. — 424 s.
5. d'Hainaut-Zveny B. Cornelis Floris II et la diffusion des grotesques: Principes d'alternatives ornamentales dans les Pays-Bas des XVIIe et XVIIIe siècles / d'Hainaut-Zveny B. // Théorie des arts et creation artistique dans

⁴ Графічний прототип віднайшов польський історик Я. Сіто. Оpubліковано [1, с. 12].

- l'Europe du nord du XVIe au début du XVIIIe siècle / ed. M.-C. Heck, F. Lemerle and Y. Pauwels. — Villeneuve-d'Ascq, 2002. — P. 75—99.
6. *Gębarowicz M.* Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego Renesansu w Polsce / Mieczysław Gębarowicz. — Toruń : Towarzystwo naukowe w Toruniu, 1962. — 413 s.
 7. *Habela J.* Van den Blockowie. Zasłużeni ludzie Pomorza Nadwiślańskiego XVII wieku: szkice biograficzne / Jadwiga Habela. — Wrocław ; Gdańsk : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1982. — 218 s.
 8. *Hedicke R.* Cornelis Floris und die Florisdekoration: Studien zur niederländischen und deutschen Kunst im XVI. Jahrhundert / Robert Hedicke. — Berlin : Verlag von Julius Bard, 1913. — 427 s.
 9. *Huysmans A.* Cornelis Floris 1514—1575: beeldhouwer, architect, ontwerper / Antoinette Huysmans, Jan Van Damme, Carl Van de Velde, Christine Van Mulders. — Brussel : Gemeentekrediet, 1996. — 271 p.
 10. *Jervis S.* The Penguin Dictionary of Design and Designers / Simon Jervis. — London : Penguin Group, 1984. — 533 p.
 11. *Jolly A.* Philip Brandin, ein niederländischer Bildhauer des 16. Jahrhunderts im Dienst der Herzoge von Mecklenburg / Jolly A. // Oud Holland. — Vol. 113. — № 1—2. — 1999. — P. 13—34.
 12. *Jolly A.* Netherlandish sculptors in sixteenth-century northern Germany and their patrons / Jolly A. // Simiolus. — № 27. — 1999. — P. 119—141.
 13. *Koeppel W.* Gert van Egen, sculptor to the Royal Danish Court / Koeppel W. // Barocke Kunststück. Festschrift für Christian Theuerkauff. — München, 2012. — S. 32—38.
 14. *Lipińska A.* Eastern Outpost. The sculptors Hermann van Hutte and Hendrik Horst in Lviv c. 1560—1610 / Lipińska A. // Art and Migration: Netherlandish Artists on the Move, 1400—1750 / editors: Frits Scholten, Joanna Woodall, Dulcia Meijers. — Leiden ; Boston : Brill, 2014. — P. 136—169.
 15. *Lipińska A.* Moving Sculptures: Southern Netherlandish Alabasters from the 16th to 17th Centuries in Central and Northern Europe / Lipińska A. // Studies in Netherlandish Art and Cultural History. — Leiden ; Boston : Brill, 2014. — S. 407—562.
 16. *Łoziński W.* Sztuka Lwowska w XVI—XVII w.: Architektura i rzeźba / Władysław Łoziński. — Lwów, 1901. — 228 s.
 17. *Mańkowski T.* Kaplica Boimów we Lwowie / Tadeusz Mańkowski // Prace komisji historii sztuki. — № 8. — 1939—1946. — S. 312—317.
 18. *Mańkowski T.* Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna / Tadeusz Mańkowski. — Londyn, 1974. — 423 s.
 19. *Middell M.* Von der Wechselseitigkeit der Kulturen im Austausch. Das Konzept des Kulturtransfers in verschiedenen Forschungskontexten / Middell M. // Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert. — Prag ; Krakau ; Danzig ; Wien / ed. Andrea Langer. — Stuttgart : Steiner, 2001. — S. 15—51.
 20. *Motylińska M.* Twórczość Willema i Abrahama van den Blocke: z problematyki dekoracyjności i tektoniczności / Motylińska M. // Maniera — manieryzm — manieryczność: Materiały LX Ogólnopolskiej Sesji SHS (Gdańsk, 24—25 listopada 2011) / red. J. Friedrich, M. Omilanowska, J. Bielak. — Warszawa, 2012. — S. 185—200.
 21. *Oszczanowski P.* Wrocławski rodowód artystyczny Jana Pfistera / Oszczanowski P. // Między Wrocławiem a Lwowem: Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych / red. A. Betlej i inn. — Wrocław, 2011. — S. 85—101.
 22. *Oszczanowski P.* Złoty medalion oprawiony czterema diamentami. Rzeźby Gerharda Hendrika z Amsterdamu z początku XVII wieku w Oleśnicy / Piotr Oszczanowski. — Wrocław : Agencja Wydawnicza «Argi», 2012. — 358 s.
 23. *Ottenheim K.* Sculptors' Architecture: The international scope of Cornelis Floris and Hendrik de Keyser / Ottenheim K. // The Low Countries at the Crossroads. Netherlandish Architecture as an Export Product in Early Modern Europe (1480—1680) / ed. K. De Jonge, K. Ottenheim. — Turnhout, 2013. — P. 103—127. — (Architectura Moderna).
 24. *Ruyven-Zeman Zsuzsanna van.* Drawings for Architecture and Tomb Sculpture by Cornelis Floris / Ruyven-Zeman Zsuzsanna van // Mater Drawings. — 1992. — Vol. 30. — № 2 (Summer). — P. 185—200.
 25. *Schultz A.* Untersuchungen zur Geschichte der schlesischen Maler / Alwin Schultz. — Breslau, 1882. — 176 s.
 26. *Skibiński F.* Early-modern Netherlandish sculptors in Danzig and East-Central Europe: a study in dissemination through interrelation and workshop practice / Skibiński F. // Netherlands Yearbook for History of Art. — № 63. — 2013. — P. 110—135.
 27. *Skibiński F.* Niderlandzcy rzeźbiarze jako architekci w Europie Północnej w XVI wieku / Skibiński F. // Acta Universitatis Nicolai Copernici. — № 45. — Toruń, 2014. — S. 89—114.
 28. *Steiniger G.* Philipp Brandin: Ein niederländischer Architekt in Mecklenburg / Steiniger G. // Gerhard Steiniger. Baumeister in Mecklenburg aus acht Jahrhunderten: unbekannt und bekannte Architekten in Städten und Dörfern des Landes. — Schwerin : Thon, 1998. — S. 32—45.
 29. *Vermeulen F.* Capturing artists' migrations during the Dutch Revolt / Vermeulen F. // Art and Migration. Netherlandish Artists on the Move 1400—1750 ; Netherlands Kunsthistorisch Jaarboek / eds. F. Scholten, J. Woodall. — 2013. — № 63. — S. 111—135.
 30. *Williamson P.* Netherlandish sculpture 1450—1550 / Paul Williamson. — New York : Harry N. Abrams, 2002. — 160 p.
 31. *Freus P.* Pfister Johann / Freus P. // Internetowy leksykon artystów na portalu: www.culture.pl. — Warszawa, 2009.

32. Jagełło J. Hans Fleiser / Jagełło J. // Internetowy leksykon artystów na portalu: www.culture.pl. — Warszawa, 2010.
33. Mellone R. Das Epitaph für den Erzbischof und Kurfürsten Sebastian von Heusenstamm im Mainzer Dom / Mellone R. — www.regionalgeschichte.net.
34. Osiecki C. Forgotten Netherlandish Artists in the Baltic Region: the migration of Dutch and Flemish sculptors to the Baltic region in the second half of the sixteenth century / Osiecki C. // CODARTeZine. — 2013. — № 2: <http://ezine.codart.nl>.
35. Sulewska R. Willem van den Bloke / Sulewska R // Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, grudzień 2002. www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_blocke_van_den_willem.
36. Sztuka Śląska XVI—XIX wieku / Przewodnik: <http://mn.wroclaw.pl/przewodnik/slaskaXVI—XIXSala4.pdf>.

Oksana Herii

THE CULTURAL TRANSFER:
CORNELIS FLORIS STYLE IN JOHANN
PFISTER'S INTERPRETING

The article deals with the characteristic features of the sculptural decoration of the small architectural forms that suggested an artist from Antwerp Cornelis Floris, his students and followers developed and distributed in North and Central Eastern Europe. Special attention is focused on the formation of the specific decorative details in Lviv's stone and wood carving during the first half of seventeenth century, which was inspired by sculptural and graphic works by Cornelis Floris and his students. There were emphasized that floris-style features revealed quite clearly in the gravestones and altars, whose authorship was credited to the master Johann Pfister from Wrocław, who

worked in Lviv and Berezhany. Based on the analysis of artistic works, the hypothetical ways of the Lviv art reception of foreign art forms is traced, the repertoire of the borrowed figurative and decorative elements are determined.

Keywords: mannerism, the North European sculpture, engraving of the 16th century, Lviv decorative carving from the 17th century, Master Johann Pfister.

Оксана Герий

КУЛЬТУРНЫЙ ТРАНСФЕР:
СТИЛЬ КОРНЕЛИСА ФЛОРИСА
В ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ЙОГАННА ПФИСТЕРА

Рассматриваются характерные черты скульптурного оформления малых архитектурных форм, которые предложил антверпенский мастер Корнелис Флорис, развили и распространили в Северной и Центрально-Восточной Европе его ученики и последователи. Особое внимание сосредоточено на формировании специфических декоративных элементов львовской резьбы в камне и дереве первой половины XVII в., которые инспирированы скульптурными и графическими произведениями Корнелиса Флориса и его учеников. Отмечено, что достаточно отчетливо проявились характерные черты флорисовского стиля в надгробиях и алтарях, авторство которых приписывают вроцлавскому мастеру Йоганну Пфистеру, который работал во Львове и Бережанах. На основе анализа художественных памятников прослежены гипотетические пути рецепции иностранных художественных форм в искусстве Львова, выделено репертуар заимствованных образных и декоративных элементов.

Ключевые слова: маньеризм, североевропейская скульптура, гравюра XVI в., львовская декоративная резьба XVII в., мастер Йоганн Пфистер.