

- Gestis Hungarorum (kráľovná Alžbeta so synmi a dcérami a pod.).
³⁵ Kaiser Karl IV. 1316—1378. München 1978, s. 34—35. Sprievodca výstavou. Luxemburský rodokmeň.
³⁶ Často sa uvádzajú i Žigmundove návštevy Košíc. DIVALD, K.: Old Hungarian Art, London 1931, s. 91, spomína v tomto zmysle rok 1411.
³⁷ MAROSI, E.: Tanulmányok a kassai szent Erzsébet templom építéstörténetéhez. Művészettörténet értesítő, 20, 1971, s. 4. Autor uvádza, že boli zo severného priečelia znesené roku 1856—1860. Stoja podľa neho pod vplyvom W. Stwosza a sú umiestnené v Múzeu krásnych umení v Budapešti.
³⁸ SACHS, H. — BADSTÜBNER, E. — NEUMANN, H.: c. d., s. 347, heslo Vesperbild.
³⁹ KUTAL, A.: Vom Ursprung und Sinn der horizontalen Pietà. In: Stil und Überlieferung der Kunst des Abendlandes, Bd. 3 — Theorien und Probleme. Berlin 1967, s. 284. Akta 21. medzinárodného kongresu dejín umenia, Bonn 1964.
⁴⁰ Pozri prehľad literatúry BAKOŠOVÁ, J.: c. d., s. 173.
⁴¹ Tento dátum uvádza väčšina bádateľov, len niektorí uvádzajú rok 1406.
⁴² KUTAL, A.: České gotické sochařství 1350—1450. Praha 1962, s. 60.
⁴³ KUTAL, A.: c. d., s. 102.
⁴⁴ KUTAL, A.: c. d., s. 102.
⁴⁵ Umění na Slovensku. Odkaz země a lidu. Praha 1938, s. 63.
⁴⁶ PINDER, W.: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Wildpark—Potsdam 1924, 1929, zv. 2.
⁴⁷ ZYKAN, J.: Die Plastik. In: Die Gotik in Niederösterreich. Wien 1963, s. 134.
⁴⁸ KUTAL, A.: K otázkám parléřovského sochařství. In: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, F 17, 1973, s. 63.
⁴⁹ MAROSI, E.: Die zentrale Rolle . . . , s. 58.
⁵⁰ Historia sztuki polskiej w zarysie. Kraków 1962, s. 271.
⁵¹ SCHMIDT, G.: Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer. In: Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte, Bd. 23, 1970, s. 108—153.
⁵² BEENKEN, H.: Bildhauer des vierzehnten Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben. Leipzig 1927, s. 214.
⁵³ GENSTENBERG, K.: Das Ulmer Münster. Burg bei Magdeburg 1932, s. 19.
⁵⁴ KUTAL, A.: c. d., s. 48.
⁵⁵ TIETZE, H.: Geschichte und Beschreibung des St. Stephanodomes in Wien. Österreichische Kunsttopographie, 23, Wien 1931, s. 148, obr. 93.
⁵⁶ MÜLLER, Th.: Alte bairische Bildhauer. München 1950, s. 33.
⁵⁷ SCHMIDT, G.: c. d., s. 140.
⁵⁸ QUINCKE, W.: Das Petersportal am Dom zu Köln. Bonn 1938.
⁵⁹ HOMOLKA, J.: Sur l'influence de la sculpture parlerienne en Slovaquie. In: Mélanges offerts a René Crozet. Poitiers 1966.
⁶⁰ GEREVICH, L.: A budai szobrászat és a prágai Parlermühely. In: Művészettörténeti tanulmányok, 1954, s. 149, 150.
⁶¹ ZOLNAY, L.: Der gotische Skulpturenfund von 1974 in der Burg von Buda. Acta historiae artium, 22, 1976, č. 3—4, s. 173—331.
⁶² MAROSI, E.: Vorläufige kunsthistorische Bemerkungen zum Skulpturenfund von 1974 in der Burg von Buda. Acta historiae artium, 22, 1976, č. 3—4, s. 355.
⁶³ SCHÄDLER, A.: Deutsche Plastik der Spätgotik. Deutsche Plastik des Mittelalters, Bd. 3. Königstein im Taunus 1961, s. 10.
⁶⁴ Po odovzdaní textu do tlače sa objavili na fasáde františkánskeho kostola v Košiciach ďalšie reliéfné polia. Zdá sa, že ich objav potvrdí úzku väzanosť reliéfnj výt doby kláštorného kostola a dómu, ktorá je základnou tézou predkladanej štúdie.

Рельефные украшения северного и западного портала кошницкого кафедрального собора

Рельефные украшения порталов кошницкого кафедрального собора следует рассматривать как особую проблему. Исследования, посвященные архитектурному решению этого храма, расходятся в датировке строительного фазиса, в течение которого собственно возникли все три портала. Таким образом они не представляют прочной точки опоры для датировки рельефных украшений порталов даже в том случае, если бы их было можно с уверенностью считать монолитной составной частью порталной архитектуры. Единство пластической и архитектурной частей не является вполне бесспорным. Рельефная плита западного тимпана не отвечает форме своей архитектурной рамки. Поэтому предлагаемый текст занимается лишь самими рельефами. Их анализом, вопросом их датировки и генезиса.

Все рельефы сохраняют общий принцип симметрии около средней вертикальной оси и большинство из них далее расчленено на две горизонтальные полосы. Из всех рельефов при более подробном разборе выделяются работы двух мастеров. Один создал плиту с Марией и женщинами под крестом, а также сцены из легенды времен английской королевы Елизаветы Тюдор со святой, трактуемой как Францисканка. Этот автор стремился к динамичному воздействию, которого он достиг выразительными движениями (мастерски исполненное винтообразное оседание

тела Марии, жесты рук укрытых в плащ), неравномерным размещением мелких и петлеобразных складок, экспрессивным выражением лица. Второй каменотес тесал Пьету и Вераикон. Их исполнение — полная противоположность предыдущего. Оба рельефа застывшие, статичны, широкие лица фигур невыразительны.

Художественный почерк обоих каменотесов мы находим и на остальных рельефных полях, где он, однако, является лишь частью более сложного целого. Отличить в нем участие других лиц может удасться лишь на основе анализа дальнейших рельефов, находящихся на шатрах северного портала, для вооруженного глаза обыкновенного зрителя почти невидимых. Два самые сохранившиеся представляют сцены на Елеонской горе и Поклонение трех волхвов. Мастер Елеонской горы правой панели был, по всей вероятности, также творцом главных („святых“) фигур рельефа западного тимпана с одинаковым сюжетом. Это был мастер традиционного духа. Каменотес, создавший Поклонение трех волхвов, напротив, отстаивал прогрессивные принципы. В исполнении драперии он разрушил канон прекрасного стиля. Складки одежды некоторых его фигур мягкие, короткие и хаотичные, без связи с телом под ними. Работой этого мастера, несомненно, была и плита с группой святого Иоанна и воинов под крестом. Поскольку оба крайние