

Polejowscy



Seria „Studia i Materiały”

KOMITET REDAKCYJNY

Dorota Janiszewska-Jakubiak (przewodnicząca), Jakub Ber, Magdalena Gutowska,
Karol Guttmejer, Piotr Ługowski, Agnieszka Tymińska

REDAKTOR SERII

Karol Guttmejer

RECENZENCI

prof. dr hab. Piotr Krasny
dr hab. Jakub Sito, prof. IS PAN

TŁUMACZENIE STRESZCZENIA NA JĘZYK UKRAIŃSKI

Wiktoria Kudela-Świątek

TŁUMACZENIE STRESZCZENIA NA JĘZYK ANGIELSKI

Dorota Wąsik

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Anna Kucińska-Kucharczyk

PROJEKT GRAFICZNY TOMU I SKŁAD

Tomasz Szatkowski

FOTOGRAFIA NA OKŁADCE

Maciej Polejowski, putto w ołtarzu pw. św. Kazimierza Królewicza w katedrze w Sandomierzu,
fot. A. Dworzak 2012.

FOTOGRAFIE NA WEWNĘTRZNYCH STRONACH OKŁADKI

Piotr Polejowski, projekt fasady i rzutu kamienicy przy ul. Krakowskiej 24 we Lwowie,
12-13.07.1775, fot. CPAH-Lw., 742/1/1179, k. 3r i 4r.

Publikacja dofinansowana ze środków Instytutu POLONIKA w ramach serii „Studia i Materiały”
Publikacja dofinansowana ze środków Wydziału Historycznego Uniwersytetu Jagiellońskiego
w Krakowie

© Copyright by Agata Dworzak, 2020

© Copyright by Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą
„Polonika”, 2020

© Copyright by Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, 2020

© Copyright by Uniwersytet Jagielloński, 2020



Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa
Kulturowego za Granicą POLONIKA
ul. Madalińskiego 101, 02-549 Warszawa
e-mail: kontakt@polonika.pl
www.polonika.pl



SOCIETAS
VISTULANA

Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”
ul. Gołębia 13, 31-007 Kraków
e-mail: redakcja@vistulana.pl
www.vistulana.pl

INSTYTUCJA NADZORUJĄCA

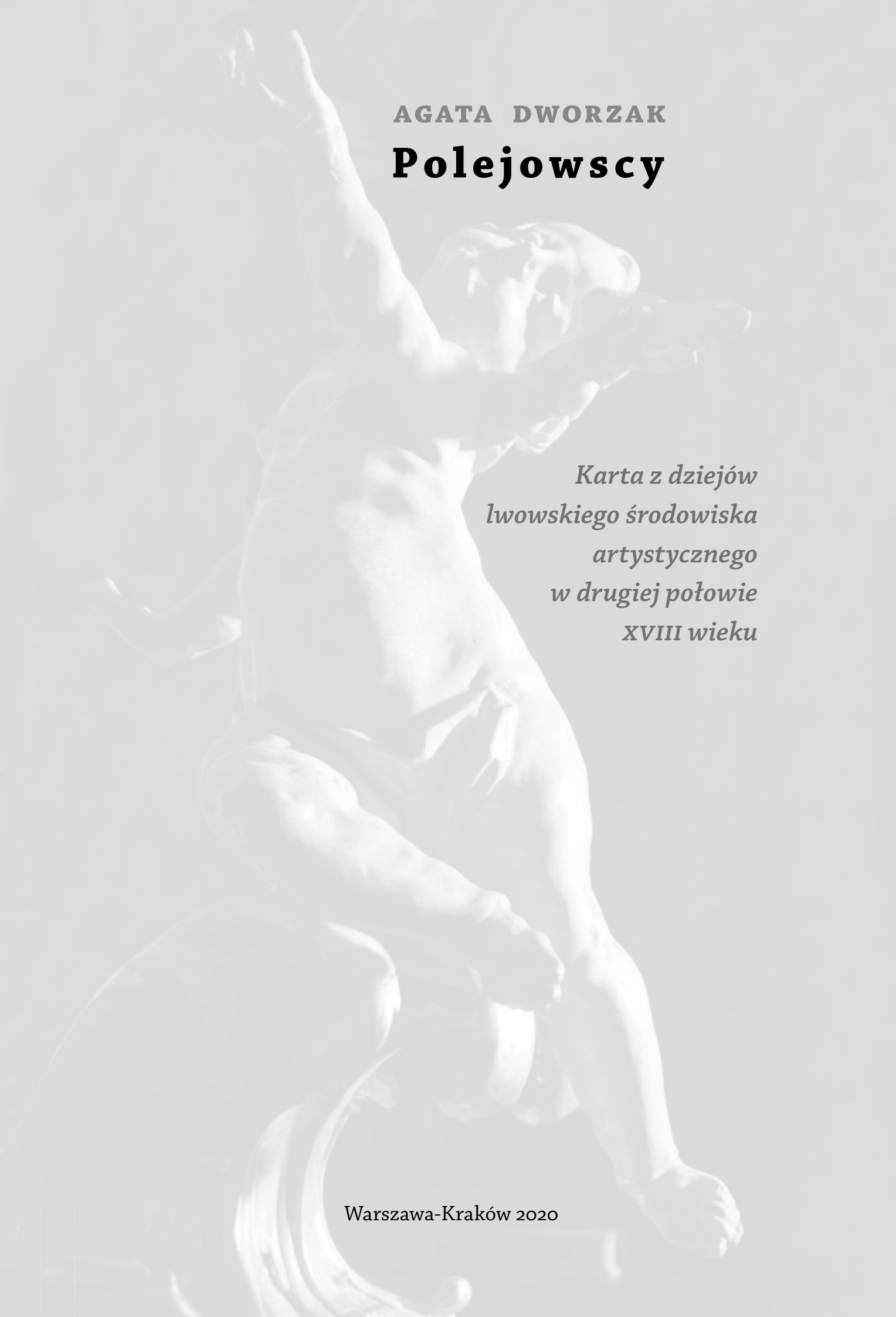
**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

Nakład 420 egzemplarzy

ISBN 978-83-66172-24-1

ISBN 978-83-65548-65-8

Drukarnia Edit
ul. Dworkowa 2
05-462 Wiązowna



AGATA DWORZAK

Polejowscy

*Karta z dziejów
lwowskiego środowiska
artystycznego
w drugiej połowie
XVIII wieku*

Warszawa-Kraków 2020

SPIS TREŚCI

Wstęp • 9

1. Zakres pracy i terminologia • 9
2. Podstawa źródłowa • 13
3. Kwestie edytorskie, pisownia nazwisk artystów • 15

I. Dzieje badań nad „lwowską rzeźbą rokokową” i architekturą • 19

II. Uwagi na temat XVIII-wiecznego lwowskiego

środowiska artystycznego: realia i dynamika zmian • 49

1. Lwowski cech budowniczych i kamieniarzy pw. św. Michała • 50
2. „Kolonja” artystyczno-rzemieślnicza na Przedmieściu Krakowskim • 56
3. *Casus* rodziny Fesingerów – dwa pokolenia artystów, rola w kształtowaniu środowiska artystycznego na Przedmieściu Krakowskim • 64

III. Wiadomości biograficzne o rodzinie Polejowskich • 73

1. Piotr Polejowski (1734-26 kwietnia 1776) • 74
2. Jan Polejowski (zm. po 1774) • 79
3. Maciej Polejowski (zm. po 1794) • 80
4. Inni przedstawiciele rodziny Polejowskich pojawiający się w źródłach • 86

IV. Twórczość artystyczna Polejowskich:

wykształcenie, dzieła i ewolucja stylu, atrybucje, wzorce i inspiracje • 89

1. „Spółka artystyczna” Bernarda Meretyna i Johanna Georga Pinsla: wykształcenie braci Polejowskich • 89
2. Początek kariery artystycznej, czyli „firma rodzinna”?
Prace wspólne Piotra i Macieja Polejowskich • 93
 - 2.1. Prace przy kościele parafialnym w Hodowicy (ok. 1758) • 93
 - 2.2. Prace przy kościele parafialnym w Nawarii (po 1763-ok. 1768) • 97
 - 2.3. Modernizacja katedry łacińskiej we Lwowie (1765-1776) • 106
 - 2.4. Nadzór nad „fabryką” i powstanie rzeźb pod tamburem kopuły kościoła Dominikanów we Lwowie (1771-1776, 1777) • 108
3. Samodzielna działalność artystyczna Piotra Polejowskiego • 123
 - 3.1. Twórczość rzeźbiarska • 123
 - 3.2. Projekty małej architektury • 127
 - 3.3. Twórczość architektoniczna • 136
 - 3.4. Atrybucje • 151
4. „Firma” rzeźbiarska Macieja Polejowskiego • 171
 - 4.1. Ewolucja stylu rzeźbiarskiego i stosowane schematy kompozycyjne • 210
 - 4.2. Ornamentyka w twórczości Macieja Polejowskiego • 225
 - 4.3. Atrybucje • 226
 - 4.4. Nurt „à la Polejowski” na terenie Sandomierszczyzny i ziemi chełmskiej • 254
5. Uwagi na temat kompleksowych aranżacji wnętrza w twórczości braci Polejowskich • 284
6. Jan Polejowski – historia mitu • 285

V. Warsztaty Piotra i Macieja Polejowskich • 289

1. Warsztaty Piotra Polejowskiego w świetle zachowanych źródeł • 289
2. Funkcjonowanie warsztatu, pomocnicy i współpracownicy Macieja Polejowskiego • 292

**VI. Funkcjonowanie i znaczenie braci Polejowskich
w lwowskim środowisku artystycznym • 299**

1. Funkcjonowanie • 299

2. Znaczenie • 301

- 2.1. Związki zawodowe Macieja Polejowskiego z Franciszkiem Olędzkim • 302
- 2.2. Współpraca Macieja Polejowskiego z Janem Obrockim • 309
- 2.3. Twórczość Michała Filewicza w kontekście
dzieł Piotra i Macieja Polejowskich • 316
- 2.4. Współpraca Macieja Polejowskiego z Janem Szczurowskim • 322
- 2.5. Związki Stefana Grodzickiego z twórczością braci Polejowskich • 323

Zakończenie • 327

Katalog dzieł • 335

A. Dzieła potwierdzone archiwalnie • 339

- 1. Prace wspólne Piotra i Macieja Polejowskich • 339
- 2. Samodzielne realizacje artystyczne Piotra Polejowskiego • 353
- 3. Samodzielne realizacje artystyczne Macieja Polejowskiego • 367

B. Dzieła przypisywane • 383

- 1. Piotr Polejowski • 383
- 2. Maciej Polejowski • 391

C. Dzieła niesłusznie przypisywane • 399

- 1. Piotr Polejowski • 399
- 2. Maciej Polejowski • 421
- 3. Jan Polejowski • 453

Aneksy • 459

Bibliografia • 503

- 1. Materiały archiwalne • 503
- 2. Materiały niepublikowane • 513
- 3. Druki wydane przed r. 1800 • 515
- 4. Opracowania • 517

Spis ilustracji • 555

Indeks osobowy • 569

Indeks topograficzny • 587

Summary

Polejowski brothers. A chapter in the history
of Lviv's artistic milieu in the second half of the eighteenth century • 599

Резюме

Полейовські. Нарис з історії львівського
художнього середовища другої половини XVIII ст. • 610

Mojej Mamie i Babci

Wstęp

1. Zakres pracy i terminologia

Niniejsza publikacja stanowić ma opracowanie działalności lwowskiej rodziny artystycznej Polejowskich przypadającej na drugą połowę XVIII wieku. Jej głównym celem jest zatem możliwie jak najpełniejsze zrekonstruowanie funkcjonowania rodzinnego warsztatu artystycznego – w tym wypadku architektoniczno-rzeźbiarskiego. Mimo iż w XVIII-wiecznym Lwowie działało przynajmniej osiem rodzin artystycznych (Fesingerowie, Marquartowie, Starzewscy, Sztylowie, Würtzerowie, Obroccy i Polejowscy), zagadnienie to nie zostało dotychczas odnotowane w literaturze przedmiotu. Co więcej, badania nad twórczością całych rodzin artystycznych – zamiast biografiami pojedynczych artystów – również nie znalazły swego miejsca w polskiej historii sztuki. Najbardziej jaskrawym przykładem braku zainteresowania badaczy tym tematem jest rodzina rzeźbiarzy Schmidtów działająca na Warmii, której dwaj główni przedstawiciele (ojciec i syn) otrzymali oddzielne monografie¹. Ten stan rzeczy zaczął ulegać zmianie dopiero w ostatnich latach, po serii publikacji Jakuba Jagiełły i Pawła Migasiewicza, które – co symptomatyczne – dotyczą artystów działających na Śląsku i koncentrują się na pomnażaniu atrybucji dzieł².

To głównie niemiecka historia sztuki już od drugiej połowy XIX wieku intensywnie rozwijała badania naukowe nad *Künstlerfamilien*³, a temat szczególnie popularny stał się w latach 70. i 80. XX wieku. Swoje monografie otrzymały najważniejsze rody, jak Zürn⁴, Schwanthalter⁵ czy Sommer⁶, na równi z lokalnymi lub mniej sławnymi warsztatami, m.in. rodziny Kern⁷, Keller⁸, Auwera, pochodzącej z Brabancji, a osiadłej w Aub (z której wywodził się Johann

-
- 1 Zob. SMOLIŃSKI 2006; WAGNER 2007. Warto zaznaczyć, że Arkadiusz Wagner, omawiając twórczość Chrystiana Bernarda Schmidta, podjął wątek jego nauki i odziedziczenia warsztatu rzeźbiarskiego po ojcu, Janie Chrystianie Schmidcie, a także próbę zebrania wiadomości o twórczości braci Chrystiana Bernarda, rzeźbiarzach Andrzeju, Józefie i Ignacym, zob. WAGNER 2007, s. 50-69.
 - 2 JAGIEŁŁO, MIGASIEWICZ 2012a; JAGIEŁŁO, MIGASIEWICZ 2012b; JAGIEŁŁO, MIGASIEWICZ 2012c; JAGIEŁŁO, MIGASIEWICZ 2015; JAGIEŁŁO 2015. Krytyczne uwagi na temat metody badawczej, powierzchowności ustaleń i konstrukcji publikacji o rodzinie rzeźbiarskiej Rohnów (JAGIEŁŁO 2015) zob. KOLBIARZ 2017, s. 180, przyp. 445.
 - 3 STURM 1863, s. 363.
 - 4 *Die Bildhauerfamilie Zürn* 1979; MANTEUFFEL 1998.
 - 5 *Die Bildhauerfamilie Schwanthaler* 1974; GARNERUS 1974; HUBER 1981.
 - 6 *Die Künstlerfamilie Sommer* 1988.
 - 7 *Die Künstlerfamilie Kern* 1998.
 - 8 TYROLLER 1987.

Wolfgang von den Auwera, nadworny rzeźbiarz biskupów w Würzburgu)⁹ czy Mutschele, rodzina rzeźbiarska z Bambergu¹⁰. Na uwagę zasługuje także nowy, międzynarodowy projekt zakładający zebranie informacji o twórczości rodziny artystycznej Straubów działających na terenach dzisiejszych Niemiec, Austrii, Słowenii i Chorwacji¹¹. Jest to chyba pierwsza inicjatywa podejmująca ten temat realizowana na tak szeroką skalę. Spośród kilkupokoleniowej rodziny monografie otrzymali dotychczas jedynie Johann Baptist Straub¹² oraz jego młodszy brat Philip Jakob Straub¹³. Na rozpoznanie dorobku i pogłębione studia czeka w dalszym ciągu ośmiu pozostałych przedstawicieli rodziny, wśród których są rzeźbiarze, stolarze oraz malarz¹⁴.

Stosunkowo często informacje o rodzinach artystycznych, ich współpracy lub też na temat przejścia warsztatu w ramach rodziny znajdują się na marginesach rozważań monograficznych dotyczących głównych artystów danego rodu. Można przywołać w tym miejscu choćby postać Johanna Bernarda Kamma, nadwornego rzeźbiarza bamberskich biskupów w drugiej połowie XVIII wieku¹⁵, Johanna Baptista Strauba, Ignaza Günthera¹⁶, Josepha Matthiasa Götzta¹⁷, Josepha Antona Feuchtmayera¹⁸, Johanna Friedricha Vollmara¹⁹ czy Josefa Winterhaldera starszego²⁰ i Aegida Verhelsta²¹. To właśnie rodziny artystyczne z kręgu niemieckojęzycznych krajów Rzeszy wydają się głównym punktem odniesienia do tych działających w Rzeczypospolitej, szczególnie w XVIII wieku, kiedy napływ artystów z Cesarstwa był najbardziej intensywny.

Popularność rodzin artystycznych zdeterminowało kilka czynników. Przede wszystkim wypracowany w średniowieczu system cechowy, który sformalizował system nauki w warsztatach i faworyzował „dziedziczenie” zawodu w ramach rodzin rzemieślniczych i artystycznych (zwalniając z wnoszenia przepisowej części opłat na poczet organizacji). Powszechną praktyką było rozpoczynanie nauki w warsztacie ojca, stryja czy brata, a po odbyciu kształcenia w ramach struktur cechowych i zostaniu samodzielnym mistrzem podejmowanie ostatecznie przynajmniej okresowej współpracy z warsztatem rodzinnym. Ograniczanie ilości warsztatów rzeźbiarskich w miastach, w których działały organizacje cechowe, powodowało dużą mobilność

9 MENTH 1987 omówił jedynie gałąź rodziny Auwera wywodzącą się od brata Johanna Wolfganga – Johanna Michaela Josepha Auwery (1711-1758) i jego synów. Na temat Johanna Wolfganga von den Auwera zob. RAGALLER 1979; TRENSCHEL 1986; NEUBERT 2007.

10 TROST 1987.

11 Projekt „TrArS” („Tracing the Art of the Straub Family”) został rozpoczęty w październiku 2017 roku i jest współfinansowany przez Unię Europejską, Ministerstwo Kultury Republiki Chorwackiej i Bawarskie Ministerstwo Edukacji, Nauki i Sztuki, a wyniki publikowane są na stronie internetowej projektu, zob. <<http://trars.eu>>.

12 VOLK 1984, s. 7, gdzie został przedstawiony pokrótce wywód genealogiczny Johanna Baptista Strauba, z odnotowaniem zawodów ojca i braci oraz pokrewieństwa z Frantzem Xavierem Messerschmidtem. Na uwagę zasługują ponadto dwa teksty zbierające podstawowe informacje o rodzinie Straubów, zob. SCHERL 1963; KLEMENČIČ 2006, s. 105-108.

13 Choć tak naprawdę trudno mówić w tym wypadku o pełnej monografii, publikacja jest bowiem katalogiem-broszurą towarzyszącą wystawie w muzeum miejskim w Grazu, zob. SCHWEIGERT 1992.

14 Najpełniejsze informacje o powiązaniach rodzinnych poszczególnych przedstawicieli zob. <<http://trars.eu/family.php>>; częściowo rozpisane były one także w VOLK 1984, s. 7.

15 POHL 2016, s. 44-48.

16 STATNIK 2019, s. 17-18.

17 HEISING 2004, s. 15-16, gdzie przed omówieniem biografii rzeźbiarza autor zebrał informacje na temat działalności jego ojca Johanna Georga Götzta, nadwornego rzeźbiarza biskupów bamberskich.

18 BOECK 1948, s. 9-10.

19 W tym przypadku to Johann Friedrich Vollmar, rzeźbiarz, malarz, architekt i sztukator (prowadzący warsztat w Laufenburgu), był pierwszym artystą w rodzinie (jego ojciec był katem w mieście Wil koło Riedlingen). Warsztat i zawód po ojcu odziedziczył Josef Vollmar (1801-1870), który przekazał go następnie swojemu synowi, malarzowi w Bazylei Viktorowi Vollmarowi (ur. 1831) oraz Ludwigowi Vollmarowi (ur. 1842), malarzowi w Monachium; zob. AßFALG 2002, s. 14-16 (drzewo genealogiczne z rozpisanymi zawodami członków rodziny Vollmar w końcu XVIII i w XIX wieku zob. s. 213-214).

20 PAVLIČEK 2005, s. 14-15, 19-20, 44, 54, 56, 97, 111.

21 Aegid Verhelst pochodził z antwerpskiej rodziny artystycznej parającej się głównie rzeźbiarstwem i snycerką, choć kilku jej przedstawicieli jeszcze w XVII wieku było malarzami. Obszerne omówienie poszczególnych członków rodziny Verhelst zob. DIETRICH 1986, s. 12-16.

czeladników, poszukujących podczas wieloletnich wędrówek czeladniczych nie tylko możliwości doskonalenia swego warsztatu, ale także okazji do ożenku z wdową utrzymującą warsztat rzeźbiarski lub do wykupienia koncesji warsztatu rozwiązanego po śmierci jego mistrza²². W XVII i XVIII wieku w Europie Środkowej koncentracja licznych zleceń, przy ograniczonym czasie ich realizacji, prowadziła do okresowego łączenia się mniejszych warsztatów artystycznych w „spółki” oraz do rozpowszechnienia się, na szeroką skalę, praktyki dziedziczenia warsztatu przez kolejnych członków rodziny bądź przez wżenionych w nią współpracowników²³. W badaniach nad socjologią sztuki zwraca się także ostatnio uwagę na powiązania pomiędzy organizacjami cechowymi a warsztatami rodzinnymi artystów, w których ważnym ogniwem były gildie kupieckie dostarczające materiałów, wzorników czy narzędzi²⁴.

Pomimo częstego podejmowania przez badaczy niemieckich tematyki *Künstlerfamilien* i pojawiania się tego terminu w literaturze co najmniej od 1863 roku²⁵, nie przykładano uwagi do sformułowania jego definicji²⁶. Stosowany intuicyjnie i powszechnie zrozumiały nie znalazł się on w niemieckich słownikach terminologicznych czy encyklopediach²⁷, nie był także tłumaczony w słownikach artystycznych²⁸. We Włoszech mianem „famiglia artistica” określano od XIX wieku stowarzyszenia artystów, wśród których największą sławą cieszyła się grupa zawiązana w Mediolanie w 1873 roku²⁹ (na jej corocznych wystawach w latach 1907-1911 swe prace prezentował m.in. Umberto Boccioni i pozostali futuryści)³⁰. W średniowieczu i wczesnej nowożytności „familiami” nazywano wędrowne warsztaty artystyczne³¹. Również angielskie i francuskie kompendia nie wykształciły własnej definicji, szeroko stosując określenia opisowe, jak na przykład „family of sculptors”³².

Można się zastanawiać, czy taka definicja w ogóle jest potrzebna. Biorąc jednak pod uwagę nieznaczne różnice w funkcjonowaniu rodziny Polejowskich w stosunku do najlepiej przebadanych rodzin niemieckich, wydaje się zasadne określenie przynajmniej roboczego desygnatu.

Termin „rodzina artystyczna” będzie zatem w niniejszej publikacji odnosił się do wielopokoleniowej rodziny, w której zawód o profilu artystycznym był przekazywany z ojca na syna, uprawiany przez braci bądź też kuzynów. Kolejne pokolenia, z reguły rozpoczynające naukę w warsztacie krewnego, z czasem stawały się właścicielami tych warsztatów (narzędzi, modeli, rycin, sieci kontaktów i zleceniodawców, a czasem także współpracowników). Z pojęciem warsztatu rodzinnego nierozzerwalnie łączyło się kilka stosowanych praktyk. Przede wszystkim, przynajmniej okresowa, współpraca kilku członków rodziny przy wykonywaniu zlecenia, a także wzajemne cedowanie lub podzlecanie sobie zamówień i polecanie usług swych krewnych zleceniodawcom (szczególnie jeśli członkowie reprezentowali różne

22 KALINOWSKI 1995, s. 110; OSTROWSKI 1996a, s. 366; BRZEZINA 2004, s. 56-57.

23 KALINOWSKI 1995, s. 106-107; ŁYCZAK 2018, s. 19, 34.

24 CARMELLINI 2011, s. 8.

25 STURM 1863, s. 363.

26 Żaden z wymienionych powyżej autorów monografii rodzin artystycznych nie zawarł w swoich publikacjach definicji terminu. Nie zrobił tego także autor wydanej w 2017 roku monografii XV-wiecznej rodziny malarzy Strigel, działającej w Memmingen, zob. ZSELLÉR 2017.

27 LEXER 1872; SCHMELLER, FROMMANN 1872; GRIMM, GRIMM 1873; SCHADE 1882.

28 FÜSSLER 1763; NAGLER 1835-1852; MÜLLER, SEUBERT, KLUNZINGER 1857-1870; THIEME, BECKER 1907-1950; MÜLLER, SINGER 1922; AKL 1969-.

29 *Esposizione retrospettiva* 1913 / *La Famiglia artistica* 1913; MANGIAROTTI 2004. W literaturze można znaleźć opinię, że mediolańska grupa „Famiglia Artistica” była radykalną w poglądach organizacją zrzeszającą artystów otwartych na wszystkie dziedziny sztuki. Z jej szeregów wyszli twórcy, którzy zawiązali później własne grupy, jak „Futuryści” czy „Nuove Tendenze” skupione wokół Antonio Sant’Elia, zob. WHYTE 2000, s. 356. Warto dodać, że „Famiglia Artistica Milanese” działa do dzisiaj, zob. <<https://famigliaartisticamilanese.wordpress.com>>.

30 COEN 1988, s. XIX, XXII-XXIII, 72, 93. Na wystawie w 1910 roku po raz pierwszy zaprezentowali się wspólnie włoscy futuryści: Umberto Boccioni, Aroldo Bonzagni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, zob. COHEN 2004, s. 221-222.

31 KUNKEL 2007, s. 15.

32 BÉNÉZIT 1976; *The Dictionary of Art* 1996-.

dziedziny sztuki). W takim rozumieniu warsztat rodzinny mógł wówczas formalnie działać, uzgadniając udział krewnych z fundatorem i rozliczając wynagrodzenie według oficjalnego podziału, lub też prowadzić współpracę na poziomie prywatnej umowy, dzieląc się samodzielnie zarobionymi pieniędzmi wewnątrz warsztatu. Ten ostatni sposób funkcjonowania powoduje znaczne utrudnienia przy próbie analizy działalności warsztatu rodzinnego, nie pozostawił on bowiem uchwytnych źródeł pisanych.

W przypadku lwowskiego środowiska artystycznego ma miejsce specyficzna sytuacja, kiedy znacznej liczbie rodzin artystycznych działających w jednym czasie towarzyszy znikoma baza archiwalna, niepozwalająca zrekonstruować rodzinnych powiązań. We Lwowie w XVIII wieku najlepiej powyżej przytoczoną definicję realizowały trzy wspomniane wcześniej rodziny: Fesingerów, obejmująca dwa pokolenia i aż sześciu rzeźbiarzy i architektów, Würtzerów, w której dwa pokolenia reprezentowało trzech rzeźbiarzy, oraz do pewnego stopnia Polejowskich obejmujących przynajmniej jedno pokolenie (dwóch rzeźbiarzy i architekt). Znacznych trudności nastręczają pozostałe rody, wymieniane w literaturze i *a priori* traktowane jako rodziny artystyczne. I tak w przypadku rodziny malarzy Milerów (właśc. Müllerów), znanych z dekretu komisji porządkowej z 1756 roku, wymieniono wówczas Franciszka, Mikołaja, Piotra i Stanisława³³. Natomiast zachowane wiadomości archiwalne i znane dzieła odnoszą się wyłącznie do Mathiasa Müllera, szwagra Polejowskich. Co prawda w metrykach wzmiankowany jest także Jan Miler, lecz bez określenia zawodu³⁴. Zasadne zatem wydaje się pytanie, czy znany lwowski malarz i pozłotnik Mathias Müller był w jakikolwiek sposób powiązany z wymienionymi w 1756 roku malarzami o tym samym nazwisku. Nie da się również uchwycić źródłowego powiązania pomiędzy Jerzym Józefem a Janem Marquartami (poza brzemieniem nazwiska). Podobnie sprawa wygląda w przypadku Antoniego i Josefa Sztylów. Na bazie własnoręcznych podpisów obu artystów należy przyjąć, że nie byli ze sobą spokrewnieni. Josef Still podpisywał się w znanych źródłach zawsze jako Still, natomiast Antoni Sztyl po polsku. Poza tym źródła zdają się wskazywać, że dzieli ich także wyznanie rzymsko- i grekokatolickie³⁵.

Spośród wymienionych lwowskich rodzin artystycznych najwięcej informacji archiwalnych zachowało się na temat Polejowskich. Z nimi także można połączyć znaczną grupę potwierdzonych (zachowanych lub znanych z ikonografii) dzieł. Co więcej, Piotra i Macieja uważa się za artystów, którzy wywarli największy wpływ na lwowskie środowisko artystyczne drugiej połowy XVIII wieku. Dlatego próba opracowania całościowego dorobku rodziny Polejowskich dała szansę na przynajmniej częściowe uzupełnienie panoramy sztuki Lwowa tego okresu.

Powyższe założenia badawcze doprowadziły do przyjęcia postawy, w której starano się możliwie jak najdokładniej przeanalizować w kontekście Polejowskich desygnaty wyrażone wcześniej w definicji rodziny artystycznej, a więc przede wszystkim kwestię współprowadzenia czy przejmowania warsztatu oraz polecenia i podzlecenia pracy. Antycypując dalsze rozważania, już w tym momencie należy stwierdzić, że analiza wspólnych realizacji Piotra i Macieja Polejowskich pozwala na konkluzję, iż ich rodzinny warsztat funkcjonował wyłącznie okresowo. Nie był on również zwyczajową w przypadku zachodnioeuropejskich rodzin „firmą” artystyczną. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można przyjąć, że bracia Polejowscy nie prowadzili stałego, wspólnego warsztatu realizującego zamówienia ani nie mieli „etatowych” współpracowników. Nie była to zatem ciągła współpraca, lecz podejmowana na potrzeby konkretnego zamówienia na zasadzie okresowej „spółki”. *De facto* bracia Polejowscy pracowali przez większą część swych karier artystycznych oddzielnie. W konsekwencji trudno jest więc określić Polejowskich jako typową rodzinę artystyczną, również z powodu tego, że w ich przypadku zabrakło pokoleniowości, która mocno definiowała warsztaty i spółki rodzinne. Wypada jednak zaznaczyć, że niestosowne byłoby całkowite pozbawienie Polejowskich statusu rodziny artystycznej, wszak byli braćmi wykonującymi okresowo wspólne

33 Pozew przeciwko artystom i rzemieślnikom uchylającym się od wstąpienia do cechów miejskich w 1756 roku zob. MAŃKOWSKI 1937, s. 158-159, aneks 3.

34 Zob. DWORZAK 2018, s. 331.

35 Zob. DWORZAK 2018, s. 88, 98-99, 445-447.

prace, szczególnie u progu samodzielnej kariery. Ta konkluzja spowodowała, że z pierwotnego tytułu książki zniknęło określenie „rodzina artystyczna”, nie zmieniło to jednak podstawowych założeń badawczych.

2. Podstawa źródłowa

Przygotowanie niniejszej książki poprzedziły kilkuletnie badania terenowe i archiwalne. W ramach tych pierwszych przeprowadzono inwentaryzację wyposażenia kościołów, w których znajdują się lub znajdowały dzieła braci Polejowskich, a także tych, które są związane z nimi na podstawie licznych atrybucji. Badania objęły tereny historycznej ziemi sandomierskiej, Przemyśl, Włodawę, Chełm, Lwów, Buczacze, Horodenkę, Stanisławów, cerkiew monastynu w Krechowie i w Poczajowie. Dokonano także rozpoznania wystrojów cerkwi znajdujących się w promieniu około 30 km od kolebki „lwowskiej rzeźby rokokowej”, czyli Buczacza³⁶. Istniało prawdopodobieństwo, że w najbliższym sąsiedztwie siedziby warsztatu Pinsla mogą znajdować się wciąż nieznane dzieła rzeźbiarskie. Paradoksem prac inwentaryzacyjnych na terenie dawnego województwa ruskiego jest bowiem doskonałe rozpoznanie świątyń łacińskich przy jednoczesnej marginalizacji budowli cerkiewnych. Niestety, objazd ten odbył się mniej więcej 25-30 lat za późno. Większość starszych, czasem jeszcze XVII- i XVIII-wiecznych cerkwi po odzyskaniu przez Ukrainę niepodległości w 1991 roku została sukcesywnie zastąpiona nowymi, murowanymi świątyniami. W nielicznych ocalałych (jak np. w Dereniówce) zachowały się prowincjonalne ikonostasy wraz z ołtarzami bocznymi z przełomu XVIII i XIX wieku, obficie zdobione *rocaille*’em³⁷, lecz w zasadzie pozbawione dekoracji rzeźbiarskiej (nie licząc niewielkich figurek puttów). Jedynym wyjątkiem jest murowana cerkiew pw. Trójcy Świętej w Zarwanicy, wzniesiona w 1754 roku z fundacji właściciela wsi Piotra Michała Miączyńskiego, wojewody czernihowskiego³⁸, której pierwotne wyposażenie obejmowało aż sześć ołtarzy oraz ambonę³⁹. Obecnie zachowana jest tylko kazalnica, wiernie powtarzająca formy i dekorację rzeźbiarską ambony z Horodenki⁴⁰.

36 Sprawdzono cerkwie w następujących miejscowościach: Bielawiniec, Czortków, Daleszowa, Dereniówka, Duliby, Hołhocze, Kolanki, Koropiec, Koszyłowce, Michalcze, Młyniska, Nadriczne, Nagórzanka, Niżniów, Nyrków, Podgórzany, Podhajce, Podwercze, Podzameczek, Przewłoka, Repużyńce, Rukomysz, Semenów, Sosnów, Ścianka, Wiśniowczyk, Zahajce, Zarwanica, Zielona, Żurawiniec. W przypadku Niżniowa uzyskano informacje, że w cerkwi pw. Ofiarowania Najświętszej Marii Panny w mieście znajdują się przedmioty (głównie obrazy) z nieistniejącego kościoła Paulinów. Kilka obrazów faktycznie ma kształt pola obrazowego sugerujący ich przeznaczenie do ołtarza. Informacją tą nie dysponowali inwentaryzatorzy z zespołu prof. Ostrowskiego, co potwierdził monografista kościoła Paulinów, Andrzej Betlej.

37 Na długie trwanie form rokokowych w wystrojach i wyposażeniach lokalnych cerkwi na terenie Galicji, gdzie jeszcze w latach 30. XIX wieku wykonywano „rokokowe” w formie i ornamentce wieloplanowe konstrukcje ołtarzy głównych z niewielkimi przegrodami ikonostasów i ołtarzami bocznymi, wskazywał KRASNY 2003a, s. 241; KRASNY 2005b, s. 187.

38 FRIDRICH 1904, s. 320; KWICZ 2009, s. 32, 35; KWICZ 2011, s. 118. Por. KRASNY 2005b, s. 183, przyp. 165, gdzie błędnie uznano ją za zburzoną po II wojnie światowej.

39 Por. KRASNY 2005b, s. 183. Autor twierdzi, że około 1772 roku wstawiono do wnętrza cerkwi „trzy okazałe ołtarze”, powołując się przy tym na publikację FRIDRICH 1904, s. 320, 322. Tenże jednak w notatce dotyczącej Zarwanicy owej informacji nigdzie nie zamieścił. Główny ołtarz był strukturą z czterema kolumnami, pomiędzy którymi ustawiono rzeźby *Świętych Piotra i Pawła*, a na przyczółkach belkowania cztery figury *Aniołów*. W protokole wizytacji cerkwi z 1759 roku zapisano, że był to ołtarz „bez Deizusa, apostołów i carskich wrót; na obecną modę”, a więc całkowicie zlatynizowany (zob. KWICZ 2009, s. 36; por. KWICZ 2011, s. 118, autorka, powołując się na tę samą wizytację co monografista cerkwi, *nota bene* o tym samym nazwisku, w ogóle nie wspomina o głównym ołtarzu). W literaturze (FRIDRICH 1904, s. 321; KRASNY 2005b, s. 184) publikowany jest jedynie drzeworyt przedstawiający ołtarz z obrazem Matki Boskiej, który ze względu na swoje znaczne rozmiary nie może być tożsamy z tym opisanym w r. 1759. Oryginalna fotografia znajdująca się w Fototece IHS UJ, na podstawie której została wykonana grafika, nie była dotychczas publikowana.

40 Opracowaniem dzieł wyposażenia cerkwi w Zarwanicy zajmuję się w artykule przygotowywanym do druku.

Kwerenda archiwalna na Ukrainie objęła kilka placówek. W Centralnym Państwowym Archiwum Historycznym we Lwowie sprawdzono przede wszystkim dwa obszerne zespoły archiwalne (akta miejskie i metrykalne): Lwowskie księgi sądowe z dawnego zespołu Akt Miasta Lwowa (fond 52), obejmujące tomy za lata około 1750-1786 (czyli do czasu austriackiej reformy administracyjnej), oraz wybrane księgi tzw. Tabuli Galicyjskiej (fond 166) za okres 1787-około 1800 (zespoły ksiąg testamentów, plenipotentów i właścicieli nieruchomości) i Sądu Grodzkiego Lwowskiego (fond 9). Drugim głównym zespołem były rzymskokatolickie księgi metrykalne (fond 618), dotyczące katedry lwowskiej i obejmujące cały XVIII wiek. Ponadto sprawdzono m.in. dokumenty związane z fundacją i sprawami majątkowymi Rzewuskich z Rozdołu (fond 181), klasztorami bazylikańskimi (fond 648) oraz zbiór inwentarzy kościołów zebrany w aktach Namiestnictwa Galicyjskiego (fond 146, op. 88) i zbiór planów architektonicznych (fond 742). Zrezygnowano ze szczegółowego sprawdzania dokumentów rzymskokatolickiej kapituły katedralnej we Lwowie (fond 197) z uwagi na opublikowane w ostatnich latach drobiazgowo opracowanie dziejów katedry lwowskiej⁴¹.

W Bibliotece Naukowej Akademii Nauk Ukrainy im. Wasyla Stefanyka we Lwowie wykonano kwerendę w zbiorach oddziału rękopisów, dotyczącą dokumentów klasztorów bazylikańskich (fond 3), dokumentów pozostawionych w spuściźnie po Antonim Petruszewiczu (fond 77, wypisy do „Historii malarstwa ikonowego”), przechowywanych Archiwum Baworowskich (fond 209), w rękopisach Urzędu Konserwatorskiego województwa lwowskiego (fond 26), w zbiorze Aleksandra Czołowskiego (fond 141) oraz w dziale rękopisów Pawlikowskich (fond 76). Ponadto przeszukano zbiór fotografii przechowywany w Dziale Sztuki (obejmujący fotografie częściowo pochodzące ze zbiorów przedwojennego wojewódzkiego Urzędu Konserwatorskiego, Uniwersytetu im. Jana Kazimierza we Lwowie i inne).

Badania w instytucjach muzealnych we Lwowie polegały na szczegółowej kwerendzie w magazynach rzeźby Lwowskiej Galerii Sztuki, znajdujących się w Olesku, stałej ekspozycji Galerii we Lwowie oraz na zamkach w Olesku i Złoczowie. W Muzeum Historii Miasta Lwowa poszukiwania objęły bogaty zbiór fotografii kościołów i kaplic z terenu Galicji, a w Muzeum Historii Religii ekspozycję stałą, na której znajdują się dzieła „lwowskiej rzeźby rokokowej”.

Ostatnią instytucją lwowską, w której podjęto kwerendę, było Muzeum Narodowe Ukrainskiej Sztuki im. biskupa Andrzeja Szeptyckiego. Niestety, badania w tej placówce napotkały szereg trudności. Właściwie przeprowadzono jedynie rozpoznanie rzeźb znajdujących się na stałej ekspozycji muzeum. Wielokrotnie ponawiane w ciągu kilku lat próby podjęcia poszukiwań w zbiorach negatywów muzeum, dziale rękopisów (gdzie przechowywane są plany i projekty) oraz w magazynach rzeźby były uniemożliwiane przez dyrekcję muzeum. Udało się jedynie przeprowadzić bardzo ograniczoną kwerendę w zbiorach odbitek fotograficznych Fototeki Muzeum (która nie przyniosła większych znalezisk) oraz zobaczyć, ale już nie sfotografować, plany i projekty Bernarda Meretyna na cerkiew pw. św. Jura we Lwowie, Klemensa Ksawerego Fesingera na lwowski pałac biskupów greckokatolickich, Franciszka Ksawerego Kulczyckiego na wystrój wnętrza tegoż pałacu oraz Jana Szczurowskiego na dekorację egzekwii po śmierci Marii Teresy, jakie miały miejsce w cerkwi świętojurskiej⁴². Dyrekcja lwowskiej instytucji odmówiła także wszelkiego dostępu do zbiorów rękopisów przechowywanych w muzeum, wśród których znajdują się dokumenty „fabryki” cerkwi pw. św. Jura we Lwowie.

Badania poza Lwowem były prowadzone w Państwowym Archiwum Obwodowym w Tarnopolu, gdzie jest przechowywane skomasowane z innych miast Archiwum Ławry w Poczajowie (fond 258), oraz na ekspozycji dwóch miejskich muzeów – Tarnopolskiego Obwodowego

41 ADAMSKI, BIERNAT, OSTROWSKI, PETRUS 2013.

42 Wśród różnych argumentów wysuwanych przez dyrekcję muzeum na uzasadnienie odmowy sfotografowania wymienionych projektów był m.in. rzekomy fakt nieopublikowania ich jeszcze w literaturze, co oczywiście jest nieprawdą. Rysunek Bernarda Meretyna publikował jeszcze Tadeusz Mańkowski w 1932 roku, natomiast pozostałe po II wojnie światowej kilkakrotnie wykorzystywał Wołodymyr Wujcyk. Niestety, zdjęcia projektów były publikowane w niewielkich rozmiarach, czarno-białe, a często także na słabej jakości papierze, dlatego ich przydatność do szczegółowych badań (zwłaszcza o charakterze analitycznym i porównawczym) jest znikoma.

Muzeum Krajoznawczego i Muzeum Sztuki. Ponadto poszukiwania objęły oddział lwowskiego Muzeum Historii Religii w Krystynopolu (Czerwonogradzie), ekspozycję muzealną na Zamku w Zbarażu, w Rejonowym Komunalnym Muzeum Krajoznawczym w Buczaczu oraz Muzeum Huculszczyzny i Pokucia w Kołomyi.

W Kijowie przeprowadzono kwerendę w Centralnym Państwowym Archiwum Historycznym, w poszukiwaniu dokumentów dotyczących fundacji artystycznych Franciszka Salezego Potockiego (kwerenda z wynikiem negatywnym), oraz w Narodowej Bibliotece Ukrainy im. W. I. Wernadskiego i na ekspozycji Muzeum Narodowego.

Poszukiwania w zbiorach polskich były prowadzone przede wszystkim w archiwach zakonnych – Archiwach Prowincji Bernardynów, Franciszkanów, Karmelitów Trzewickich, Karmelitów Bosych, Misjonarzy i Dominikanów w Krakowie, oraz archiwach klasztornych Franciszkanów w Kalwarii Pałacowskiej i Przemyślu. Ponieważ wkrótce po rozpoczęciu badań do niniejszej publikacji w Instytucie Historii Sztuki UJ została obroniona praca doktorska Magdaleny Ludery, w której autorka z wielką szczegółowością omówiła dzieje powstania wyposażenia kościoła Paulinów we Włodawie (które posłużyły jej do zadatowania fresków w kościele, będących przedmiotem jej doktoratu), zdecydowano się zrezygnować z ponownej kwerendy archiwalnej zarówno w archiwum samego klasztoru, jak i Prowincji Polskiej Paulinów w Częstochowie. W Archiwum Opactwa Sióstr Benedyktyn w Krzeszowie udało się odnaleźć dokumenty jurydyki przyklasztornej sióstr benedyktynek we Lwowie, a w Archiwum Archidiecezjalnym w Przemyślu pojedyncze dokumenty dotyczące klasztoru w Kalwarii Pałacowskiej. Przeprowadzono także poszukiwania w zbiorach Muzeum Misyjnego Prowincji Polskiej Franciszkanów w Leżajsku, które zaowocowały zidentyfikowaniem kilku przedmiotów złotniczych z klasztoru w Zasławiu. Kwerenda w Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie obejmowała dokumenty parafii z terenu ziemi sandomierskiej i uzupełniona została badaniami prowadzonymi w Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu, Archiwum Diecezji Sandomierskiej oraz w Archiwum Państwowym w Radomiu. W zbiorach Archiwum Archidiecezji Lwowskiej im. biskupa Eugeniusza Baziaka w Krakowie sprawdzono głównie księgi metrykalne parafii Matki Boskiej Śnieżnej na Krakowskim Przedmieściu oraz nie w pełni wykorzystane dotychczas akta wizytacyjne parafii z diecezji lwowskiej. Kolejną część ksiąg metrykalnych (parafii katedry lwowskiej oraz parafii z okolic Buczacza) analizowanych w pracy wykorzystano ze zbiorów Archiwum Głównego Akt Dawnych w Warszawie. Kwerendy przeprowadzono także w Tekach Antoniego Schneidera w Archiwum Narodowym w Krakowie, Bibliotece XX. Czartoryskich w Krakowie oraz w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie. Ponadto zapoznano się z wypisami archiwalnymi Tadeusza Mańkowskiego oraz jego zbiorem fotografii przechowywanych w Archiwum Nauki PAU i PAN w Krakowie. Ze zbiorów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu pozyskano m.in. kopię pracy doktorskiej Julii Hornungowej, obronionej na Uniwersytecie im. Jana Kazimierza we Lwowie w 1932 roku, zapoznano się z korespondencją Mieczysława Gębarowicza i Jerzego Kowalczyka do Zbigniewa Hornunga, a także ze zbiorem klisz i fotografii po Hornungu. Przeprowadzono również kwerendę w zbiorach fotografii Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej w Przemyślu, Fototece Instytutu Historii Sztuki UJ oraz Fototece Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.

3. Kwestie edytorskie, pisownia nazwisk artystów

W przypadku, kiedy nazwisko omawianej osoby było różnie zapisywane, za podstawową wersję przyjęto tę najczęściej pojawiającą się w źródłach. Sytuacja ta dotyczy przede wszystkim czołówki artystycznej Lwowa, czyli architekta Bernarda Meretyna (zapisywany także jako Merderet, Martyn, Merdin, Merder, Meredin, Merthrar, Merderr, Merrder), rzeźbiarzy Sebastiana Fesingera (Feysinger, Fesinier, Fesingier, Fesinger, Pedzingier, Fesingierr, Faysingier, Fensingier, Fezingier, Fenzinger), Georga Michaela Würtzera (Werger, Wercell, Worcell, Worcerr) i Johanna Gertnera (Getner, Giettner).

W przypadku Bernarda Meretyna zdecydowano się trzymać utrwalonej w literaturze wersji zarówno imienia, jak i nazwiska, szczególnie wobec używania przez architekta różnych wersji podpisu (m.in. Merettini, Merettinus, ale także właśnie Meretyn)⁴³. Zarówno Tadeusz Mańkowski, jaki i Piotr Krasny wskazywali ponadto, że za utrzymaniem i stosowaniem w literaturze tradycyjnej pisowni tego nazwiska przemawia fakt, iż właśnie przy takiej formie pozostała rodzina architekta, był to także jeden z wariantów jego własnego podpisu⁴⁴.

Nieco inna sytuacja zachodzi w przypadku Sebastiana Fesingera, który podpisywał się alfabetem łacińskim, z imieniem w brzmieniu łacińskim (Sebastianus) i nazwiskiem Fesinger. Tymczasem jego syn, architekt Klemens Ksawery Fesinger konsekwentnie stosował inny wariant nazwiska – Fessinger. Zdecydowano się więc na ujednolicenie zapisu zgodnie z formą stosowaną przez Sebastiana. Co więcej, można także zauważyć, że Sebastian Fesinger był skłonny do przyjęcia kultury słowa pisanego miasta, w którym przyszedł mu spędzić przeszło 30 lat życia. Z krótkich zapisów w aktach sądowych jurydyki świętojańskiej, której był kilkakrotnie wójtem i ławnikiem, oraz w archiwaliach dominikańskich wiadomo, że opłacał pisownię polską⁴⁵. Przeciwną postawę prezentował z kolei rzeźbiarz Georg Michael Würtzer, który na znanych dokumentach podpisywał się wyłącznie alfabetem niemieckim z adnotacjami w tym właśnie języku, a także rzeźbiarz Josef Still, również podpisujący się i piszący szwabachą. Ci rzeźbiarze, zgodnie z lekcją swych podpisów, będą więc zapisywani także z niemieckimi wersjami imion⁴⁶.

Lektura ksiąg sądowych ujawniła własnoręczne podpisy części artystów i rzemieślników lwowskich i taka właśnie pisownia ich imion i nazwisk została zastosowana w niniejszym opracowaniu (czasem zmieniająca utartą w literaturze wersję)⁴⁷. Dotyczy to rzeźbiarzy: Sebastiana Fesingera, Georga Michaela Würtzera, Blosiusa Josefa Hoselwandera, Josefa Stilla, Antoniego Sztyla (z uwspółcześnieniem nazwiska do wersji z pojedynczym „l”), Michała Filewicza, Jana Szczurowskiego, Kaspra Kolerta, Stanisława Trojanowskiego; architektów: Pierre’a Denisa Guibauta, Jean’a Ignace’a Du Defilles’a, Petera Müllera; malarzy: Mathiasa Müllera, Marcina Białobrzyskiego, Piotra Witawickiego, Józefa Ziembickiego, Szymona Jaremkiwicza i Jakuba Kisłowskiego; złotnika i jubilera Pierre’a Chaliera; rytownika Jana Józefa Filipowicza; geometry Wincentego Urbanika; typografa i drukarza Antona Pillera oraz jego żony „typografki” Josephine Piller (najczęściej zapisywanej jako Pillerin). W przypadku stolarza i architekta Konrada Kotschenrättera przyjęto wersję ustaloną przez Jakuba Sità i Rafała Nestorowa na podstawie zachowanych autografów artysty⁴⁸.

Nazwiska żon owych artystów, bez względu na ich narodowość, będą pisane według zasad przyjętych dla form męskich, przykładowo: Magdaleny z Polejowskich Müllerowej, Tekli Chalier czy Marianny Würtzerowej i Marianny Elżbiety *de domo* Ricaud de Tirregaille Chalier. Pewnych trudności nastręcza pisownia imion dzieci artystów i rzemieślników obcego pochodzenia, które w księgach metrykalnych występują w formie łacińskiej. Przyjęto więc zasadę, w myśl której potomkowie urodzeni na terenie Rzeczypospolitej będą pisani z polską wersją imienia, na przykład rzeźbiarze Józef i Jan Michał Würtzerowie (ich podpisy nie są znane, ale wiadomo, że urodzili się we Lwowie).

Niestety, brak sygnatur nie pozwala rozstrzygnąć narodowości Jerzego Józefa i Jana Marquartów. Nie wiadomo nawet, czy Jerzy Józef był w jakikolwiek sposób spokrewniony z Janem Marquartem, bowiem ten drugi praktycznie nie utrzymywał kontaktów z lwowskim sro-

43 Na ten temat zob. MAŃKOWSKI 1932, s. 85; KRASNY 2001, s. 199.

44 MAŃKOWSKI 1932, s. 85; KRASNY, *Bernard Meretyn*, s. 5. Na analogiczną sytuację w stosunku do działającego we Lwowie rzeźbiarza Thomasa Huttera wskazywał niegdyś Jakub Sito. Artysta ten występował w źródłach pod różnymi transkrypcjami nazwiska (Hutter, Huetter, Hütter, Hudder), podpisywał się także w kilku wariantach, w tym Hutter. Ostatecznie tę wersję zapisu, jako ugruntowaną w literaturze, przyjął również monografista artysty, zob. SITO 2001, s. 17-18.

45 APPDKr., Lw.-437, k. 13/57r.

46 Za przykład takiej praktyki niech ponownie posłuży postać Thomasa Huttera, który także do końca życia nie spolonizował się i używał niemieckiej wersji imienia, zob. SITO 2001, s. 18.

47 Zob. Aneks I.

48 SITO, NESTOROW 2011, s. 292.

dowiskiem artystycznym⁴⁹. Przez wzgląd na powyższe trudności zdecydowano się zachować powszechnie przyjętą i stosowaną w literaturze wersję polskich imion Marquartów.

W edycji tekstów źródłowych cytowanych w pracy i umieszczonych w aneksach w większości zastosowano się do zasad zawartych w *Instrukcji wydawniczej do źródeł historycznych od XVI do połowy XIX wieku* (oprac. K. Lepszy, Wrocław 1953). W źródłach rozwiązano skróty, wszelkie uzupełnienia tekstu pochodzące od wydawcy umieszczono w nawiasach kwadratowych, podobnie jak numery kart/stron rękopisu. Oryginalne skreślenia w tekstach źródłowych zostały zachowane, zastosowano znak <> na zaznaczenie fragmentów nadpisanych lub umieszczonych na marginesach oraz późniejszych uzupełnień. Znajdujące się w archiwaliach nieliczne wyrazy nieczytelne zaznaczono przez zastosowanie symbolu [...]. W tekstach publikowanych w aneksach uzupełniono brakujące znaki diakrytyczne, zachowując jednak charakterystyczne dla epoki oboczności i formy. Ujednolicono również pisownię wyrazów zakończonych na „-ja”, usunięto podwójne spółgłoski. Łaciński skrót „s.” (*sanctus*) przy imionach świętych pozostawiono zgodnie z pisownią autora w przypadku zastosowania go we fragmentach w języku łacińskim, zamieniono go jednak na polską wersję tego skrótu („św.”) przy spolszczonych imionach świętych. Nie ujednolicono natomiast zapisu liczebników, pozostawiając je w formie występującej w źródłach.

• • •

Niniejsza książka jest skróconą i uzupełnioną wersją dysertacji doktorskiej pt. „Działalność Polejowskich – lwowskiej rodziny artystycznej w drugiej połowie XVIII wieku”, napisanej pod kierunkiem dr. hab. Andrzeja Betleja i obronionej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w 2018 roku. I jak każda praca naukowa nie mogłaby powstać bez życzliwości i pomocy ze strony wielu osób i instytucji. Dziękuję przede wszystkim memu Promotorowi za opiekę naukową, pomoc, za dyskusje, wskazówki, za wprowadzenie mnie w tematykę badań na dawnych kresach i pokazanie kolejnych ścieżek naukowych. Pomoc i życzliwe zainteresowanie moimi badaniami okazał prof. dr hab. Jan K. Ostrowski, któremu zawdzięczam nie tylko inspirujące wskazówki, ale także część fotografii publikowanych w redagowanej przez Niego serii *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej (Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego)*. Dziękuję również recenzentom mej dysertacji, dr. hab. Jakubowi Sicie, prof. IS PAN, dr. hab. Piotrowi Oszczanowskiemu, prof. UW r oraz prof. dr. hab. Piotrowi Krasnemu, których cenne uwagi przyczyniły się do ulepszenia niniejszej książki.

Wykraczającą poza zwykłą koleżeńską pomoc okazali mi Dagny i Rafał Nestorow, dr hab. Jakub Sito, prof. IS PAN, Piotr Jamski, dr Tomasz Dywan, prof. dr hab. Piotr Krasny, prof. dr hab. Wiktor Łyjak, dr Katarzyna Brzezina-Scheuerer, dr Dorota Piramidowicz, dr Anna Oleńska, dr Andrzej Siwek, Stanisław Makara, Stanisław Kłosowski, dr Magdalena Ludera, dr Nazar Kozak i Alla Illytska ze Lwowa, dr Stefaniia Demchuk z Kijowa, a także dr Kamil Ruszała, Piotr Ługowski, Bożena Figiela i Urszula Stępień, o. Jan Szpyt OFMConv oraz konserwatorzy Ewelina i Marcin Gruszczyńscy, Jan Wiłkojć, Albina i Krzysztof Gargas. Za konsultacje wdzięczna jestem dr. hab. Krzysztofowi Ślusarkowi z Instytutu Historii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Podziękowania za wspieranie moich badań zechcą także przyjąć prof. dr hab. Jan Święch, dziekan Wydziału Historycznego UJ oraz dr hab. Józef Grabski (IRSA). Osobne podziękowania winna jestem Tarasowi Woźniakowi, dyrektorowi Lwowskiej Galerii Sztuki za okazaną dużą życzliwość, zrozumienie, pomoc i udostępnienie mi magazynów rzeźby w Olesku, bez zbadania których nie byłabym w stanie ukończyć mojej pracy.

49 Na ten temat zob. DWORZAK 2018, s. 32-35, 69, 308-311.

Większość kwerend archiwalnych nie doszłaby do skutku, gdyby nie przychyłność dyrektorów i pracowników archiwów i bibliotek zakonnych, którym w tym miejscu składam serdeczne podziękowania. Pozwolę sobie także podziękować za szczególną pomoc s. Edycie Wójcik OSB z opactwa krzeszowskiego, o. Piotrowi Aniewskiemu OFMConv z Kalwarii Pacławskiej, gwardianowi o. Zbigniewowi Kubitowi OFMConv z Przemyśla oraz ks. Emilowi Hapakowi z Archiwum Diecezji Sandomierskiej.

Badania prowadzone w ramach niniejszej pracy były finansowane z grantu Narodowego Centrum Nauki nr UMO-2014/13/N/HS2/02923, pt. „Lwowskie rodziny artystyczne drugiej połowy XVIII stulecia”, a także dotacji celowej Wydziału Historycznego Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zapoznanie się z najnowszą literaturą oraz zabytkami Frankonii było możliwe dzięki dwutygodniowemu stypendium Kancelarii Rządu Bawarskiego w Würzburgu.

Podziękowania kieruję także do wydawców, w szczególności Pani Doroty Janiszewskiej-Jakubiak, dyrektor Narodowego Instytutu Polskiego Dziedzictwa za Granicą POLONIKA, dr. Piotra Rabieja, Prezesa Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana” oraz Piotra Jamskiego, bez którego inicjatywy i wsparcia książka nie przybrałaby obecnej formy.

Summary

Polejowski brothers. A chapter in the history of Lviv's artistic milieu in the second half of the eighteenth century

I. Introduction and the past research on the “Lvivian Rococo sculpture” and architecture

The objective of the present work was to discuss activity of the artistic family of Polejowski brothers, operating in Lviv in the second half of the eighteenth century. Therefore, the chief objective was to achieve the fullest possible reconstruction of the family-run artistic workshop – in this case, functioning as both architectural and sculptural studio. Despite the fact that at least eight artistic families were active in eighteenth-century Lviv (Fesinger, Marquart, Starzewski, Sztyl, Würtzer, Obrocki and Polejowski), so far this phenomenon has not been noticed in the literature on the subject. Furthermore, research on entire artistic families – rather than biographies of individual artists – also failed to find its place in Polish art history studies to date. The term “artistic family” in this work will refer to mostly a multi-generational family in which a specific artistic profession is inherited or passed on from father to son, practised and cultivated by brothers or cousins. As a rule, subsequent generations would start their learning in a relative's workshop, and eventually became the owners of these workshops (including the tools, models, engravings, networks of contacts and principals, and sometimes also co-workers). Certain practices they applied were inseparably connected with the concept of “family workshop”. These included, first of all, and at least periodically, collaboration between several family members in the performance of the order, as well as mutual assigning or subcontracting orders and recommending the services of their relatives to the principals (especially if the family members represented various fields of art). In this sense, the family workshop could then operate in a formal way – by arranging the participation of relatives with the principal and settling remuneration by way of an official distribution, or alternatively the collaboration could be based on a private contract, with the money earned being shared internally within the workshop. This latter manner of functioning poses significant difficulties to the scholar trying to analyse the operation of the family workshop – as in this case it would not have left any tangible, written records.

In the case of the Lvivian artistic milieu, we are dealing with a specific situation where a significant number of artistic families operating at one given time had left behind only

a minimal trace of archived records, which does not allow for a reconstruction of family connections. In eighteenth-century Lviv, the aforesaid definition was best satisfied by the three families mentioned above: the Fesingers, comprising two generations and as many as six sculptors and architects; the Würtzers, where two generations were represented by three sculptors; and to some extent, the Polejowskis, covering at least one generation (two sculptors Maciej, Jan and sculptor and architect Piotr). Other families, mentioned in the literature and treated a priori as artistic families, pose significant difficulties. Among the Lvivian artist families mentioned above, the most archival information has been preserved about the Polejowski family. Numerous confirmed works (either preserved or known from iconography) may be attributed to them. Furthermore, Piotr and Maciej are considered to be the artists who had the greatest impact on Lviv's artistic milieu in the second half of the eighteenth century. Therefore, any attempt to discuss comprehensively the oeuvre of the Polejowski family would serve to at least partially supplement the panorama of Lvivian art at that time.

Maurycy Dzieduszycki introduced the name of Polejowski to subject literature in 1872, in his monograph of the Latin Cathedral in Lviv. Dzieduszycki, and later also Ferdynand Bostel recognised Piotr Polejowski as the manager and architect of the Cathedral's artistic transformations, and pointed to Maciej Polejowski as the creator of the monumental sculptures of the four Church Fathers, fitted in the main altar designed by his brother. The participation of both siblings in the modernization of the Cathedral commissioned by Archbishop Wacław Hieronim Sierakowski in 1765-1780 is the most famous and the most spectacular work in which the Polejowski brothers collaborated. For this reason, they are mentioned in virtually every publication dealing with the art of Lviv in the eighteenth century. Piotr, Maciej and Jan Polejowski constitute an example of a remedy for the lack of archive-confirmed authors of works from the territory of the Ruthenian Voivodeship, the Sandomierz Voivodeship, and even the far reaches of the Podlasie Province of the Polish-Lithuanian Commonwealth. The high artistic level of the source-confirmed works by Piotr and Maciej Polejowski was the starting point for numerous attributions covering virtually all the most important and best quality works of architecture and sculpture that were created in the Ruthenian Voivodeship after 1760. At the same time, the researchers emphasized the influence that the style of Piotr and Maciej had on the work by others artists operating in the Lvivian milieu in the second half of the eighteenth century, such as Jan Obrocki, Michał Filewicz, and Franciszek Olędzki.

For a long time, the Polejowski family were also mentioned in the literature as an example of a family-owned artistic company or cooperative. Tadeusz Mańkowski was the first to put forth the thesis, supposing that the brothers collaborated with each other not only on the Lviv Cathedral modernization (1765-1776), but also earlier, on orders carried out for the Franciscan convent in Przemyśl (1760-1765) and probably likewise for the Jesuit convent, also in Przemyśl. Zbigniew Hornung pointed to the joint work of Piotr and Maciej on the occasion of the commission for the Dominican church Corpus Christi in Lviv, and he deemed the furnishing the Basilian church in Poczajów (Pochayiv) to be the joint work of Jan and Maciej Polejowski. In turn, Piotr Krasny and Jakub Sito hypothesized that the family cooperative of Piotr and Maciej Polejowski occurred while working in the parish church in Nawaria, in which Piotr played the primary role, because of his experience. Jacek Gajewski believed all three Polejowski brothers to have operated one joint workshop. The above hypotheses appeared in the literature on the sidelines of other considerations, and no attempt was made to verify them. The basic question remained, therefore, whether the Polejowski brothers actually ran a joint workshop – an “artistic company” – and if so, how the latter was organized and what were the principles of its operation.

This book is an abbreviated and supplemented version of the doctoral dissertation entitled “The artistic realizations of Polejowski family of artists active in Lviv in the 2nd half of 18th century”, completed at the Institute of Art History of the Jagiellonian University in 2018 under the supervision of dr hab. Andrzej Betlej (PhD), to whom I am most grateful for his academic guidance and help, for discussions and tips, for introducing me to the subject-matter of research in the eastern territories of the former Polish-Lithuanian

Commonwealth, and signposting further scientific paths. I am also grateful to the reviewers of my dissertation: dr hab. Jakub Sito, prof. ISPAN, dr hab. Piotr Oszczanowski, prof. UW and prof. dr hab. Piotr Krasny, whose valuable observations contributed to the improvement of this book.

Research conducted as part of this work was financed from the grant of the National Science Centre No. UMO-2014/13/N/HS2/02923, titled "Lvivian artistic families of the second half of the eighteenth century", as well as a special-purpose grant from the Faculty of History of the Jagiellonian University. Access to the latest literature and monuments of Franconia was possible thanks to a two-week scholarship from the Bavarian Government Chancellery in Würzburg.

Above all I would like to thank the publishers, in particular Dorota Janiszewska-Jakubiak, director of the POLONIKA National Institute of Polish Cultural Heritage Abroad; Piotr Rabiej PhD, President of the "Societas Vistulana" Scientific Society; and last but not least Piotr Jamski, without whose initiative and support this book would not have taken its current form.

II. Remarks on the eighteenth-century Lviv's artistic milieu: reality and dynamics of changes

Lviv's artistic milieu was uniquely distinctive within eighteenth-century Polish-Lithuanian Commonwealth. Lest we forget, Lviv was the second most important artistic centre, right after Warsaw. First of all, in no other city with the continued strong standing of the guild system was there an equally large group of artists formed that had similarly substantial artistic competencies, and consistently challenged craft organizations. The second issue is the internal structure of the said group – where instead of the usual competition, there existed close social and working relations. This led to an unprecedented situation, unknown in other cities of the Polish Commonwealth, in which the need to free themselves from guild jurisdiction led to a group of sculptors and painters acquiring the franchise that equated their social status with that of free residents of Lviv. At the dawn of their careers, all the most important Lvivian artists lived outside the city walls, thus avoiding the obligation to embrace municipal jurisdiction and join the guild. They settled in two *jurydyka* districts: All Saints, belonging to the Benedictine Order, and Saint John the Baptist, governed by the chapter of the Lviv Cathedral. After some time, the concentration of a significant number of artists within a small space led to the creation of a closely interrelated artistic and social milieu, which can best be described by the term "large artistic family". After obtaining the franchise from the kangaroo court (law court during the interregna in Poland) in 1764 for freely practicing their trade, a group of the most active, and therefore the best remunerated sculptors gradually began to move from the suburbs into the city, where Ormiańska (Armenian) street grew to become one of the most attractive locations.

The "colony" in Przedmieście Krakowskie started forming in the second half of the 1730s to around 1745. It was then that the most important artists – Fesinger, Würtzer, Osiński, Gertner and Marquart – settled in Lviv, and became an informal group, bringing together subsequent masters who settled in the *jurydyka* districts. The heyday of this milieu was the second half of the 1750s and through the 1760s, when the so-called "younger generation of Lvivian sculptors" came of age, became independent, and got married: Maciej, Piotr and Jan Polejowski, Jan Obrocki, Wojciech Bień, as well as painters Mathias Müller and Marcin Białobrzyski. Subsequent children were also born to Antoni Osiński, Johann Nepomucen Bechert, Johann Gertner and Szymon Starzewski, as well as the first offspring of Klemens Ksawery Fesinger. At that time, the intensity of family and social contacts reached its peak. The situation began to turn in the 1770s. In the last quarter of the eighteenth century in Lviv, painters remained the only professional group maintaining close and lively social contacts. In fact, in the 1780s and 1790s, only rare and few mentions of artists can be found in the records.

III. Biographical information on the Polejowski family

It was necessary to clarify the information reported by Betlej in the biographical note published in the Dictionary of Polish Artists about Polejowski's parents, that is, about Jan and Katarzyna. The information contained in the biographical note was based on the death certificate of Rozalia Osińska (14th September 1790), whom the author identified as the Polejowskis' sister. However, Rozalia died at the age of 6 and was certainly the daughter of Jan Osiński and Katarzyna née Zawadzki, who got married on 17th May 1777. Unfortunately, the brothers' baptism records have still not been discovered, but one might be tempted to propose their probable place of birth, which was not Lviv as Tadeusz Mańkowski would have it, and all the other researchers reiterated. A clue in this matter is the testimony of Maciej Polejowski about his association with Mikołaj Bazyli Potocki, who was supposed to have known the sculptor since childhood. It can therefore be assumed that the Polejowskis came from the vicinity of Buczacz – perhaps even from the Buczacz town itself, whence they quickly found their way to the workshop of Potocki's court artists. Had they been brought up in Lviv, it would have been more obvious to choose a workshop of the Fesingers, for instance, or become apprenticed with the guild. The final confirmation of the immigrant character of the Polejowski family is the information found in the discovered marriage certificate of Antoni Osiński with Rozalia Polejowska who wed on 4th February 1747 in the Lviv Latin Cathedral, where the bride was described to have lived in Lviv for a year. On 7th April 1764, Maciej and Piotr Polejowski, together with several other sculptors, received permission, issued by the kangaroo court in Lviv, to carry a sabre or a sword.

The architect Piotr Polejowski was born in 1734 and died on 26th April 1776, at the age of 42, and was entombed in the Lviv Latin Cathedral. The first archival mention of his stay in Lviv dates back to September 1759. It is not known when Polejowski married Marianna Pelczyńska, as neither the parish books of the Lviv Latin Cathedral nor the church of Our Lady of the Snows possess such marriage certificate in their records. This marriage must have taken place in the summer of 1763 at the latest, because on 14th February 1764 the baptism of the couples' first known child was recorded. The Polejowskis had seven children (not two as previously thought). On 13th November 1765, a royal franchise to practice the profession of architect for Piotr Polejowski was entered in Lviv municipal records, most probably procured for him by Archbishop Wacław Hieronim Sierakowski. In the years 1765-1766, the architect rented a part of the Bogdanowicz tenement house belonging to Lviv Dominican Order (*Ordo Praedicatorum*), where he lived with his retinue and servants. In addition, in 1764 he also paid rent to the Dominican friars for part of the Wartanczykowska tenement house. On 1st February 1769, Polejowski leased a yard belonging to the Discalced Carmelites friars. The contract stipulated that the nuns receive tenants according to the orders of Archbishop Wacław Hieronim Sierakowski, therefore, this is the second example of the sponsor's assistance to his architect. On 13th February 1770, the architect bought two tenement houses in Ormiańska street, namely the Cefutowiczowska (also called Seferowiczowska) and the Muratowiczowska houses, which he later remodelled into one property. The work must have lasted for about 3 years, because it was only on 12th February 1773 that the actual ingress was entered in the property records. On 27th January 1774, Piotr Polejowski bought the Gidzińska (Gędzińska) tenement house, located on Gędziński Square, next to the Armenian Cathedral, which he rebuilt, designing a two-story tenement house, completed by mid-1774.

The artistic oeuvre of Jan Polejowski as statue-maker (*statuarius*) is wholly Hornung's creation. In fact, all we have are three source references about him: on 18th January 1756 he married Marianna, who bore him a son Maciej Kajetan in 1774. Furthermore, in 1767 he was mentioned as a resident of the *jurydyka* district of All Saints, where he was supposed to have paid the land rent (and did not).

We know, relatively, a great deal about Maciej Polejowski's life, especially when compared to other sculptors of the Lvivian rococo period. Still, the basic information – such as the dates of birth and death – is missing. The first record of Maciej in Lviv dates to October 1755. It is also worth noting that it was Maciej who was the first among the brothers to feature in archival documents. The sculptor was married twice: to Barbara Chocimska (1742-1770), and

to a Magdalena of unknown family name. His marriage to Barbara – they were wed in the Lviv Latin Cathedral on 20th February 1757 in the presence of the sculptor Sebastian Fesinger – brought them nine children (so far only six had been mentioned in the literature). Maciej Polejowski bought the Drągowska tenement house on 30th April 1767, which he rebuilt by 1773. According to archival sources, the property was located at number 198 in Ruska street. Therefore, these were not two separate tenement houses, as it had been thought before. In addition, on 2nd July 1769, Polejowski bought a house within the area of All Saints *jurydyka*, in Krakowskie Przedmieście, which he subsequently sold on 2nd September 1773 to the painter Tomasz Gertner. It can thus be assumed that just like Sebastian Fesinger towards the end of his life, also Maciej Polejowski expanded his competence from the profession of sculptor to that of “building contractor”. It should be remembered that at the same time Mikołaj Bazyli Potocki commissioned Maciej to take over the management of the *fabrica ecclesiae* of the orthodox church in Począjów, and in the 1790s the artist was employed there as an architect (during the construction of monastery building). The last information about the artist dates to 1794, when he left the Począjów monastery after completing the contracted works, and this date should be considered a *terminus post quem* of the sculptor’s death.

Other representatives of the Polejowski family include sisters Rozalia and Magdalena. The first, as already mentioned, became the wife of the sculptor Antoni Osiński in 1747. Magdalena, in turn, became the second wife of the painter Mathias Müller, whom she married in 1756. Both sisters maintained lively social relations with Lvivian artists, often appearing in witness capacity at family celebrations.

IV. The *oeuvre* of the Polejowski brothers: education, works, and the evolution of style, attributions, models, and inspirations

A very important phenomenon in the structure and professional practice of the Lvivian artistic milieu was the “artistic company” created by Bernard Meretyn and Johann Georg Pinsel. Piotr Krasny points to the introduction by Meretyn of new, previously unknown standards in the implementation of artistic commissions in eighteenth-century Lviv. Primarily, the said architect managed to gather a group of permanent, and most probably carefully selected collaborators, who formed his “artistic company”. In the first phase of his activity, Meretyn had to depend on guild craftsmen and artists employed for specific commissions; in order to be able to rely – in the final stage of his work – on collaborators fully trained by himself, such as Piotr and Maciej Polejowski. As is well known, it is in the workshop of Meretyn and Pinsel that Maciej Polejowski received his education – he himself admitted to that. It is only natural, therefore, that the other brothers had also been apprenticed to this workshop. As one might assume, Maciej and Piotr (perhaps also Jan) gaining artistic independence did not involve the automatic departure from the workshop of their masters. In the 1750s, Meretyn and his “company” continued to dominate the market of commissions in Lviv and the surrounding area, and this was indeed the peak period of his artistic activity. It seems that the moment of beginning the actual, independent artistic career of the Polejowski brothers was the breakup of that “enterprise” after the death of Meretyn, and soon after that of Pinsel himself, that is the beginning of the 1760s, when Piotr and Maciej Polejowski undertook their first joint commissions.

At the beginning of their independent artistic career, Piotr and Maciej Polejowski worked together, and there were speculations in the literature that the brothers would create a “family workshop”. To date, three such commissions have been successfully described, and for each of these, the collaboration was based on slightly different terms. This information should be supplemented with another commission with the participation of both Polejowski brothers, carried out as part of their apprenticeship in the workshop of Meretyn and Pinsel. As it was established, the Polejowskis did not run a permanent joint workshop to implement commissions, nor did they employ “full-time” collaborators. They worked together as a periodic “cooperative” whenever an opportunity arose. One can risk a statement that in the case of the Polejowski brothers we are not dealing with a customary “artistic company” or a typical

“family workshop”. In fact, we are aware of only two documented cases of actual collaboration between the brothers (Lviv Latin Cathedral and Dominican friars church) and two alleged collaborations (Hodowica and Nawaria). It also seems that this collaboration was rather one-sided, that is, if Piotr Polejowski received a large commission, he then engaged Maciej. There is no tangible mention that Maciej was ever the initiator of his brother’s employment within his own commission. Furthermore, the sculptor probably treated their collaboration quite loosely, since even when he was occupied with a prestigious order, strategic for his artistic career – as was the case of figures for the main altar in the Lviv Latin Cathedral – not only did he fail to meet the contractual deadline (February 1768), but he also accepted independent assignments throughout, undertaking works (probably in the same 1768) for Franciszek Salezy Potocki in Krystynopol as well as furnishing elements of the Bernardine (The Order of Friars Minor Observant) church in Zasław (incidentally, he did not complete that commission on time either, starting the work only five years later, while managing a large *fabrica ecclesiae* at the collegiate church in Sandomierz).

For a long time Piotr Polejowski’s independent artistic work was perceived narrowly, and focused exclusively on the field of architecture, whereas after the research by Jakub Sito and Piotr Krasny, it began to appear as diverse and opening new interpretative fields. The authors demonstrated that Polejowski began his career as a sculptor, and it was only several years later that he devoted himself mainly to the career of an architect. It seems that the cut-off date when the artist “reskilled” can be determined quite accurately – this would be the year 1765, when he was franchised as the royal architect, and began working on the modernization of the Lviv Latin Cathedral. Polejowski’s early sculptural work is known only from one, but very impressive and a representative work, which is the main altar at the Franciscan church in Przemyśl. This commission accepted by Piotr in 1761 is also the first archival record of his independent artistic career. Based on a stylistic and formal analysis, further works can also be attributed to him, including: the main altar at the Dominican church in Podkamień; main altar in the parish church in Nawaria; two stone figures of Blessed John Duns Scotus and Saint Giles within the stairway leading to the façade of the Franciscan church in Przemyśl; two figures once decorating the main altar in the Dominican church in Choroszcz near Białystok; two statues of the Evangelists from the side altar in the Carmelite church in Sądziadowice; statue of Saint John Nepomucene from the side altar of said saint in the church in Kąkolniki, and two crucifixes of the former Dominican church in Żółkiew (currently at the Dominican monastery in Lublin) and in the former Dominican church in Wielkie Oczy; interior modernization and design of the new façade of the Carmelite church in Bołszowce; gable of the Franciscan church of Saint Anthony and the parish church in Kopyczyńce.

Probably among all Lviv artists operating in the eighteenth century, it is the picture of Maciej Polejowski’s *oeuvre* that is the most complete. Thanks to the sculptor’s wonderfully informative letter including his own artistic *curriculum vitae* that he compiled, as well as his very characteristic and individual sculptural style (which in all the authorized works presents a consistently superior artistic level), we are able to trace his artistic career with high precision. Having said that, this certainly does not mean that all of the “altar works” mentioned by Polejowski were conclusively identified. In 1786, Maciej Polejowski, as a result of coming into a serious conflict with the Basilians of Pochayiv, was forced to defend his artistic craftsmanship by enumerating his works to the Master of the Order. The chronological catalogue of Maciej Polejowski’s works known today allows one to observe the evolution of his sculptural style. The sculptor’s early works are characterized by attachment to solutions derived from Pinsel’s workshop, primarily in relation to the details of physiognomy (wide, flat nose, eyelashes on the eyelids, deeply set eyes). At the same time, Maciej Polejowski is already starting to employ his own formal solutions. The faces of his figures are full, with a slightly convex beard and small lips; the hair is free flowing, with thick curls. Clothes, in turn, adhere to the silhouettes with slightly elongated proportions, clinging tight around the thighs and creating broad surfaces. Draperies are sharply broken, usually with the help of folds of fabric, their lines mostly vertical, emphasizing the movement of the figures. The surfaces of the sculptures are varied, borrowed from Piotr Polejowski, with single strokes

of chisel forming spots or short lines. These features are present in the works of Maciej Polejowski until around 1765. A little later, a rather rapid change occurs, most likely resulting from the search for a completely individual sculptural style. This "transition period" is represented by statues in the altar of the Lviv Latin Cathedral, which have received much more geometric countenances compared to earlier works. Above all, attention is drawn to the stylized, almost square eye sockets, additionally highlighted by obliquely cut nose bridges. On the eyelids, instead of eyelashes, there are folds emphasizing the shape of the eyes. The garments are laid more nervously, a bit more malleable; they are more densely draped, although the way the fabric breaks does not change all that much. Perhaps the stylistic solutions used were also influenced by the scale of monumental sculptures, which are almost twice as large as the figures from the altar in Nawaria. It seems that the turning point in Polejowski's search for his own formal language came around 1770 and in the first years of the seventh decade of the eighteenth century.

Maciej Polejowski's entire *oeuvre* is characterized by a large, almost pedantic attention to the details of the sculptures, independent of their destination (within sight of the viewer or at a considerable height). Meticulous imprinting in the mortar or carving of ornaments, laces, brooches, or the use of natural string for a greater effect and decorative value can be seen in all of the sculptor's works that we know today. During more than thirty years of his artistic career, Maciej Polejowski had developed several compositional schemes that have almost become his "trademark". Despite the repetitive quality of these solutions, he managed to avoid the impression of uniformity or schematism by skilfully differentiating the details and contrasting juxtapositions of the statues.

Based on the distinguished stylistic features, several works may be proposed, corresponding to the sculptural manner of Maciej Polejowski. Four sculptures (Saint Francis Borghia, Saint Francis Xavier, two prophets) from two altars that once stood in the Carmelite church in Milatyn Nowy; *Crucified Christ* from the Carmelite church in Rozdół; *Crucifixion*, in the main altar of the Uhrusk parish church; *Crucifixion*, from the main altar in the parish church in Busk; hitherto unpublished figure of the *Good Shepherd* kept at the Museum of the Hutsul and Pokuttya in Kołomyja (Kolomyia); large statues of angels from the top of the iconostasis in the Greek Catholic Cathedral Church of St. George in Lviv; part of the furnishings of the Pokrowa Greek Catholic Church in Buczacz (side altars, angels at the top of the main altar).

The influence of Maciej Polejowski's works in the Sandomierz collegiate church on the development of a separate current in the sculpture of the last quarter of the seventeenth century, described by Jerzy Kowalczyk and Światosław Lenartowicz, remains an important issue. In some cases – in some of these works – we would look in vain for a deeper understanding of Polejowski's manner; instead, they result from a mechanical processing of motifs developed by the master, sometimes even bordering on folk art. Based on the analysis, it can be concluded that there are clearly two groups of works, defined by common stylistic features, specific for each. The first group includes statues in the main altars of the parish churches in Obrazów (1775), Majdan Kolbuszowski (around 1788?), Waśniów (after 1781 before 1803), and in Momina (after 1775 before 1781), as well as sculptures of the holy penitents of *Mary Magdalene* (in the collection of the Diocesan Museum in Sandomierz) and *Virgin Mary of Egypt* (in the chapel of the seminary in Sandomierz) and *Saint John the Baptist* (now in the Dominican monastery in Sandomierz), probably founded around 1782. Similar features can also be found in two figures of saints, Popes from the Dominican order, probably Pius V and Benedict XIII, flanking the main altar in the former Dominican church in Klimontów, which hitherto have not been considered in literature in the context of the "Lvivian" trend in the Sandomierz lands. Similar stylistics is shared by figures from the epitaph of Franciszek Ledóchowski in the Klimontów collegiate church (after 1784). The second group of works, which are mostly dated a decade later than the works of the previous workshop, represents lower artistic quality. The main work in this group is the main altar in the church in Sulisławice made by Jan Nowakowski, a sculptor from Sandomierz, in 1789. First, side altars were created in the Dominican church in Klimontów (1780-1781), and then the side altar in the church of the same order, dedicated to Saint James in Sandomierz (1782).

These works are characterized by a higher quality of execution compared to other projects. In 1789, the main altar was built in the church in Sulisławice; after 1791, a large altar in the church in Gierczyce; and at the very end of the century (around 1798-1799), figural decoration of the altars for the church in Trójca. The latter three works are characterized by a significant simplification of form and stylistic features as well as a certain lack of refinement in their execution.

To sum up this part of the discussion, it should be emphasized once again that the works of Maciej Polejowski at the collegiate church in Sandomierz on the one hand gave impetus to the local artistic milieu, and on the other hand, they opened a new market for other sculptors from Lviv. It seems that one of them was the author of the first of the aforementioned groups of work, who cannot be reliably attributed at this stage of the study. Therefore, we are left with the working, descriptive term "Master of the high altar in Obrazów".

V. Workshops of Piotr and Maciej Polejowski

Little direct information on the structure of Piotr Polejowski's workshop has survived. It is known that at the beginning of his artistic career he probably managed a workshop specialising mostly in woodcarving, since in 1765 Michał Filewicz continued as his apprentice sculptor. It is likely that Polejowski already specialised at that time in the design of small objects, as evidenced by the order for the altar of the Franciscan church in Przemyśl, and in figural sculpture (Dominican documents in 1765 describe him as a sculptor). He managed a workshop in Lviv and it is there that he made sculptures and ornaments that were subsequently transported to Przemyśl and probably to Navaria. Certainly in 1765-1766, the workshop was based in the Bogdanowiczowska tenement house (owned by the Dominican Order in Lviv), where Polejowski also lived. It was probably a classic sculpture workshop, which included one to two apprentices and assistants, and where strictly woodcarving elements were made. The erection of altar structures designed by Polejowski was beyond the scope of his workshop. However, he had to have a real impact on the selection of the contractor for his project, since the Lvivian carpenter Michał Ołazkiewicz was employed to build the structure of the Przemyśl altar, rather than one of the local masters. With the change in the profile of Piotr Polejowski's activity, after receiving the royal franchise to practice the profession of architect, his workshop also evolved. Judging from the information about the "factories" of tenement houses discussed earlier, it can be concluded that, in contrast to his teacher Bernard Meretyn, Polejowski did not maintain regular leading collaborators. According to the preserved archival materials, Piotr Polejowski, like Bernard Meretyn, accepted commissions both "per Pausch" and "per Gesellengroschen".

In the case of Maciej Polejowski, a bit more direct information about his workshop has survived. They are connected with three large commissions carried out by the sculptor in Sandomierz (1771-1773), in Zasław (1774-1775), and in Poczajów (1781-1783). The process of engaging Polejowski to complete the order was slightly different in each of the above cases.

VI. The functioning and significance of the Polejowski brothers within Lvivian artistic milieu

The Polejowski family has long been recognized as an important chain-link in the Lvivian artistic milieu of the second half of the eighteenth century, and the argument confirming the claim was the recurring appearance of the brothers in the records of the parish of Our Lady of the Snows. By analysing all the records, it is known that they belonged to the circle of artists loosely associated socially with the artistic and craft milieu of Krakowskie Przedmieście. Piotr Polejowski's taking on the management of the most important *fabrica ecclesiae* in the archdiocese of Lviv, and the engagement of Maciej therein made the brothers significant figures in the hierarchy of Lvivian artists. It should be remembered that as the head of Lviv's Latin Cathedral modernization, Piotr was responsible for employing contractors

and entrepreneurs (supplying a wide range of goods, from liquors through tools, materials, and prefabricated construction elements). The Dominicans also appreciated his work, as they entrusted him with the management of finishing works on their temple, which at that time was the second and most important construction project in all of Lviv. The significant position of Piotr Polejowski as an architect is probably best evidenced by the last commissions from Lviv municipality for the reconstruction of two “ancient” municipal buildings: the Town Hall and the Low Castle, unfortunately known only from descriptions today.

In the instance of Piotr Polejowski’s architectural work, it is extremely difficult to determine his impact on the architectural milieu of Lviv, despite the fact that in the opinion of both Zbigniew Hornung and Jerzy Kowalczyk he was the most outstanding artist active after the death of Bernard Meretyn. The main work of Piotr remains the comprehensive modernization of the Latin Cathedral in Lviv, which is the best testimony to his skills in terms of interior arrangement. On the other hand, the form of the church in Malechów presents the architect as a mediocre designer of architecture. Bearing in mind the forms of both the belfry at the church in Navaria and the gables at the Lviv Latin Cathedral, one can cautiously suppose that Piotr Polejowski – who had been educated based on the best models of Meretyn’s rococo architecture – until around 1770 used solutions of that origin in his works. The motif that he used most frequently consisted in wavy, concave-convex finials, rounded jambs of window and door openings, as well as the so-called “clock themes”. After 1770, he quickly adopted the forms of the classicizing *Zopfstil*, visible in the design of the porches and chapels of the Lviv Latin Cathedral, or in the design of the house at number 24 in Krakowska street. Probably it is this fairly radical stylistic change in Lviv architecture that led to a situation in which it is difficult to speak of any influence of Piotr Polejowski’s architectural creativity on other architects or the artistic milieu of Lviv.

During a long period of his creative work, covering virtually the entire second half of the eighteenth century, Maciej Polejowski collaborated with the majority of sculptors active in Lviv at that time. The information on Maciej’s workshop cited above allow a highly probable assumption that through most of his artistic career he ran a very extensive woodcarving workshop (rather like a “company”), which was unprecedented in the eastern territories of the Polish Commonwealth. Although it can be assumed that he necessarily influenced the milieu of Lvivian sculptors, it should be noted that it is impossible to grasp any strictly workshop-based relationships (that is, based on the master-apprentice relationship) between Polejowski and the sculptors of the so-called “younger generation of Lvivian Rococo”.

Conclusion

In the light of the conducted analysis, it must be stated that the Polejowski brothers were not a typical example of the artistic family, which we are dealing with in Western Europe. Preserved information indicates that in their case, most likely, only one generation was involved in the arts. Even if we assume that Piotr Polejowski’s son – Eleuter Maciej was educated at the Vienna Academy, there is no indication that he would then work in the artistic profession. It is significant that in the detailed studies of churches and monasteries of the Ruthenian Voivodeship, no other representatives of the Polejowski family were discovered (except for the generation discussed herein). To some extent this is intriguing, because the surname “Polejowski” appears suddenly in Lviv in the second half of the 1750s (and if were to include Osiński’s wife, as early as 1747), and it disappears equally abruptly from the records in the last quarter of the eighteenth century. It is quite possible that among the older generation of the family originating from outside Lviv (most likely from the vicinity of Buczacz or the Buczacz town itself) there were for instance carpenters, which could explain the dedication of three sons to the apprenticeship in the sculpture workshop, and a daughter marrying a sculptor. Most likely, this issue will forever remain in the sphere of speculation.

It should be emphasized that in the case of the Polejowski family, we managed to organize biographical data, sometimes correcting and significantly supplementing it. Finding evidence of the family’s non-Lviv origin seems to be a very important finding. Unfortunately,

no new information regarding Jan Polejowski could be found, and the sculptor must still remain an enigmatic figure with unknown *oeuvre*.

Discussion of the joint works of Piotr and Maciej Polejowski on furnishing the churches in Nawaria, the Latin Cathedral in Lviv and the Dominican church of Corpus Christi in Lviv, allowed for a hypothetical reconstruction of the brothers' joint workshop. At the same time, propositions appearing in the literature regarding the recognition of the Polejowski workshop as a family-owned "artistic company" were questioned. Comparison of their work system with the model of operation of Meretyn and Pinsel or Sebastian Fesinger revealed that the Polejowski family must be considered as another "model" or type of artistic career in Lviv.

Also for the first time, a summary was made of archive-confirmed, independent works by Piotr and Maciej Polejowski. Thanks to this effort, it was possible to attempt an analysis of both artists' personal styles and sources of inspiration. In this case, the natural point of reference was the work of Meretyn and Pinsel, in whose workshop the Polejowskis received their education. The brothers used various solutions and different repertoires of motifs introduced to art by "the masters of Buczacz" (Meretyn and Pinsel), thanks to which their *oeuvre* can be considered as two directions in the development of Lvivian art in the second half of the eighteenth century. Piotr Polejowski represented the strictly "Meretynian" trend, continuing and creatively developing his master's ideas, the best examples of which are found in the great altars he designed for the Franciscan church in Przemyśl, the parish church in Nawaria, the Dominican church in Podkamień, and the Latin Cathedral in Lviv. These were monumental settings, with extensively developed, wide-spreading sides, "taking up space", which dominated in the interiors of chancels and entire churches. They can be contrasted with openwork, slender altars designed by Maciej Polejowski, which were expanded upwards by additional levels. This type of altarpiece, used for the first time in the collegiate church in Sandomierz, was repeated (with modifications) throughout the entire period of Polejowski's career, and in its most elaborated form it was used as the "Deisus" (iconostasis) of the Basilian church in Poczajów.

The work of Piotr Polejowski in the field of monumental architecture should be judged as lesser in quality, while emphasizing the very fast adoption of the Habsburg style of *Zopfstil*. Extracting several characteristic architectural motifs has allowed us to propose a number of attributions, and to a large extent to reject numerous suggestions appearing in subject literature. Thanks to the information preserved in the sources (but so far untapped), it was possible to at least partially reconstruct the structure of the workshop managed by the architect, as well as determine his attitude to the architectural profession. In the light of these findings, Piotr Polejowski appears as a typical architect-designer who was only involved in the preparation of designs, whereas his participation in their implementation was limited to the necessary minimum. In relation to the sculpture workshop that Piotr managed at the beginning of his artistic career, one of the most valuable discoveries was to identify Michał Filewicz as a journeyman-apprentice to Polejowski. The analysis of the formal and compositional motifs used by Piotr made it possible to propose linking the artist with another apprentice – Stefan Grodzicki. It was also possible to cautiously suggest several attributions of sculptures hitherto not linked to Piotr.

The overall picture of Piotr Polejowski's architectural *oeuvre* that emerged from the above considerations proves Andrzej Betlej and Piotr Krasny right – when these authors pointed to the figure of Franciszek Ksawery Kulczycki as the most important creative individuality in Lviv after the death of Bernard Meretyn. However, the unquestionable achievement of Piotr Polejowski was the comprehensive modernization of the Latin Cathedral in Lviv, as well as the Carmelite church in Bołszowce (attributed to him), which place him among the greatest architects-decorators in the art of the Polish-Lithuanian Commonwealth in the eighteenth century.

Similar observations can be made in relation to the works of Maciej Polejowski. Thanks to the chronological list of all his archive-confirmed and well-known works, it was possible to trace the evolution of sculptural mannerisms, as well as verify some of the dates quoted for these sculptures in subject literature. The composition schemes used by the sculptor and engravings being the inspiration for the ornamentation preferred by his workshop were

analysed. Fragmentally preserved information about Maciej's collaborators allowed for partial reconstruction of the structure of the workshop, which was managed by the sculptor.

We were able to confront these findings with the numerous attributions proposed in subject literature. Thanks to the archival query, it was possible to at least approximately determine the dates of creation for most of the church interiors in the Sandomierz region, as the largest group of works associated with Maciej Polejowski to date, to varying degrees. It turned out that in the Sandomierz region, from the beginning of 1780s – that is, less than a decade after Polejowski's last recorded presence in this area – we are dealing with altar-pieces being replaced or supplemented. Furthermore, comparing the works from the area in question with the confirmed works by the Lvivian sculptor makes it possible to negatively verify the theses about his own or his workshop's participation. Statues showing stylistic features of the so-called "Master of the main altar in Obrazów", mostly representing good and very good technical and artistic quality, are simply different from those by Polejowski. The second group, associated with Jan Nowakowski, a native of Sandomierz, exemplifies late, local woodcarving style. A decrease in the quality of its execution is apparent. Early works from the Dominican churches in Sandomierz and Klimontów from the 1780s represent a decent artistic level, which decreases in the case of churches in Sulisławice, Gierczyce or Trójca. It should be emphasized, however, that the main altar in the church in Sulisławice remains the only precisely dated and authorized work of the broadly defined "current of Lvivian sculpture" in the Sandomierz region. The above observations lead to the conclusion that in the Sandomierz region, Maciej Polejowski made only the furnishing of the Sandomierz collegiate church and the main altar in the Bernardine church in Opatów, which he asserts in his letter to Basilians from 1786.

Maciej Polejowski's very expressive, individual sculptural manner has significantly influenced the work of so-called "younger generation of Lvivian sculptors", and the dependencies and relationships between Maciej and Jan Obrocki or Franciszek Olędzki analysed in the work not only allowed us to approximate the workshop practices of these sculptors, but also facilitated the first attempt to characterize the work of the other representatives of the second generation of "Lvivian Rococo". Finally, the need for further research into the artistic profiles of Obrocki, Olędzki, Filewicz or Grodzicki should be voiced, as without them it will not be possible to show the full picture of the work by artists making up the so-called "Lvivian Rococo sculpture" circle.

Резюме

Полейовські. Нарис з історії львівського художнього середовища другої половини XVIII ст.

I. Вступне слово та історіографія дослідження теми львівської скульптури та архітектури епохи рококо

Мета цієї монографії – опрацювати мистецьку спадщину львівської художньої родини Полейовських у другій половині XVIII ст. та якнайповніше описати функціонування сімейної майстерні – в даному випадку архітектурно-різьбярської. Незважаючи на те, що у XVIII ст. у Львові діяли щонайменше вісім мистецьких родин *rodzin artystycznych Fesingerów*, (*Фесінгери*), *Marquartów* (*Маркварти*), *Starzewskich* (*Стажевські*), *Sztylów* (*Штиль*), *Würtzerów* (*Бюрцери*), *Obrockich* (*Оброцькі*) та *Polejowskich* (*Полейовські*) це питання ще не порушувалось мистецтвознавцями та істориками мистецтв. Більше того, дослідження мистецьких династій – замість опрацювання біографій окремих митців – також не знайшло свого місця в польській історії мистецтва. Термін „творча династія” у цій праці стосуватиметься багатопокілінної родини, в якій художня професія успадковувалась від батька до сина, яку культивували брати або двоюрідні брати. Наступні покоління, як правило, починаючи навчання у майстерні родичів, з часом ставали власниками цих майстерень (наслідували інструменти, моделі, гравюри, мережі замовників та колег). Інше поняття, яке з’являється у цій праці та вимагає пояснення – це поняття „сімейний підряд”. Із ним авторка пов’язує цілу низку практик. Перш за все, щоб мистецьку родину вважали „сімейним підрядом”, слід довести, що принаймні на протязі певного часу декілька членів однієї сім’ї співпрацювали у виконанні замовлення, взаємно передавали собі замовлення, надавали субпідрядні замовлення та рекомендували замовникам послуги своїх родичів (особливо якщо ті представляли різні види мистецтва). У цьому сенсі „сімейний підряд” може функціонувати формально – домовляючись про участь родичів із замовником та виплачуючи гонорар шляхом офіційного розподілу грошей, або може співпрацювати лише як джентльменська угода, тобто розподіл гонорару відбувався неофіційно серед майстрів-виконавців. Останній спосіб організації праці серед представників архітектурного середовища Львова досліджувати вкрай складно, оскільки з очевидних причин такий „сімейний підряд”, як правило, не залишив по собі безпосередніх письмових джерел.

Слід зазначити, що складність у дослідженні львівського мистецького середовища полягає у тому, що у випадку значної кількості мистецьких родин, що діяли водночас, дослідники диспонують незадовільною архівною базою. Таким чином реконструювати родинні

зв'язки у більшості випадків практично неможливо. У Львові XVIII ст. мистецькими родинами або „сімейними підрядами” можна вважати три родини: Fesingerów (Фесінгерів), де два покоління були представлені аж шістьма різьбярами та архітекторами; Würtzerów (Вюрцерів) – на два покоління троє скульпторів, та, певною мірою, Polejowskich (Полейовських), у випадку яких мова йде про щонайменше одне покоління та двох скульпторів і одного архітектора. Щодо інших родин, що апріорі вважаються мистецькими родинами, існують значні труднощі у дослідженні їх діяльності, про які неодноразово вже згадувалось в літературі. Серед вищезгаданих львівських мистецьких родин найбільше архівних джерел збереглося про rodzinę Polejowskich (родину Полейовських). Відносно велика група творів атрибутована як їх роботи (збереглися до наших часів або відомі з іконографічних джерел). Більше того, Пйотр та Мацей вважаються митцями, які найбільш вплинули на львівське мистецьке середовище у другій половині XVIII ст. Саме тому дослідження мистецької спадщини представників rodzinę Polejowskich (родини Полейовських) дає можливість частково доповнити образ львівського мистецького середовища того часу.

Прізвище Polejowskich (Полейовських) з'явилося у науковій літературі у 1872 р. у монографії Мауриція Дзедушицького присвяченій Латинському кафедральному собору у Львові. Дзедушицький, а згодом і Фердинанд Бостель відзначили Пйотра Полейовського як головного архітектора відповідального за перебудову храму, а Мацея Полейовського – як творця монументальних скульптур чотирьох отців церкви до головного вівтаря, виконаного за проектом його брата. Участь обох братів у модернізації собору, замовленої архієпископом Вацлавом Ієронімом Сераковським у 1765-1780 рр., є найвідомішим та найбільш ефектним твором, у якому були задіяні обидва брати Полейовські. З цієї причини вони згадуються фактично у всіх публікаціях про мистецтво Львова у XVIII ст. Приклад братів Пйотра, Мацея та Яна Полейовських вважається за, у певному сенсі, ерзац для дослідження історії творчих династій та окремих митців, що творили на території руського воєводства, Сандомирщини та Підляшшя. Високий художній рівень творів Пйотра та Мацея Полейовських став відправною точкою для численних атрибуцій, що охоплювали практично всі найважливіші та найкращі твори архітектури та скульптури, створені на землях Руського воєводства після 1760 р. У той же час дослідники наголошували на впливі, який стиль Пйотра та Мацея мав на інших митців, що діяли у львівському середовищі у другій половині XVIII ст., таких як Jan Obrocki (Ян Оброцький), Michał Filewicz (Михайло Філевич) і Franciszek Olędzki (Францішек Олендський).

Вже давно сім'я Полейовських наводилась у мистецтвознавчій літературі як приклад родинної майстерні. Вперше таку думку висловив дослідник Тадеуш Маньковський. Він припускав, що брати співпрацювали між собою не лише під час робіт у львівському соборі (1765-1776), але й раніше, виконуючи замовлення для францисканського монастиря у Перемишлі (1760-1765 рр.) та, ймовірно, для єзуїтського монастиря у цьому ж місті. Інший польський дослідник, Збігнев Горнунг, вказував на спільну роботу Пйотра та Мацея при домініканському соборі Божого тіла у Львові. Натомість спільною роботою Яна та Мацея Полейовських, на думку Горнунга, мав би бути інтер'єр василіанської церкви в Почаєві. У свою чергу Пйотр Красний та Якуб Сіто висунули гіпотезу, що „сімейний підряд” Пйотра та Мацея Полейовських склався вже під час роботи над парафіяльним костелом в Наварії, де Пйотр рвже досвідчений митець – відіграв головну роль. На думку Яцека Гаєвського усі троє брати Полейовські творили „сімейний підряд”. Вищезгадані гіпотези були висунуті попутно до інших міркувань і не перевірялись у наявних архівних джерелах. Авторка поставила собі за мету дізнатись, чи справді bracia Polejowscy (брати Полейовські) створили „сімейний підряд” (родинну майстерню), і якщо так, то яким чином це відбувалось?

Ця книга є скороченою та доповненою версією кандидатської дисертації під назвою „Działalność Polejowskich – lwowskiej rodziny artystycznej w drugiej połowie XVIII wieku”, („Діяльність Полейовських – львівської художньої родини у другій половині XVIII століття”), написаної під науковим керівництвом доктора габілітованого Анджея Бетлея та захищеної в Інституті Історії Мистецтв Ягеллонського Університету у 2018 р. Авторка прагне подякувати науковому керівникові за допомогу, підтримку, дискусії, поради, а також за те, що зацікавив її темою мистецької спадщини на колишніх східних територіях Речі Посполитої, яка остаточно стала предметом дисертаційного дослідження. Авторка також вдячна рецензентам дисертації доктору габілітованому Якубу Сіто, професору Інституту Історії Мистецтв

Польської Академії Наук, доктору габілітованому Пйотру Ощановському, професору Вроцлавського Університету та професору Пйотру Красному з Ягеллонського Університету, чий цінний коментарі сприяли удосконаленню цієї книжки.

Окрему подяку авторка виражає для Тараса Возняка, директора Львівської національної галереї мистецтв імені Б. Возницького, за доброзичливість, розуміння, допомогу та надання доступу до фондів скульптури в Олеську, без чого було б неможливим закінчення цієї дисертації. Авторка дякує також видавцям, зокрема Дороті Янішевській-Якубяк, директору Національного Інституту Польської Спащини за Кордоном POLONIKA та доктору Пйотру Рабею, президенту Наукового Товариства „Societas Vistulana”, і Пйотру Ямському, без ініціативи та підтримки якого ця книжка не прийняла б її нинішньої форми. Дослідження, проведені в рамках цієї монографії, були виконані за фінансової підтримки Національного Центру Науки (Польща). Грант № UMO-2014/13/N/HS2/02923, *Lwowskie rodziny artystyczne drugiej połowy XVIII stulecia* [„Львівські художні родини другої половини XVIII століття”], а також грант на цільові дослідження від Історичного факультету Ягеллонського Університету. Ознайомлення з найновішою науковою літературою та пам'ятками Франконії стало можливим завдяки двотижневій стипендії Уряду Баварії у Вюрцбурзі.

II. Коментар до історії мистецького середовища Львова XVIII ст.: реалії та динаміка змін

Львівське мистецьке середовище мало унікальну специфіку в масштабах колишньої Польсько-литовської Речі Посполитої. Нагадаймо, що окрім Варшави саме Львів був наступним найважливішим мистецьким осередком того часу. По-перше, ніде більше не сталося так, щоб, при все ще міцній позиції цехової системи, сформувалася в місті – як протиположна ремісничим організаціям – чисельна група митців з дуже високим рівнем художніх робіт. По-друге, винятковою є і внутрішня структура цієї групи, у якій замість звичної професійної конкуренції існували ще й тісні соціальні зв'язки. Саме ця виняткова ситуація призвела до того, що – відчувши потребу звільнення від гільдійної юрисдикції – певна група скульпторів і художників домоглась привілею, який зрівняв їх соціальний статус з вільними жителями Львова. Слід звернути увагу на те, що це було унікальне явище на фоні інших міст тодішньої Речі Посполитої. На зорі своєї кар'єри всі згодом відомі митці жили за межами міських мурів, уникаючи таким чином прийняття міського права та обов'язку вступу до цеху. Вони оселялися в двох юридиктах: Всіх святих (власність Бенедиктинського ордену) та св. Івана Хрестителя (власність капітули Львівського собору). Зосередженість значної кількості митців на невеликому просторі через деякий час призвела до створення тісно пов'язаного мистецько-соціального середовища, яке найкраще можна охарактеризувати терміном „велика мистецька родина”. Найактивніші і, отже, високооплачувані скульптори, після отримання привілею від каптурового суду у 1764 р. на вільну практику, поступово почали переїжджати з передмістя в межі міста, а одним з найпривабливіших для них районів виявилася вул. Вірменська.

Початок утворення „колонії” в Краківському передмісті припадає на рр. 1735-1745. У Львові з'явилися тоді найважливіші митці – Sebastian Fesinger (Фесінгер), Georg Michael Würtzer (Вюрцер), Antoni Osinski (Осинський), Johann Georg Gertner (Гертнер) та Jerzy Józef Marquart (Маркварт), які створили неформальну групу, навколо якої на території цієї юридики оселилися і інші майстри. Найбільший розквіт цього середовища припадає на другу пол. 50-тих та 60-тих рр. XVIII ст., тобто коли митці з так званого „молодшого покоління”, такі як Maciej, Piotr i Jan Polejowscy (Мацей, Пйотр та Ян Полейовські), Jan Obrocki (Ян Оброцький), Wojciech Bień (Войцех Бінь) та Mathias Müller (Матіас Мюллер) чи Marcin Białobrzewski (Марцін Білобжезький) створювали власні сім'ї, а в родинях Antoniego Osinskiego (Антоніа Осінського), Johanna Nepomucena Becherta (Йоганна Непомуцена Бехерта), Johanna Georga Gertnera (Йоганна Гертнера), Szymona Starzewskiego (Шимона Стажевського) та Klemensa Ksawerego Fesingera (Клеменса Ксаверія Фесінгера) народжувались нові покоління майбутніх митців. Саме тоді інтенсивність сімейних та соціальних контактів сягала свого zenitu. Ситуація почала змінюватися в 70-тих рр. XVIII ст. В останній чверті XVIII ст. єдиною професійною групою у Львові, яка підтримувала тісні

та жваві соціальні контакти, були художники. За 80-ті та 90-ті рр. XVIII ст. у джерелах трапляються лише окремі згадки про митців.

III. Біографічні відомості про родину Полейовських

Передусім слід уточнити інформацію про батьків Полейовських (тобто Яна та Катажину), яку А. Бетлей замістив у життєписі митців у „Словнику польських митців” [*Słownik artystów polskich i w Polsce działających*]. Інформація, що міститься у гаслі, ґрунтувалася на свідоцтві про смерть Розалії Осінської (14 вересня 1790 р.), яку він вважав сестрою Полейовського. Однак згадана Розалія померла у віці 6 років і, безумовно, була дочкою Яна Осінського та Катажини з дому Завадських, які одружилися 17 травня 1777 р. На жаль, записів про хрещення жодного з братів у метричних книгах досі не знайдено. Однак можна вказати відносно вірогідне місце їхнього народження, яким не був Львів, як вважав Тадеуш Маньковський та всі інші дослідники, які подавали цю інформацію за ним. Підказкою в цьому питанні є свідчення Мацейя Полейовського про його відносини з Миколаєм Базилієм Потоцьким, який начебто знав скульптора з дитинства. Саме тому можна припустити, що Полейовські походили з околиць Бучача, можливо, що навіть із самого міста, звідки вони швидко проклали собі шлях до майстерні придворних митців графів Потоцьких. Якби вони народились та виховувались у Львові, для них було б очевиднішим обрати майстерню котрогось із львівських митців, скажімо Фесінгера, або розпочати навчання в цеху. Остаточним підтвердженням немісцевого походження родини Полейовських є інформація, знайдена у свідоцтві про шлюб Antoniego Osińskiego (Антонія Осінського) з Rozalią Polejowską (Розалією Полейовською), укладеному 4 лютого 1747 р. у львівському кафедральному соборі, де у відомостях про наречену записали, що вона мешкала у Львові протягом останнього року. Окрім того, 7 квітня 1764 р. Мацей та Пйотр Полейовські разом із кількома іншими різьбярми по дереву отримали дозвіл на носіння шаблі або меча, виданого на підставі рішення каптурового суду міста Львова.

Достеменно відомо, що архітектор Пйотр Полейовський народився в 1734 р. та помер 26 квітня 1776 р. у віці 42 років, був похований у львівському кафедральному соборі. Перша архівна згадка про його перебування у Львові припадає на вересень 1759 р. Однак, невідомо коли саме Полейовський одружився з Marianną Pełczyńską (Маріанною Пелчинською), адже запису про такий шлюб не зафіксовано у парафіяльних книгах львівського кафедрального собору або костелу Марії Сніжної. Ймовірно шлюб укладено найпізніше влітку 1763 року, адже 4 лютого 1764 р. у метричних книгах було знайдено запис про хрещення першої відомої дитини цієї пари. Слід звернути увагу на факт, що Полейовські виховували семеро дітей, а не двоє, як це вважалося раніше. 13 листопада 1765 р. Пйотром Полейовським було внесено у львівські міські актові книги королівський привілей на вільну практику професії архітектора, який цілком ймовірно він отримав завдяки протекції архієпископа Вацлава Ієроніма Сераковського. У 1765-1766 рр. архітектор орендував частину кам'яниці Богдановича, що належала львівським домініканцям, де він мешкав разом зі слугами та челяддю. Крім того, у 1764 р. він також заплатив домініканцям за частину так званої кам'яниці Вартанчиковської. 1 лютого 1769 р. Полейовський взяв в оренду площу, що належала до жіночого ордену кармеліток босих. У договорі зазначалося, що сестри приймають орендарів за наказом архієпископа Вацлава Ієроніма Сераковського, тож це другий приклад турботи мецената про митця. 13 лютого 1770 р. архітектор купив два житлові будинки по вул. Вірменській, а саме кам'яницю Цефтуновичів (інша назва – кам'яниця Сеферовичів) та кам'яницю Муратовичів, які він згодом перебудував в один будинок. Роботи мали тривати близько трьох років, оскільки лише 12 лютого 1773 р. було зафіксовано інтрімесію. 27 січня 1774 р. Петро Полейовський придбав кам'яницю Гідзінську (Гендзінську) – будинок розташований на так званій площі Гендзінських, поруч із вірменською церквою – яку він перебудував близько середини 1774 р., спроектувавши двоповерховий житловий будинок з цокольним поверхом.

Художні досягнення різьбяр Яна Полейовського були повністю створені у наукових роботах дослідника Збігнева Горнунґа, адже про самого Яна збереглися лише три джерельні згадки: 18 січня 1756 р. він одружився з Маріанною, яка у 1774 р. народила йому сина, Мацейя

Каджетана. Крім того, у 1767 р. його згадують як мешканця юридики Всіх святих, де він сплачував земельний податок.

Досить багато відомостей збереглося про життя Мацейя Полейовського у порівнянні з іншими скульпторами періоду львівського рококо. Однак основна біографічна інформація – зокрема дати народження та смерті – відсутня. Перша джерельна згадка про Мацейяу Львові датується жовтнем 1755 р. Також варто зазначити, що саме Мацей був першим із братів, хто з'являється в архівних документах. Скульптор був одружений двічі: вперше з *Barbara Chocimska* (Барбарою Хоцімською) (1742-1770), вдруге – з невідомою Магдаленою. У шлюбі з Барбарою, укладеному у Латинському кафедральному соборі 20 лютого 1757 р. в присутності скульптора *Sebastiana Fesingera* (Себастьяна Фесінгера), народилося дев'ятеро дітей (у науковій літературі досі згадувалося лише шестеро). 30 квітня 1767 р. Мацей Полейовський купив житловий будинок, кам'яницю Дронгівську, який він перебудовував до 1773 р. За архівними джерелами ця власність мала б знаходитись за адресою вул. Руська 198. Тож мова не йшла у цьому випадку про два окремі житлові будинки, як вважалося раніше. Крім того, 2 липня 1769 р. Полейовський купив будинок на юридиці Всіх святих, в Краківському передмісті, який він згодом, 2 вересня 1773 р., перепродав митцеві *Tomaszowi Gertnerowi* (Томашу Гертнеру). Тому можна припустити, що так само, як і *Sebastian Fesinger* (Себастьян Фесінгер) наприкінці свого життя, Мацей Полейовський розширив свої професійні компетенції з різьбярства по дереву до „будівельного підприємця”. Слід пам'ятати, що в той же час Миколай Базилі Потоцький наказав Мацейю взяти на себе управління „фабрикою” собору Почаївського монастиря, а в 1790-тих рр. митець працював там як архітектор. Остання інформація про Полейовського походить з 1794 р., коли він покинув Почаївський монастир після завершення робіт передбачених за угодою, і ця дата відповідно вважається нижньою межею датування смерті скульптора.

До інших представників родини Полейовських належать сестри Полейовські, *Rozalia* і *Magdalena* (Розалія та Магдалена). Перша, як уже згадувалося, вийшла заміж за скульптора *Antoniiego Osieńskiego* (Антонія Осінського) в 1747 р. У свою чергу, Магдалена була другою дружиною митця *Mathiasa Müllera* (Матіаса Мюллера), за якого вона вийшла заміж у 1756 р. Обидві сестри підтримували жваві товариські відносини із представниками інших мистецьких родин у Львові, адже їх часто просили за свідків на сімейних урочистостях.

IV. Художня спадщина братів Полейовських: освіта, творчість і розвиток стилю, атрибуція, взірці та джерела натхнення

Для розуміння структури і діяльності львівського мистецького середовища важливо пізнати роль, яку у ньому відіграла майстерня, створена *Bernarda Meretyna* (Бернардом Меретиним) та *Johanna Georga Pinsla* (Йоганом Георгом Пінзелем). Пйотр Красний у своїх працях підкреслював новаторський характер введених Меретиним стандартів виконання мистецьких замовлень у Львові XVIII ст. На початку своєї діяльності Меретин мусив покладатися на цехових майстрів та митців, яких наймав до виконання окремих замовлень, однак з роками йому вдалося згуртувати навколо своєї майстерні постійних, напевно ретельно підібраних співпрацівників, котрих сам навчав і котрі й створили його „мистецьку фірму”. Серед них були Пйотра та Мацей Полейовські. Як відомо, у майстерні Меретина та Пінзеля здобув освіту Мацей Полейовський, до чого він сам признався. Тому цілком природно, що інші брати також навчалися професії саме тут. Художня незалежність Мацейя та Пйотра (можливо, також і Яна) не означала автоматично відокремлення від майстерні їхніх метрів. У 1750-тих рр. майстерня Меретина продовжувала відігравати головну роль на ринку замовлень у Львові та околицях, і це був пік періоду мистецької діяльності цього архітектора. Фактичний початок незалежної мистецької кар'єри братів Полейовських припадає на період розпаду „підприємства” Меретина та Пінзеля після смерті майстрів, отже на початок 1760-тих рр., коли Пйотр та Мацей Полейовські отримали свої перші спільні замовлення.

На початку своєї самостійної мистецької кар'єри Пйотр та Мацей Полейовські працювали разом, і в науковій літературі було чимало спекуляцій з цього приводу. Вважалося, що брати створили „сімейний підряд” (творчий союз). На сьогодні відомо про три спільні замовлення, проте під час кожного із них співпраця ґрунтувалася на дещо інших умовах. Цю

інформацію слід доповнити ще одним спільно виконаним замовленням братів, до того ж ще за часів навчання у Меретина та Пінзеля. У ході дослідження авторкою було встановлено, що Полейовські не мали звички виконувати усі замовлення разом, не мали також спільної майстерні та „штатних” співпрацівників. Вони працювали разом лише при окремих проектах, якщо траплялась нагода. Авторка переконує, що ймовірно брати Полейовські не створили родинної фірми, „сімейного підряду” тощо. Насправді в джерелах зафіксовані два випадки фактичної співпраці братів (Латинський кафедральний собор та костел домініканців у Львові) та два проекти, над реалізацією котрих брати могли гіпотетично співпрацювати (храми у селах Годовиця та Наварія). Слід зазначити, що ця співпраця була досить однобічною, тобто якщо Пйотр Полейовський отримував більше за розмірами замовлення, тоді пропонував Мацейеві участь у його реалізації. Немає жодної переконливої згадки про те, що Матвій залучав брата у аналогічних випадках. Більше того, скульптор, ймовірно, ставився до їхньої співпраці досить розкуто. Про це може свідчити факт, що у той час, коли він був зайнятий таким престижним та стратегічним для розвитку своєї кар’єри замовленням як виконання фігур до головного вівтаря львівського Латинського кафедрального собору, він не лише не дотримувався терміну контракту (лютий 1768 р.), але й прийняв у той час індивідуальне замовлення на оздоблювальні роботи у палаці Франциска Салезія Потоцького у Кристинополі (ймовірно, в тому ж 1768 р.) та замовлення на різьбярські роботи у костелі св. Михайла в Ізяславі (до речі, цього замовлення він також не виконав вчасно, розпочавши роботу лише через 5 років, тобто під час „фабрики” при колегіаті в Сандомирі).

Тривалий час самостійна художня творчість Пйотра Полейовського трактувалась дуже однобічно і дослідники зосереджувались виключно на архітектурі. Завдяки дослідженням Якуба Сіто та Пьотра Красного її образ став багатограним, відкрито нові інтерпретаційні поля. Дослідники довели, що Полейовський розпочав свою мистецьку кар’єру скульптором, і лише через кілька років він надав перевагу архітектурі. Граничну дату, коли митець „перекваліфікувався”, як здається, можна визначити досить точно, а саме на 1765 р., коли він отримав стосовний королівський привілей і розпочав перебудову львівського Латинського кафедрального собору. Серед робіт з раннього періоду творчості Полейовського вирізняється головний вівтар у францисканському костелі в Перемишлі. Це замовлення, прийняте Пйотром у 1761 р., є також першою архівною згадкою про його самостійну мистецьку творчість. На основі стилістичного та формального аналізу, до цього ж періоду творчості можна віднести і інші твори Пйотра Полейовського: головний вівтар в домініканському костелі в Підкамені; головний вівтар у парафіяльному костелі в селі Наварія; дві кам’яні фігури (бл. Джона Дунса Скота та св. Ігидія) на фасаді францисканського костелу в Перемишлі; дві статуї, що колись прикрашали головний вівтар у домініканському костелі в Хорощі, поблизу міста Білосток; дві скульптури святих євангелістів з бічного вівтаря в костелі кармелітів у Сусідовичах; фігуру святого Іоанна Непомука з бічного вівтаря в костелі у Кукільниках та два розп’яття з домініканського костелу в Жовкві (нині знаходяться у домініканському монастирі у Любліні) та в домініканському костелі у Великих Очах; модернізацію інтер’єру та дизайн нового фасаду костелу кармелітів у Більшівцях; фронтон францисканського костелу св. Антонія та парафіяльного костелу в Копичинцях.

Напевно, серед усіх львівських митців, що творили у XVIII ст., саме про творчу спадщину Мацейя Полейовського нам відомо найбільше. У 1786 р. митець, внаслідок гострого конфлікту з василіанами з Почаєва, був змушений захищати свою професійну майстерність. У листі до генерала ордена, який зберігся до наших часів, Полейовський описує перебіг своєї творчої діяльності, перераховує свої роботи. Завдяки цьому джерелу дослідники мають змогу простежити процес становлення скульптора як митця. З одного боку, слід підкреслити, що згадані у цьому своєрідному авторському портфоліо твори мають високий художній рівень. З другого ж, слід мати на увазі і той факт, що на сьогодні далі не встановлено місце знаходження всіх „вівтарних витворів”, перерахованих Полейовським.

Саме вищезгаданий хронологічний перелік творів Мацейя Полейовського дозволяє простежити еволюцію його скульптурного стилю. Ранні твори скульптора характеризуються прив’язаністю до рішень, запозичених з майстерні Пінзеля, що насамперед стосується фізіономії фігур (широкий, плоско зрізаний ніс, вії на повіках, глибоко поставлені очі). Водночас Мацей Полейовський вже тоді починає застосовувати власні формальні рішення. Обличчя його

форми повне, зі злегка опуклою бородою і невеликими губами, вільно розпущеним волоссям, з великими локонами. Одяг, в свою чергу, прилягає до силуетів з трохи видовженими пропорціями, обнімаючи один одного на стегнах і створюючи широкі поверхні. Драпірування на шатах гострі, як правило, складки тканини звисають вертикально, підкреслюючи рух поста-ті. Фактура скульптур різноманітна, запозичена у Пйотра Полейовського, місцями обробле-на зубилом у вигляді плям або коротких ліній. Ці риси притаманні творчості Мацейя Поле-йовського приблизно до 1765 р. Згодом відбувається досить несподівана зміна, яка, швидше за все, є результатом пошуку власного індивідуального скульптурного стилю. Цей „перехідний період” представлений фігурами у вівтарі львівського Латинського кафедрального собору, які митець наділив більш геометричними рисами обличчя порівняно з попередніми його твора-ми. Перш за все, увагу привертають лики святих з надміру запалими очима (ефект додатково посилюють кострубаті носи), на повіках котрих замість вій – валики, які підкреслюють лінію очей. Одяг укладається більш експресивно та гостро, шати щільніше драпіруються, хоча спо-сіб формування складок матеріалу несильно змінився. Ймовірно, на використанні стилістичні рішення також вплинув масштаб монументальних скульптур, які фактично були вдвічі більші ніж фігури з вівтаря в селі Наварія. Схоже, що знаковим моментом у процесі становлення Ма-цейя Полейовського як митця з невідомих причин став початок 70-тих рр. XVIII ст.

Уся творчість Мацейя Полейовського характеризується особливою, майже педантичною, увагою до деталей скульптури, незалежно від того, де вона має знаходитись, тобто незалежно від того, чи глядач має на неї дивитись на рівні своїх очей, чи зводитиме їх на неї догори (на-приклад на фасад будинку). Ретельне відбиття в заправі дрібних елементів шати, різьблення орнаментів і мережива або використання справжнього шнура для більш реального ефекту та декоративності можна зауважити у всіх відомих на сьогодні роботах скульптора. За свою більш ніж тридцятирічну мистецьку кар’єру Мацей Полейовський розробив кілька компо-зиційних схем, які певною мірою вважаються його „візитною карткою”. Незважаючи на по-вторення цих рішень, йому вдалося уникнути враження одноманітності чи схематичності, адже він вміло розмежовував деталі і контрастував скульптури.

Серед скульптур невідомих авторів того часу, зважаючи з одного боку на їхні стилістич-ні особливості, а з другого – на особливості стилю Мацейя Полейовського, можна атрибу-тувати деякі з них як твори цього митця, а саме: чотири скульптури (*св. Франческо Борджія, св. Франциск Ксав’єр, два пророки*) з двох вівтарів, що були колись у костелі кармелітів у селі Новий Мілятин; скульптура *Розп’ятий Христос* у костелі кармелітів у Роздолі; *Розп’яття* з головного вівтаря угруського парафіяльного костелу; *Розп’яття* у головному вівтарі в па-рафіяльному костелі в Буську; неекспонована фігура *Доброго Пастиря*, що зберігається в Ко-ломийському музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Йосафата Кобринсько-го; великі фігури ангелів з вершини іконостасу в соборі св. Юра у Львові; частина інтер’єру церкви св. Покрови в Бучачі (бічні вівтарі, ангели вгорі головного вівтаря).

Важливим питанням залишається вплив творів Мацейя Полейовського, виконаних для колегіального костелу в місті Сandomir, на розвиток окремої течії в скульптурі останньої чверті XVIII ст., на що раніше вказували у своїх дослідженнях Єжи Ковальчик та Святослав Ленартович. У деяких випадках у цих творах немає сенсу шукати глибшого розуміння мане-ри Полейовського, вони є скоріше механічним виконанням мотивів перевірених майстром у його багатолітній практиці, подекуди вони навіть перегукуються із народним мистецтвом. На підставі проведеного аналізу можна умовно відокремити дві групи творів. До першої від-носяться статуї у головних вівтарях парафіяльних костелів у Образові (1775), Майдані Коль-бушовському (близько 1788?), Васнюві (не раніше 1781 і не пізніше 1803) та в Момині (не раніше 1775 і не пізніше 1781), а також скульптури святих покаяльниць *Марії Магдалини* (у колекції Єпархіального музею в Сandomiri) та *Марії Єгипетської* (у каплиці семінарії в Сandomiri) та *св. Іоана Хрестителя* (тепер у монастирі домініканців у Сandomiri), ймовірно, виконані близько 1782 р. Подібні спільні риси можна також знайти у двох фігур святих пап римських з домініканського ордену, ймовірно, *Пія V* та *Бенедикта XIII*, що облямовують головний ві-втар у домініканському костелі в Климонтові, а які в науковій літературі не розглядалися ра-ніше в контексті „львівської течії на Сandomирщині”. До цієї ж групи можна додати статуєт-ки з епітафії Франциска Ледуховського у колегіальному костелі у Климонтові (після 1784 р.). Друга група творів демонструє нижчий художній рівень. Йдеться про твори, які було виконано

десятьма роками пізніше ніж вищезгадані. Головною скульптурною реалізацією із цієї групи є головний вівтар у костелі в селі Суліславці, виготовлений сandomирським скульптором Janem Nowakowskim (Яном Новаківським) у 1789 р. Першими були бічні вівтарі, що прикрашали домініканський костел в Климонтіві (1780-1781 рр.), наступним – бічний вівтар у костелі св. Якуба в Сандомирі цього ж ордену (1782). Ці останні роботи характеризуються більш високим рівнем художньої майстерності порівняно з іншими роботами. У 1789 р. в костелі в уліславцях було збудовано головний вівтар, після 1791 р. – зведено великий вівтар у костелі в Герчицях, а в самому кінці століття (близько 1798-1799 рр.) – виконано фігуративне оздоблення вівтарів у костелі в Трійці. Три останні твори характеризуються значним спрощенням форм і стилістичних особливостей та вказують на провінційність виконання.

Підсумовуючи цю частину монографії, слід ще раз підкреслити, що скульптури Мацейя Полейовського в колегіальному костелі в Сандомирі з одного боку надихнули місцеву художню громаду, а з іншого відкрили новий ринок для інших львівських скульпторів. Здається, що один із них був автором першої із вищезгаданих груп, яку не можна адекватно атрибутувати на цьому етапі дослідження. То ж залишається назвати його „автором головного вівтаря в Образові”.

V. Майстерні Пйотра та Мацейя Полейовських

Зберіглося мало прямих відомостей про структуру майстерні Пйотра Полейовського. Відомо, що на початку своєї мистецької кар'єри він, ймовірно, керував майстернею сницарів, оскільки в 1765 р. Michał Filewicz (Михайло Філевич) був його челядником у сницарській майстерні. Ймовірно, Полейовський вже тоді спеціалізувався у декоративному мистецтві, про що свідчить замовлення для вівтаря францисканців у Перемишлі та фігуральна скульптура (домініканські документи 1765 р. описують його як сницаря). Майстерню він вів у Львові – там виконував скульптури та декор, які потім перевозив до Перемишля і, ймовірно, до Наварії. Принаймні в 1765-1766 рр. майстерня містилася в орендованому приміщенні в кам'яниці Богдановича (власність львівських домініканців), де також майстер мешкав. Очевидно, що це була класична скульптурна майстерня, у якій термінувало один-два учні та помічники і виготовлялись виключно різьблені у дереві вироби. Зведення вівтарних споруд, спроектованих Полейовським, було поза компетенцією його майстерні. Однак він мав реально впливати на вибір підрядника для свого проекту, оскільки до зведення конструкції вівтаря у Перемишлі був залучений львівський столяр Michał Olszkiewicz (Михайло Оляшкевич), а не один із місцевих майстрів. Зі зміною профілю діяльності Пйотра Полейовського, коли він отримав королівський привілей на практику професії архітектора, також розвивалася його майстерня. З інформації про тогочасні „фабрики”, у тім вищезгадані, можна зробити висновок, що, на відміну від свого вчителя Bernarda Meretyna (Бернарда Меретина), Полейовський не мав постійних співпрацівників. За збереженими архівними матеріалами, Пйотр Полейовський, як і Бернард Меретин, приймав замовлення або „за єдину ставку”, або „за одного виконавця”.

Стосовно Мацейя Полейовського збереглося дещо більше безпосередніх інформацій щодо його майстерні. Вони поєднуються з трьома великими замовленнями, виконаними скульптором, а саме: статуї для восьми вівтарів і музичний хор для колегіати у Сандомирі (1771-1773), різьбярські роботи у костелі св. Михайла в Ізяславі (1774-1775) та вівтарі і амвон василіанської церкви монастиря в Почаєві (1781-1783). Нагадаймо, що процес залучення Полейовського до виконання замовлення у кожному з вищезазначених випадків виглядав дещо інакше.

VI. Функціонування та значення братів Полейовських у львівському мистецькому середовищі

Родину Полейовських давно визнано важливою ланкою у львівському мистецькому середовищі другої половини XVIII ст. Записи про трьох братів у метричних книгах парафії Марії Сніжної у Львові можна знайти доволі часто. Завдяки аналізу цих документів, можна

вказати на тісні товариські зв'язки із іншими митцями та ремісниками, що проживали в Краківському передмісті. Залучення Пйотра Полейовського до управління найважливішою „фабрикою” у львівській єпархії (Латинського кафедрального собору у Львові), а його брата, Мацейя – до виконання цього замовлення, зробили з Полейовських видних місцевих митців. Слід пам'ятати, що як керівник перебудови Латинського собору, Пйотр відповідав за підрядників та постачальників, а постачались товари у широкому асортименті – від харчування, будівельних матеріалів та інструментів по будівельні напівфабрикати. Доцінили його талант і домініканці, оскільки довірили керування завершальними роботами над своїм храмом, який на той час був другим найважливішим будівництвом Львова. Однак найкраще мабуть свідчить про високу позицію Пйотра Полейовського як архітектора його останнє замовлення, від львівського муніципалітету – замовлення на реконструкцію двох „стародавніх” міських будівель: ратуші та Низького замку. На жаль, про це нам відомо лише з архівних джерел.

Якщо говорити про художню спадщину Пйотра Полейовського, то – незважаючи на думку Збігнева Горнунга та Єжи Ковальчика, що він був найвидатнішим архітектором після смерті Бернарда Меретина – його вплив на інших сучасних йому митців не був вагомим. Безумовно головною роботою у кар'єрі Пйотра Полейовського виявилася перебудова Латинського собору у Львові. Саме вона демонструє найвищий рівень його майстерності. Натомість костел в Малехові представляє архітектора як посередність. Беручи до уваги форму дзвіниці при костелі в Наварії або фронтонів у львівському Латинському соборі, можна припустити, що Пйотр Полейовський, який навчався на кращих зразках архітектури рококо авторства Меретина, до приблизно 1770 р. використовував мистецькі рішення свого вчителя. Серед таких мотивів були найчастіше хвилясті, увігнуто-опуклі декоративні оздоблення, виокруглені прорізи вікон та дверей, а також так звані „годинникові мотиви”. Після 1770 р. він несподівано переходить до стилю Цопф, що помітно в архітектурному оформленні каплиць львівського Латинського собору та проєкті житлового будинку по вул. Краківській 24. Скоріш за все, ця досить радикальна зміна стилю у львівській архітектурі і спричинила ситуацію, в якій важко говорити про будь-який вплив архітектурної творчості Пйотра Полейовського на творчість сучасників.

До подібних висновків можна дійти і у випадку Мацейя Полейовського, який творив на протязі другої половини XVIII ст. та співпрацював з більшістю львівських скульпторів того часу. Письмові джерела, які аналізувались авторкою цієї монографії, вказують на те, що впродовж більшої частини своєї мистецької кар'єри він керував дуже розгалуженою сницарською майстернею (більше схожою на „фірму”). Був то чи не єдиний приклад такої майстерні на східних землях Речі Посполитої. І хоча гіпотетично можна припустити, що його роботи мали вплив на творчість львівських скульпторів того часу, то не має прямих доказів того, що Мацей Полейовський мав власних послідовників або учнів серед так званого „молодшого покоління львівського рококо”.

Закінчення

У світлі проведеного аналізу слід констатувати, що bracia Polejowscy (брати Полейовські) не були типовим прикладом „сімейного підряду” чи „родинної майстерні”, яких чисельні приклади маємо у тогочасній Західній Європі. Згідно архівних джерел, в їхньому випадку, швидше за все, мистецькі професії обирало лише одне покоління. Навіть якщо припустити, що син Пйотра Полейовського, Елеутер Мацей отримав освіту у Віденській академії, немає жодних доказів того, що після закінчення навчання він працював у творчій професії. У дослідженні сакральної архітектури Руського воеводства не було знайдено інших представників родини Полейовських (окрім братів, про яких йшлося в цій монографії). Якоюсь мірою це навіть інтригує, адже прізвище „Полейовський” з'являється несподівано у джерелах в другій половині 50-тих рр. XVIII ст. (якщо брати до уваги згадку про дружину Осінського – то навіть у 1747 р.) і однаково швидко зникає з документів останньої чверті XVIII ст. Ймовірно, що серед старшого покоління родини, яке жило поза Львовом (можливо в околицях Бучача або ж в самому місті) були, скажімо, столяри, що певною мірою пояснювало б той факт, що

троє синів з однієї родини обрало фах різьбяра, а дочка вийшла заміж за архітектора. Однак однозначно відповісти на це питання на сьогодні неможливо.

Слід підкреслити, що у випадку родини Полейовських авторці вдалося впорядкувати біографічні дані окремих її членів, іноді виправляючи та значно доповнюючи їх. Важливою знахідкою здається доказ не львівського походження сім'ї. На жаль, не вдалося знайти ніякої нової інформації щодо Jana Polejowskiego (Яна Полейовського). Скульптор все ще залишається загадковою фігурою, а його мистецькі досягнення – невідомими. Обговорення спільних творів Пйотра та Мацейя Полейовських, тобто декорації інтер'єру костелу у Наварії, Латинського кафедрального собору у Львові та львівського домініканського костелу Божого тіла, дозволило гіпотетично реконструювати спільну діяльність майстерні братів. У той же час ці висновки суперечать переконанню про визнання майстерні Полейовських творчою династією або ж чимось подібним до „сімейного підряду”. Порівняння їхнього способу роботи із тим, який ми маємо у випадку діяльності Меретина та Пінзеля, чи Sebastiana Fesingera (Себастьяна Фесінгера) показало, що родину Полейовських треба розглядати як окрему „модель” мистецької кар'єри львівських майстрів.

У монографії вперше представлено список, складений на основі підтверджених архівних довідок, самостійних художніх робіт Пйотра та Мацейя Полейовських. Завдяки йому вдалося проаналізувати як особистий стиль митців, так і джерела їх натхнення. Слід звернути увагу, що у цьому випадку орієнтиром була творчість Меретина та Пінзеля, в майстерні яких брати Полейовські отримали освіту. Брати використовували різні рішення тамотики, введені „бучацькими майстрами”, завдяки чому їхню творчість можна розглядати як два напрямки розвитку львівського мистецтва у другій половині XVIII ст. Пйотр Полейовський був вірним учнем „меретинівської школи”, продовжуючи і творчо розвиваючи ідеї свого вчителя. Найкращим прикладом цього є великі вітари, які він запроектував у францисканському костелі в Перемишлі, парафіяльному костелі в Наварії, домініканському костелі у Підкамені та Латинському соборі у Львові. Це були монументальні споруди, сильно розширені вбік, які ненавчалося поновляти простір храмів із середини. Слід їх порівняти з ажурними, стрункими вітарами, створеними Мацеєм Полейовським, подовженими вверх за рахунок надбудови додаткових поверхів. Цей тип ретабло, який вперше був використаний в колегіальному соборі в Сандомирі, повторювався (з модифікаціями) протягом усього періоду кар'єри Полейовського, проявившись в найбільш допрацьованій формі як «Деїсус» в василіанській церкві в Почаєві.

Творчу спадщину Пйотра Полейовського у монументальній архітектурі слід оцінювати значно нижче, водночас підкреслюючи швидкий перехід до габсбурзького *Zopfstill* (стилю Цопф). Вказання декількох характерних архітектурних мотивів дозволило авторці запропонувати деякі атрибуції і значною мірою відкинути численні твори, що часто приписувались Полейовському. Завдяки нововідкритій архівній інформації вдалося хоча б частково реконструювати структуру майстерні, якою керував архітектор, а також його підхід до роботи. У світлі цих висновків Пйотр Полейовський постав типовим архітектором-творцем, який займався лише підготовкою проектів, обмежуючи участь у їх реалізації до необхідного мінімумом. Стосовно скульптурної майстерні, яку вів Пйотр на початку своєї мистецької кар'єри, одним із найцінніших відкриттів є ідентифікація Michała Filewicz (Михайла Філевича) як його челядника. Аналіз формальних та композиційних мотивів, використовуваних Пйотром Полейовським, дав можливість запропонувати Стефана Гродзіцького в якості ще одного його учня. Також можна було запропонувати кілька ймовірних атрибуцій окремих скульптур, досі не поєднаних із рукою Пйотра.

Накреслений у цій монографії образ архітектурної творчості Пйотра Полейовського підтверджує думку Анджея Бетлея та Пйотра Красного, що найважливішою творчою особистістю Львова після смерті Бернарда Меретина був Franciszek Ksawery Kulczycki (Франциск Ксаверій Кульчицький). Проте така оцінка не перекреслює мистецьких досягнень Пйотра Полейовського, серед яких вирізняється перебудова Латинського собору у Львові і – приписувана йому – костелу кармелітів у Більшівцях, які ставлять його поряд із найвидатнішими митцями Речі Посполитої у XVIII ст.

Подібного характеру зауваження можна поставити до творчості Мацейя Полейовського. Завдяки хронологічному списку всіх його відомих творів та творів, які не збереглися до наших часів, вдалося простежити еволюцію його індивідуального стилю, а також перевірити

десякі датування скульптур, що були прийняті у науковій літературі. Авторка проаналізувала композиційні схеми, які використовували скульптори, та графічні взірці декорацій, яким вони надавали перевагу. Джерельна інформація про співпрацівників Мацейя, хоча і неповна, дозволила частково реконструювати структуру майстерні, якою він керував.

Ці висновки можна зіставити з численними пропозиціями щодо атрибуції, запропонованими в мистецтвознавчій літературі. Завдяки архівним дослідженням вдалося хоча б приблизно визначити дати створення більшості сакральних інтер'єрів на Сандомирщині, де зосереджена найбільша група робіт, яку в тій чи іншій мірі пов'язують з особою Мацейя Полейовського. У доступних джерелах зустрічаються чисельні згадки про заміну або перебудову вітварів у цьому регіоні з початком 80-тих рр. XVIII ст., тобто близько десяти років після останньої джерельної згадки про перебування тут Полейовського. Порівняння художніх робіт з Сандомирщини з підтвердженими львівськими авторства Полейовського виключає його причетність до цих робіт. Скульптури, виконані на високому або дуже високому рівні, які приписуються митцю відомому як „майстер головного вітваря в Образові”, відрізняються від творів Полейовського. Інша група, пов'язана з мешканцем Сандомира, Janem Nowakowskim (Яном Новаківським), представляє приклад створеної пізніше локальної різьби по дереву. Водночас можна зауважити зниження якості її виконання. Ранні твори, виконані для домініканських костелів у Сандомирі та Климонтів у 80-тих рр. XVIII ст., мають високий мистецький рівень, значно більший ніж у костелах в селах Sulisławice (Суліславіце), Gierczyce (Герчице) та Trójca pod Zawichostem (Трійця). Однак слід підкреслити, що головний вітвар у костелі в Суліславіцах залишається єдиним точно датованим твором, однозначно віднесеним до широко визначеної групи „львівської скульптури” на Сандомирщині. Вищенаведені спостереження дозволяють ствердити, що Мацей Полейовський у цьому регіоні виготовив лише інтер'єр колегіального костелу у Сандомирі та головний вітвар у костелі бернардинців в Опатові, про що він писав у 1786 р. у листі до генерала ордену василіан у Почаєві.

Дуже виразна особиста скульптурна манера Мацейя Полейовського значно вплинула на представників „молодшого покоління львівських скульпторів”, а проаналізовані в роботі відносини Мацейя Полейовського з Janem Obrockim (Яном Оброцьким) та Franciszkiem Olędzkim (Францишеком Олендзьким) дозволили не лише дослідити творчість цих молодих скульпторів, а й вперше охарактеризувати творчість окремих представників другого покоління „львівського рококо”. Нарешті, слід зазначити необхідність подальших досліджень художньої спадщини Jana Obrockiego (Оброцького), Franciszka Olędzkiego (Олендзького), Michała Filewicza (Філевича) чи Stefana Grodzickiego (Гродзіцького), адже без них неможливо відтворити повністю образ львівського мистецького середовища періоду рококо.