

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ

ПЕТРО ВІТАВИЦЬКИЙ, ЛЬВІВСЬКИЙ МАЛЯР СЕРЕДИНИ – ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХVІІІ СТОЛІТТЯ

Проаналізовано джерельні відомості до біографії львівського маляра середини – другої половини ХVІІІ ст. Петра Вітавицького, відногованого упродовж 1750–1786 рр. Життєвий шлях майстра вдається простежити від датованої 1750 р. не зафіксованого походження ікони “Благовіщення” (Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея [(Шептицького)]), а з наступного року також і в писемних джерелах. З його доробку, окрім ікони, відома ще тільки участь 1766 р. у малюванні інтер’єру новозбудованого парафіяльного костюлу в селі Підгірці Бродівського р-ну Львівської обл. та виконання 1775 р. фрескового запрестольного вівтаря церкви святого Миколая Крехівського монастиря – рідкісні приклади активності українських майстрів у монументальному малярстві. У 1776 р. він малював портрет львівського єпископа Лева (Шептицького) для єпископської резиденції при соборі святого Юра або для самого собору. Проживання на терені юридики при костюлі святого Іоана Хрестителя визначило контакти з осілими тут майстрами, насамперед знаним скульптором Себастьяном Фесінгером.

Опрацьовані матеріали дають підстави вважати П. Вітавицького одним із найпомітніших представників львівського середовища українських малярів свого часу. Єдина ідентифікована ікона виразно свідчить про його звернення до досвіду місцевої західноєвропейської традиції. Петро Вітавицький був попередником і співтворцем піднесення львівської школи українського релігійного малярства другої половини ХVІІІ ст.

Ключові слова: Петро Вітавицький, Львів, львівське малярське середовище, львівські українські малярі, церква св. Миколая Крехівського монастиря.

За актуального стану історично-мистецьких досліджень в Україні та студій над культурною традицією Львова львівське українське малярство ХVІІІ ст. майже не привертало уваги. Обмежена кількість випадково впроваджених до наукового вжитку розрізнених фактів не відображає цілісної картини мистецького процесу. Навіть за новітнього пошкваллення наукового осмислення мистецької культури міста після 1990 р.¹

¹ Найдокладніше уявлення про персональний склад професійного середовища донедавна пропонував: *Жолтовський П. М.* Словник художників, що працювали на Україні в ХІV–ХVІІІ ст. // Його ж. Художнє життя на Україні в ХІV–ХVІІІ ст. – Київ, 1983. – С. 109–178 (відомості нерідко наведено досить поверхово й недокладно, з численними помилками). Нещодавно нові факти опубліковано: *Dworzak A.* Lwowskie środowisko artystyczne w ХVІІІ wieku w świetle ksiąg metrykalnych i sądowych (Materiały do dziejów kultury i sztuki ХVІІ і ХVІІІ wieku. – Т. 8). – Kraków, 2018. Попри заголовок, викладено джерельні матеріали лише середини – другої половини століття, їх опрацьовано вибірково й не систематично,

ситуація не змінилась. Показовою є стаття про іконопис для новішої енциклопедії Львова, де перегляд малярства XVIII ст. розпочато щойно від... ансамблю ікон собору святого Юра 1770-х років². Репродукована в ній одинока давніша позиція доробку місцевої школи українського релігійного малярства XVIII ст. – датоване 1750 р. не зафіксованого походження (з найдавнішої збірки музею 1905–1907 рр.) “Благовіщення” маляра Петра Вітавицького³ (Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея [(Шептицького)], далі – НМЛ)⁴, насправді йому не належить: відтворено іншу музейну ікону іншого майстра та інакшого походження⁵.

“Благовіщення” – не тільки один з лічених авторських об’єктів львівського українського релігійного малярства XVIII ст. періоду з-перед створення святоюрського ансамблю⁶, а й водночас перший встановлений факт біографії митця, якого, за свідченням зібраних дотепер скромних джерельних відомостей, можна вважати однією з найпомітніших постатей української малярської культури Львова другої половини століття. Традиційно для осередку майстер працював і поза його межами.

Документальні свідчення про П. Вітавицького розпочинаються від 1751 р., коли 20 січня він у кафедральному костюлі хрестив Агнешку, доньку Блажея Стжельбіцкого

немало запропонованих інтерпретацій некоректні, нерідко вимагають суттєвого перегляду, уточнення, а також численних доповнень не тільки фактичних, а й навіть персональних, оскільки багато майстрів, насамперед малярів, опинилися поза увагою. Авторка свідомо та послідовно не акцентує на окремому осередку українських митців, подаючи їх винятково в руслі єдиного середовища з приданим йому винятково нібито польським обличчям.

² Сидор О. Іконопис // Енциклопедія Львова. – Львів, 2007. – Т. 1: А–І. – С. 532.

³ Коротко про нього див.: Жолтовський П. М. Словник художників... – С. 121.

⁴ Сидор О. Іконопис. – С. 533. Стислі відомості про неї наведено: *Його ж.* Підписані та датовані ікони (Збірка Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького) // Записки Наукового товариства імені Шевченка (далі – ЗНТШ). – Львів, 2011. – Т. 261: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – С. 596, 597. До наукового вжитку у лаконічній згадці впроваджено: *Александрович В. С.* Архітектура... – С. 880. Агата Двожак відкликала-ся до цієї інформації у наступний спосіб: “A autorzy (sic!) Historii ukraińskiej kultury podali, że w Muzeum Narodowym we Lwowie znajduje się obraz Zwiastowania pędzla Witawickiego, datowany dosyć wcześnie, na 1750 r.”. Див.: *Dworzak A.* Udział lwowskich artystów w modernizacji cerkwi bazylianów w Krechowie za przełożenia superiora Sylwestra Łaszczewskiego // Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej / red. W. Walczak. – Białystok 2017. – Т. 8. – С. 491.

⁵ Див.: *Александрович В.* Митці Жидачева та Жидачівщини XVIII століття // Жидачівщина. – Львів; Жидачів, 2018. – Вип. 1: Збірник матеріалів конференції, яка відбулася 8 грудня 2017 року. – С. 70, приміт. 119.

⁶ У цитованому каталозі авторських та датованих ікон НМЛ вказано ще тільки “Благовіщення” з церкви святого Георгія у селі Гринів Пустомитівського р-ну Львівської обл. з підписом “Варлаам М. Л. 1725”: *Сидор О.* Підписані та датовані ікони... – С. 590. До них можна також додати перемальовану “Святу Варвару з шістьма сценами історії” (1734) маляра Андрія Дунаєвського (Львів, П’ятницька церква). Під записом репродукована: *Лильо О.* Львівське середовище малярів 30–50-х рр. XVIII ст. // Національний науково-дослідний реставраційний центр України. Львівський філіал. Бюлетень. – Львів, 2006. – № 8. – С. 38 (авторство подано під ?; у тексті стверджено, ніби майстер тільки “вважається автором”: Там само. – С. 35).

і Анни⁷. Далі він фігурує в метричних книгах зазначеного храму та передміського костюлу святої Марії Сніжної ще шість разів, проте здебільшого в контактах поза професійним середовищем⁸. До цих уже впроваджених до літератури фактів варто ще також додати хрещення 28 липня 1754 р. Марти, незаконнонародженої доньки Яна Новіцкого і Катажини, 3 квітня 1759 р. – Філіпа Якуба, сина маляра Антонія Павла Пашковського і Клари, й 25 лютого 1770 р. – Вікторії, доньки Войцеха Баранкевіча і Сусанни⁹. Винятків із контактами в професійному середовищі відnotовано лише два. 25 листопада 1765 р. майстер разом з малярами Станіславом Строїньським та Павлом Антонім Пйотровським виступив свідком на шлюбі архітектора Клеменса Ксавера Фесінгера, сина скульптора Себастьяна Фесінгера, з Антонелею Урбанік, донькою покійного вже тоді¹⁰ архітектора Марціна Урбаніка¹¹. А 25 грудня 1769 р. він разом із С. Фесінгером був свідком на шлюбі вдівця Міхала Кадлубовського та Францішки Валецької¹². Як можна здогадуватися, зафіксовані в метричних книгах контакти з окремими представниками професійного середовища виводилися від сусідських стосунків, оскільки всі перелічені в першому з наведених джерел митці мешкали на території юридики при костюлі святого Іоана Хрестителя¹³. При продажу сусідського дому майстер принагідно відnotований тут під 1777 р.¹⁴, хоча раніше проживав у Середмісті, де зафіксований під 1762 р.¹⁵

Життєвий шлях П. Вітавицького задокументований досить скромно. 17 грудня 1756 р. міський уряд позивав його в групі шести малярів стосовно необхідності прийняти міське право, проте всі вони зігнорували звернення¹⁶, відкликаючись до свого статусу мешканців передміської юридики, вилученої з-під юрисдикції міста¹⁷. У жовтні 1762 р. він випадково мало не загинув: серед видатків міської каси за тиждень між 23 та 30 жовтня зберігся запис про оплату катові за виконання звичних професійних обов'язків стосовно “Żydów złodziejów dwóch, którzy w kamienicy j[ego mości] p[ana]

⁷ Dworzak A. Lwowskie środowisko... – S. 470. З огляду на цей та інші наведені далі ранні факти біографії не зовсім зрозуміла істота зазначеного наголошення раннього датування одинокої ідентифікованої його ікони.

⁸ Dworzak A. Lwowskie środowisko... – S. 25–26.

⁹ Центральний державний історичний архів України, м. Львів (далі – ЦДАІЛ України). – Ф. 618 (Львівська римо-католицька митрополічна консисторія). – Оп. 2. – Спр. 2639. – Арк. 555, 682 зв.; Спр. 2644. – Арк. 66; Спр. 2645. – Арк. 114. У книзі А. Двожак ці записи пропущено, натомість останній з них наведено в її статті: *Ejusdem. Udział...* – S. 489.

¹⁰ Майстер помер у Бучачі 19 серпня 1753 р.: *Александрович В.* Волинські та позаволинські нотатки до студій над костюлами українського Правобережжя у XVIII столітті // *Архітектурна спадщина Волині: зб. наук. праць.* – Рівне, 2010. – Вип. 2. – С. 71–72.

¹¹ Dworzak A. Lwowskie środowisko... – S. 79, 96, 470.

¹² Ibid. – S. 60, 470.

¹³ Див.: *Dworzak A. Lwowskie środowisko...* – S. 125 (при переліку інших мешканців юридики, стосовно майстра це стверджено без відкликання до джерела).

¹⁴ ЦДАІЛ України. – Ф. 52 (Магістрат міста Львова). – Оп. 2. – Спр. 581. – С. 54.

¹⁵ Там само. – Спр. 124. – С. 135, 136.

¹⁶ *Dworzak A. Lwowskie środowisko...* – S. 25–26.

¹⁷ До відповідного аспекту історії львівського середовища тогочасних митців увагу привернуто: *Dworzak A. Lwowskie środowisko...* – S. 132.



*Петро Вітавицький. Благовіщення. 1750.
Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрія [(Шептицького)]*

Xawerego Jaskiewicza, r[ajcy] l[wowskiego], pana Witawickiego malarza dusili”¹⁸. За свідченням самого майстра, він тоді мешкав на поверсі в зазначеній кам’яниці, при цьому принагідно згадано не названого на ім’я його челядника¹⁹. Наступного року друкар і гравер Іван Филипович просив маляра підписатися про виключення з “конгрегації” і цеху шевця Степана Шишаковського²⁰. У червні 1775 р., після приєднання Львова до Австрії (1772), австрійські військові заквартирували у деяких дворах на Краківському передмісті, також і в маляревому²¹. Проте ще від травня того року він став власником кам’яниці знаної львівської родини Лавришевичів на вулиці Руській, яку придбав від Крехівського монастиря²², й, правдоподібно, на час запровадження стації вже мешкав у Середмісті. Це переселення уможливила зміна правового статусу з наданням 1764 р. шляхетства, внаслідок чого передміські майстри стали перебиратися до міста²³.

Придбання будинку на Руській вулиці відображає тогочасні фінансові можливості митця, проте нечисленні доступні джерела не вказують походження самих грошей, ймовірно, це були прибутки з професійної діяльності. Передміський будинок він продав на початку 1777 р.²⁴

У 1776 р. П. Вітавицький оцінював картини в кам’яниці Голубовичівській²⁵. З 1781 р. зберігся реєстр шлюбної виправи його доньки Анни, одруженої з Василем Новікевичем, до якої належали, зокрема, картини “Зняття з хреста”, “Розп’яття z turpią głową”, “Образ Авраама” та “Lanczawców za szkłem 6”²⁶. У 1782 р. маляр відпродав придбаний на Руській вулиці будинок синові Євстахієві²⁷. 21 липня 1785 р. у кафедральному костюлі він виступив хрещеним батьком Якуба, сина Маця Сіпайла і Маріанни²⁸. Восстаннє його згадано разом з дружиною 30 жовтня наступного року²⁹.

Суттєвим доповненням до цих скромних пізніх відомостей є упис до Пом’яника монастирської церкви святого Іоана Богослова у Львові з немалим переліком імен покійних родичів, який розпочинають Каленик, Єфросинія, Матвій та Євдокія³⁰. Обширний перелік вказує на належність до родини з давньою традицією.

¹⁸ ЦДІАЛ України. – Ф. 52. – Оп. 2. – Спр. 752. – С. 89.

¹⁹ Там само. – Спр. 124. – С. 135, 136.

²⁰ Там само. – Спр. 126. – Арк. 103.

²¹ *Dworzak A. Lwowskie środowisko...* – S. 126 (без конкретного поклику).

²² *Ibid.* – S. 129.

²³ До цього процесу останнім часом увагу привернула: *Dworzak A. Lwowskie środowisko...* – S. 132.

²⁴ ЦДІАЛ України. – Ф. 52. – Оп. 2. – Спр. 290. – С. 337.

²⁵ Там само. – Спр. 376. – С. 407.

²⁶ Там само. – Спр. 296. – С. 2.

²⁷ Там само. – Спр. 291. – С. 481, 482–484.

²⁸ *Dworzak A. Lwowskie środowisko...* – S. 471.

²⁹ ЦДІАЛ України. Ф. 52. – Оп. 2. – Спр. 296. – С. 824. До літератури впроваджено: *Александрович В.* Митці Жидачева... – С. 70, приміт. 119. А. Двожак подала останній документальний запис про нього в метричних книгах з попереднього року: *Dworzak A. Lwowskie środowisko...* – S. 79.

³⁰ Львівська національна наукова бібліотека України імені Василя Стефаника. Відділ рідкісної книги (далі – ЛННБ України ім. В. Стефаника. РК). – Ф. 3 (Бібліотека монастирів василіян). – Оп. 1. – Спр. МВ 84. – Арк. 56зв.

А. Двожак подала також, ніби під 1777 р. П. Вітавицький зафіксований одним зі старших братства монастирської церкви святого Іоана Богослова³¹. Оскільки, як тепер встановлено, на 1762 р. він мешкав у Середмісті, а до середини 1775 р. – на терені юридики святого Іоана Хрестителя неподалік від нього й далі знову в Середмісті, не може йтися про членство в братстві монастирської церкви, розташованої на чималій відстані від місця постійного проживання. Очевидно, майстер належав до парафіян котроїсь із ближчих церков, на той час, найвірогідніше, розташованої поруч Миколаївської.

Про творчу діяльність П. Вітавицький відомо небагато. Наступна після згаданої ікони задокументована обставина його професійної біографії належить до 1766 р., коли в групі львівських³² митців він був зайнятий фресковим оздобленням інтер'єру новоспорудженого парафіяльного костюлу в селі Підгірці Бродівського р-ну Львівської обл.³³, де його руку, звісно, виділити неможливо. Проте показовою видається сама причетність до монументального малярства, не характерна для тогочасних львівських українських майстрів. Згідно з не цілком чітко викладеним джерельним переказом, він працював також над оздобленням урочистостей коронації Почаївської чудотворної ікони Богородиці (1773)³⁴.

Невдовзі П. Вітавицький зафіксований і як виконавець малярських робіт у Крехівському монастирі. Упродовж останніх десятиліть до відповідних матеріалів відкликалися декілька разів. Спершу подано, що в 1775 р. він разом зі знаним львівським майстром Євстахієм Білявським “малював каплицю святого Миколая Миколаївської церкви Крехівського монастиря та ілюзійні вівтарі на стінах”³⁵, іншого разу йшлося лише про головний вівтар³⁶. У новішому огляді історії монастиря вказано на маляра як виконавця поліхромії скульптури святого Миколая та вазонів на збудованій 1775 р. монастирській брамі, а також вівтарної частини монастирської церкви і каплиці

³¹ *Dworzak A.* Lwowskie środowisko... – S. 140.

³² З львів'ян це мав бути ще також “Гурґелевич”; прізвище, мабуть, як і в П. Вітавицького, подано не зовсім докладно, ідентифікувати особу не вдається. Правдоподібно, може йтися про маловідомого майстра 60–70-х років Шимона Градолевського, 1764 р. одруженого з Маріанною, донькою різьбяр Бенедикта Токарського, про нього див.: *Dworzak A.* Lwowskie środowisko... – S. 38, 43, 56, 111, 129, 231, 269, 427.

³³ *Szysko-Bogusz A.* Podhorce // *Sztuki Piękne* (Kraków). – 1924–1925. – Nr 4. – S. 162 (прізвище у версії “Witanowski”).

³⁴ *Barącz S.* Dzieje klasztoru WW. OO. Dominikanów w Podkamieniu. – Tarnopol, 1870. – S. XX. Це перша впроваджена до літератури відомість про майстра. Принагідна згадка про його “роботу” “на почаївській коронації” збереглася також у записі про працю майстра в соборній церкві Крехівського монастиря: *Dworzak A.* *Udział...* – S. 490. Авторка не знала свідчення Садока Баронча, тому ствердила: “Jest to więc pierwsza wzmianka przekazująca nazwisko jakiegokolwiek artysty współtworzącego bogate dekoracje efemeryczne wystawione podczas koronacji obrazu poczajowskiego w 1773 r.”, див.: *Ibid.*

³⁵ *Александрович В. С.* Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво // *Історія української культури: у 5 т. – Київ, 2003. – Т. 3: Українська культура другої половини XVII–XVIII століть. – С. 875.*

³⁶ *Його ж.* Монументальний живопис // *Історія українського мистецтва: у 5 т. – Київ, 2011. – Т. 3: Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. – С. 766.*

Богородиці в ній³⁷. А. Двожак додала до цього відомості й про інші роботи. За її твердженням: “Pod koniec 1776 r. Witawicki pozwał przed lwowski sąd wójtowski superiora Sylwestra Łaszczewskiego o złamanie kontraktu. Jak informują akta, ihumen zawarł z malarzem kontrakt na wymalowanie kaplic w cerkwi. Nie wiadomo, dlaczego Witawicki nie wywiązał się z tego zadania. Być może przedłużyły się prace przy polichromii prezbiterium, niemniej zatrudnienie przez Łaszczewskiego drugiego malarza, Eustachego Bielawskiego, spowodowało dochodzenie przez Witawickiego swoich praw przed sądem”³⁸. Дали без відкликання до конкретного джерельного запису йдеться про нього як автора малювання у бані монастирської церкви: “Ośmioboczny tambur został podzielony iluzjonistycznymi podziałami architektonicznymi, na wysokim, malowanym cokole. W partiach ścian bez otworów okiennych Witawicki umieścił kompozycję z arkadą i dwiema postaciami świętych, zapewne wszystkie cztery boki tamburu zostały podobnie ozdobione. Za wzór malarzowi posłużyła w tym wypadku rycina... Johanna Jacoba Schüblersa z wydanego w Norymberdze (po raz pierwszy w latach 1719–1720) wzornika *Perspectiva pes picturae*, das ist: kurtze und eichte Verfassung der practicabelsten Regul zur perspectivischen Zeichnungs-Kunst (księga 2, tablica nr 19). Witawicki odwzorował wiernie architekturę wraz z dekoracyjną girlandą podwieszoną u szczytu arkady. Dokomponował także z innego, niezidentyfikowanego dotychczas wzorca postacie świętych siedzących na postumentach”³⁹. Окрім того, вказано також, що суперіор “спrowadził ze Lwowa malarza Piotra Witawickiego, aby ten al fresco na murze ołtarz wielki odmalował in forma in qua conspicitur ad praesens (za 680 złp). Oprócz tej pracy malarz ozdobił także wyższą kondygnację bramy freskiem przedstawiającym Przemienienie Pańskie oraz impregnował statuę św. Mikołaja i wazony dla ochrony przed deszczem”⁴⁰.

Оскільки жодна з наведених публікацій не передає усього змісту єдиного віднайденого досі джерельного переказу 1775 р. стосовно праць П. Вітавицького у монастирі й відповідна інформація не завжди викладена адекватно та коректно, варто навести автентичний текст самого запису: “Że zaś w pomienionej cerkwi murowanej ołtarz wielki i jego cymborium było bardzo mizerne, przeto sprowadziwszy przełożony malarza ze Lwowa niejakiego P[iotra] Witawickiego, który na począjowskiej koronacyi miał robote, al fresco na murze kazał odmalować in forma in que conspicitur ad praesens. Malowanie to kosztuje czerwonych złotych czterdzieści po zł[oty] 17 licząc każdy czerwony złoty, a ramy złożone koło obrazu Przeobrażenia y z ceratami ex teyże kazał także y cymborium zrobić in forma presenti od którego snycerz wziął czerwonych złotych 14. Stolarz od roboty stolarskiej z gradusami wziął zł[oty] 40 circiter oprócz deszczek klasztornych. Malarz od malowania wspomniony P[iotr] Witawicki wziął zł[oty] 10. Snycerz drugi co rznął ceraty do ramy Preobrażenia obrazu, ceraty także do cymborium i za kielich na cyborium wyrznięty wziął złotych 6 z wielką biadą. Malarz wspomniony co malował bramy wyszszy

³⁷ Вуйцик В. Монастир св. Миколи ЧСБВ у Крехові // Вісник інституту “Укрзахідпроектреставрація”. – Львів, 2004. – Ч. 14: Володимир Вуйцик. Вибрані праці. До 70-річчя від дня народження. – С. 202–203.

³⁸ Dworzak A. Udział lwowskich artystów... – S. 490.

³⁹ Ibid. – S. 491.

⁴⁰ Ibid. – S. 474.

condygnacya у глыwasem napuszczal razы kilka statue ś[więtego] Mikołaja i wazonы wzioł z[lotych] 6. Tak nieporocіwa drożызna, a wszystko na wikcie klasztorным”⁴¹.

Отже, йдеться насамперед про малювання у техніці фрески ілюзорної конструкції головного вітваря та роботи з малювання “bramy wyszszy condygnacya” і забезпечення скульптури на ній. Оскільки в наведеному позові сказано про контракт на малювання каплиць, які, однак, передано Є. Білявському, мабуть, під час першої роботи повинно було виникнути яесь непорозуміння із замовником, що й призвело до судового процесу. Очевидно, на цьому крехівський епізод кар’єри мав вичерпатися. Принаймні маляр далі не фігурує у монастирських документах, хоча в найближчі роки інші, втім, і львівські його колеги, виконали для монастиря ще цілу низку різних малярських робіт⁴². Натомість нічого не сказано про малювання бані та фреску на брамі, до яких відкликалася А. Двожак. Оскільки фреску на такий сюжет на брамі зафіксував монастирський інвентар 1777 р.⁴³, можна лише припускати, що вона прихована в загальній фразі про малювання горішнього ярусу брами.

Тільки один раз майстер відзначений зі світським замовленням: у 1776 р. серед видатків собору святого Юра та резиденції львівських владик відготовано виплату йому 21 злого за “portret pana”⁴⁴, очевидно, зображення тогочасного львівського єпископа Лева (Шептицького).

Майстрову дружину Маріанну з Качмаревичів так само декілька разів згадано в костюльних метричних книгах – і кафедрального костюлу (1759), і передміського костюлу святої Марії Сніжної (1770, 1772, 1774)⁴⁵, причому два перші рази із С. Фесінгером. Безперечно, тут теж йдеться про звичні сусідські пов’язання.

Скромні джерельні відомості дають мало інформації про контакти П. Вітавицького в професійному середовищі, зокрема серед українських митців. З цього огляду видаються важливими занотовані в квітні 1767 р. його обов’язки опікуна (разом з відомим українським скульптором Семеном Стажевським) малолітніх дітей померлого українського маляра Семена Яремкевича⁴⁶.

Ширших відомостей про родину Вітавицьких виявити не вдалося, хоча поза Львовом віднайдено давніші джерельні свідчення про ще одного майстра з таким прізвищем. 31 січня 1723 р. маляр Максим Вітавицький у жидачівському парафіяльному костюлі хрестив Анну, доньку Міхала Томіцького, городника при дворі

⁴¹ ЛННБ України ім. В. Стефаніка. РК. – Ф. 3. – Оп. 1. – Спр. МВ 121. – Арк. 63в.

⁴² Вуйцик В. Монастир св. Миколи... – С. 203; Dworzak A. Udział lwowskich artystów... – S. 477–479, 499.

⁴³ ЦДІАЛ України. – Ф. 684 (Протоігуменат василіанських монастирів). – Оп. 1. – Спр. 2029. – Арк. 35зв.

⁴⁴ Свенціцький І. Причинок до історії мистецького випосаження кедри св. Юра у Львові // Літопис Національного музею за 1937 рік. – Львів, 1938. – С. 14; *Ejusdem*. Rachunki robot malarskich i rzeźbiarskich w katedrze św. Jura we Lwowie w latach 1768–1779 // Dawna Sztuka. – 1938. – Zesz. 2. – S. 152.

⁴⁵ Dworzak A. Lwowskie środowisko... – S. 471. Незважаючи на наведені тут чотири записи 1759–1774 рр., А. Двожак в опублікованій попереднього року цитованій статті на підставі пізнішого актового жерела припустила: “Piotr Witawicki był żonaty z Marianną z Kaczmarzewiczów przynajmniej od 1775 r.”, див.: Ibid. – S. 474.

⁴⁶ Dworzak A. Udział lwowskich artystów... – S. 489.

Дзедушицьких в селі Цуцилівці (тепер Вільхівці Жидачівського р-ну) й Катажини, а 9 вересня 1725 р. – Яна, сина того ж подружжя (професію кума не вказано). Якусь Анну Вітавицьку згадано в тій самій костьольній метриці як хрещену матір ще у 1730 р.⁴⁷ Однак лаконічні записи метричних книг не зберегли жодних докладніших відомостей про зафіксованого в Жидачеві маляра. Так само немає ніяких доказів стосовно можливості його пов’язань зі знаним у Львові через два десятиліття митцем.

Нечисленні зібрані документальні свідчення до біографії П. Вітавицького, навіть попри особливу лаконічність згадок стосовно професійної активності, відображають досить різностороннього представника середовища. Насамперед він виявляється одним із двох – поряд із Є. Білявським – українських майстрів Львова XVIII ст., стосовно яких задокументована причетність до монументального малярства. Одинокий раз його засвідчено як портретиста. Щодо релігійного малярства, яке надалі залишалося головним напрямом прикладення зусиль тогочасного професійного середовища (за винятком хіба молодшого Є. Білявського з його новою римською школою), джерельних відомостей не виявлено, проте певне уявлення про цей аспект професійної діяльності можна мати з єдиної знайденої ікони раннього періоду творчості П. Вітавицького.

Тогочасне львівське українське релігійне малярство залишається майже невідомим. Проте поодинокі впроваджені до наукового вжитку зразки, як комплекс ікон 1730 р. переддівтарної огорожі* монастирської Введенської церкви (Львів, церква святого Дмитрія)⁴⁸ та ансамблі двох сільських церков в околицях Львова (в одному з них збереглися дві авторські дати 1758 р. та 1760 р.)⁴⁹ вказують на співіснування на місцевому ґрунті достатньо різнорідних тенденцій. Їх визначало як продовження за нових історичних умов власної традиції⁵⁰ у досить широкому спектрі конкретних виявів, так і діяльність для церков репрезентантів місцевого варіанту мистецької культури європейського родоводу. Власне таке походження, безперечно, має другий із зазначених комплексів ікон підльвівських храмів⁵¹. Це ж явище засвідчують, зокрема, задокументовані апостоли й пророки для Троїцької каплиці монастирської Онуфріївської церкви у Львові, яких за контрактом від 2 лютого 1777 р. мав малювати на полотні знаний львівський маляр європейського родоводу Томас Гертнер⁵².

⁴⁷ Александрович В. Митці Жидачева... – С. 69–70.

* В автентичній традиції епохи – “Деїсус” (український відповідник – “Моління”), від XIX ст. для нього повсюдно прийняли термін “іконостає”.

⁴⁸ Коротко про нього див.: Бокало І. Іконостає Введенської церкви у Львові // Пам’ятки України: історія та культура (Київ). – 2015. – № 1. – С. 20–23.

⁴⁹ Александрович В. Львівські ансамблі ікон середини XVIII століття у двох сільських церквах // Збірник матеріалів XI Міжнародної конференції “Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво” (м. Львів, 22 листопада 2018 р.). – Львів, 2018. – С. 150–174.

⁵⁰ Яскравим прикладом виразно скромнішого фахового рівня може бути датоване 1758 р. “Введення” в одному зі згаданих львівських комплексів ікон, репродуковане: Александрович В. Львівські ансамблі... – С. 163.

⁵¹ Александрович В. Львівські ансамблі... – С. 155.

⁵² Вуйцик В. Скульптор Іван Щуровський // ЗНТШ. – Львів, 1998. – Т. 236: Праці Секції мистецтвознавства. С. 308. Як вдалося з’ясувати, вони мали замінити давніший ансамбль каплиці Святої Трійці, що його скульптор Семен Стажевський продав до якоїсь сільської церкви в околицях міста.; Александрович В. Українські скульптори Львова XVIII століття //

Ще пізнішим автентичним зразком цього напрямку є вітварний образ 1784 р. “Святий Миколай” (Чорнушовичі, церква святого Миколая)⁵³.

На такому тлі “Благовіщення” П. Вітавицького як в іконографії, так і стилістиці виказує очевидну залежність від малярства європейської орієнтації⁵⁴. Звично для свого часу воно відтворює композицію неідентифікованої європейської гравюри, уже цілком пориваючи із засадами східнохристиянської іконографічної традиції. Архангел зображений навколішки на хмарі з квіткою лілії у лівій і піднятою догори з піднесеним вказівним пальцем правицею. Марія вміщена в нестійкій позі навколішки на тлі скромно зазначеного балдахину над ложем перед попідтримом із розкритою книгою у лівій руці й правою рукою у жесті відсторонення. Водночас горішню частину композиції прикрашає золочене оздоблення з чітко прорисованими завитками стилізованого орнаменту з рослинним мотивом на суцільно покритому насічкою тлі. Золото наявне в усіх трьох зазначених львівських ансамблях ікон і його присутність є сталою прикметою місцевого українського релігійного малярства ще й середини століття – від нього відмовляться щойно виконавці згаданого комплексу ікон собору святого Юра.

Оскільки інші зразки творчості митця досі не розшукані, не випадало б на підставі одинокої позиції професійного доробку робити якісь ширші висновки про його творчість загалом та її спрямування⁵⁵. Вона повинна була тривати щонайменше близько сорока років й припала на десятиліття, позначені суттєвими змінами в мистецькому житті міста. Проте відповідність єдиної ідентифікованої ікони ширшій загальній тенденції, “позначеній європеїзацією”, очевидна і безперечна.

За актуальної обізнаності з історією професійного середовища українських малярів Львова середини – другої половини XVIII ст. так само складно намагатись окреслити

Збірник матеріалів XII Міжнародної конференції “Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво” (м. Львів, 19 листопада 2019 р.). – Львів, 2019. – С. 177. До наукового вжитку ця відомість без ідентифікації самого проданого комплексу впроваджено: *Його ж.* Хронологія іконостасу Успенської церкви у Львові // Українське барокко та європейський контекст. – Київ, 1991. – С. 146. У давнішій літературі побутувала помилкова думка, ніби йшлося про ансамбль ікон монастирської церкви, див.: *Вуйцик В.* Скульптор Іван Щуровський. – С. 307–308; *Dworzak A.* Lwowskie środowisko... – S. 120.

⁵³ Репродукований: *Александрович В.* Українські ікони святих зі скороченим історичним циклом (недооцінений аспект традиції княжої доби у мистецтві пізнього Середньовіччя та Нового часу) // Збірник матеріалів Міжнародної конференції “Християнська сакральна традиція: історія і сьогодення” (м. Львів 6–7 грудня 2013 р.). – Львів, 2013. – С. 20 (іл.), 23. У парному вітварі вміщена аналогічної стилістики копія знаної ікони Богородиці з Емануїлом, збереженої у римській церкві Святої Марії Великої.

⁵⁴ Для порівняння див. виконану на початку століття ікону з церкви святого Симеона Богоприймця у селі Коцурів Пустомитівського р-ну Львівської обл. (Музей народної архітектури та побуту у Львові), репродукована в кольорі: *Франків У.* “Благовіщення” зі збірки Музею народної архітектури та побуту // Пам’ятки України: історія та культура. – 2015. – № 1. – С. 37.

⁵⁵ Наприклад, у його старшого попередника ще з другої половини XVII ст. Матвія Домарацького виразніше звернення до західного досвіду присутнє лише в давнішій розшуканій досі частині спадщини: *Александрович В.* Матвій Домарацький, маляр львівський і комарненський // Пам’ятки України: історія та культура. – 2005. – Ч. 1. – С. 53, 59. Зіставлення різночасових позицій доробку майстра засвідчує надалі виразний відхід від такої залежності.

конкретне місце творчості майстра на тлі свого часу. Новіші дослідження засвідчили появу й активний розвиток на місцевому ґрунті в другій половині століття середовища українських скульпторів⁵⁶. Попереднє опрацювання результатів систематичного вивчення матеріалів міського архіву та інших груп львівських писемних джерел щодо історії мистецької культури дає підстави для висновку про можливість поживлення також і місцевого осередку українських малярів. Тоді, самостійний митець уже на 1750 р., – П. Вітавицький мав бути одним із попередників цього процесу, поєднуючи його з усе ще надто маловідомими процесами першої половини століття. Водночас професійна діяльність щонайменше до 1786 р. означає його безпосередню участь в активному розвитку українського мистецького життя міста в останній третині століття.

Діяльність майстра припадає на важливий, проте все ще надто скромно опрацьований період еволюції української малярської традиції на львівському ґрунті. Більшість тогочасних митців (зрештою, не тільки українських⁵⁷) зафіксована винятково поодинокими джерельними згадками. Тому навіть після попереднього вивчення головного комплексу відомостей з міських актів та костьольних метричних книг (за відсутності церковних) уявлення про професійне середовище осілих і зайнятих у місті майстрів залишається вкрай обмеженим. На такому тлі П. Вітавицький, чинний упродовж щонайменше чотирьох десятиліть, завдяки поодиноким відомостям про його професійну активність та єдиній ідентифікованій іконі – одна з помітних постатей української малярської культури міста та його історичного регіону свого часу⁵⁸.

Повернення майстра – важливий крок до відкриття надто скромно опрацьованої української мистецької традиції Львова XVIII ст. Уже зараз, хоча й все ще надто мало відома, вона сприймається глибоко закоріненим в історичному досвіді попередніх епох показовим самостійним явищем мистецької традиції міста на одному з важливих етапів її внутрішньої еволюції. Опрацьовані досі джерельні відомості та поодинокі доступні пам'ятки послідовно вказують на неї як на окремий самостійний розбудований напрям мистецької культури на місцевому ґрунті. З цього огляду насадження бачення завідомо “колонізаторського” родоводу, суцільного “польського обличчя” тогочасного львівського мистецтва з буцімто повністю підпорядкованими йому розрізненими українськими вкрапленнями, яке схильна поширювати та пропагувати значна частина навіть новішої польської літератури*, явно покликане видавати бажане в певних колах за дійсне. У знаному “народовому інтересі” свідомо спотворюється

⁵⁶ Александрович В. Українські скульптори... – С. 176–191.

⁵⁷ Через малочисельність та скупість доступних джерельних відомостей, як і найперше актуальний стан самого опрацювання фонду наявних джерел з ідентифікацією певних представників професійного середовища здатні виникати навіть цілком несподівані проблеми. Відображенням цього явища є, зокрема, вагання А. Двожак щодо національності та культурно-історичної орієнтації знаного львівського скульптора другої половини століття Францішка Олендзького: *Dworzak A. Lwowskie środowisko...* – S. 140. Хоча, правда, в цьому конкретному випадку проблема явно надумана й – поза всяким сумнівом – йдеться про майстра польського походження.

⁵⁸ Тут цілком випадає погодитися з тим, що маляр “jawi się jako ważny członek środowiska artystów lwowskich w II połowie XVIII w.”: *Dwożak A. Lwowskie środowisko...* – S. 493.

* Одним з найновіших прикладів такого бачення презентується неодноразово цитована книжка А. Двожак.

весь наявний комплекс різномірних реалій епохи. Послідовно полонізуються також численні майстри європейського походження, одинокі засвідчені в історії Львова розбудоване середовище яких, складене на місцевому ґрунті в середині – другій половині століття, належить до найприкметніших явищ мистецької культури не тільки тогочасного міста, а й професійного середовища його митців загалом.

Втім, навіть на тлі найновіших успіхів у вивченні мистецької культури Львова повноцінне і повномасштабне відкриття персонального аспекту малярської традиції XVIII ст. надалі залишається серед завдань на майбутнє.

Volodymyr ALEKSANDROVYCH. PETRO VITAVYTSKYI, THE LVIV PAINTER OF THE MIDDLE – SECOND HALF OF THE XVIII CENTURY

The source information for the biography of the Lviv painter of the second half of the eighteenth century, Petro Vitavitskyi, is analyzed. The life path of the master can be traced from the icon of the Annunciation dating from 1750 (National Museum in Lviv named after [Metropolitan] Andrey [(Sheptytskyi)]), which is not of fixed origin, from next year he also appeared in written sources. In addition to the icon, his work was recorded only in 1766, when he painted the interior of a newly built parish church in the village of Pidhirtsi, Brodivsky district, Lviv region and and drawing in 1775 of the fresco altarpiece of St. Nicholas Church of the Krekhiv Monastery which are rare examples of the activity of Ukrainian masters in monumental painting. In 1776 he painted a portrait of Bishop Leo (Sheptytskyi) of Lviv for a bishop's residence at St. George's Cathedral. Residing in the field of Jurydyka (a legal entity in the Polish legal system, denoting a privately owned tract of land within a larger municipality, often right outside the royal city, or as an autonomous enclave within it) defined contacts with the settled here masters, first of all the famous sculptor Sebastian Fesinger.

The materials worked out make P. Vitavitskyi a more prominent representative of the Lviv environment of Ukrainian painters of his time. Single identified icon gives grounds to attribute he to artists who worked under the expressive influence of the artistic tradition of the Western European ancestry in one of the important directions of the evolution of the painting culture of the then Ukrainian Lviv. Considering the professional activity started before the middle of the century, he is considered as one of the precursors and creators of the rise of the Lviv school of Ukrainian religious painting in the second half of the century.

Keywords: Petro Vitavyc'kyi, Lviv, L'viv painting environment, Ukrainian painters of Lviv, church of st. Nicholas Krekhiv monastery.