

Oleh Rudenko

Przemiany wewnątrz świątyń ukraińskich na przełomie XIX i XX wieku

Series Byzantina 5, 143-167

2007

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Przemiany wewnątrz świątyń ukraińskich na przełomie XIX i XX wieku

Oleh Rudenko

Lwów

Przemiany w ukraińskim malarstwie przełomu XIX i XX stulecia dotyczą przede wszystkim wprowadzenia do malarstwa kościelnego, motywów związanych z poszukiwaniami przez Ukraińców tożsamości narodowej. Mankamentem historii sztuki ukraińskiej jest niedocenienie wśród badaczy kontekstu powstania ukraińskiej sztuki narodowej końca XIX i początku XX w. w sytuacji, która wytworzyła się wokół sztuki religijnej. Prowadząc badania według koniunktury wpływów prądów zachodnioeuropejskich, zapomniano o zapożyczeniach i przekładach tych idei na gruncie jeszcze nie dojrzałym dla sztuki własnej. Narodowa samoidentyfikacja w sztuce, nawet w swoich skrajnych radykalnych podejściach, musiała odwołać się do przeszłości, ku dziejom sztuki kościelnej. Robiono to często przez zaprzeczenie idei religijnych, co w konsekwencji stało się bodźcem do rozwoju własnej kultury. Nie trzeba zapominać także o tym, że jeszcze pod koniec XIX w., wskutek przemian politycznych i społecznych inteligencja halicka w Galicji określała się „Rusinami” wymiennie z „Ukraińcami”¹. W procesie kształtowania świadomości narodowej „ruskim” lub „Rusinem” mógł być narodowiec, jak również „moskofil” czy „polonofil” albo zwolennik ustroju austriackiego². Trzeba zauważyć, że polskie i ukraińskie tradycje narodowe tak się przeplatały w Galicji, że Ukrainiec mógł szybciej i lepiej porozumieć się z Polakiem aniżeli ze swoim rusyfikowanym bratem z Wielkiej

¹ Myhajło Iruuszewski, któremu zawdzięczamy popularyzację terminu „Ukraińiec” w Galicji, w 1917 r. stwierdził, że ukraińskie społeczeństwo z „większą zawziętością” zaczęło trzymać się swej nazwy ludowej w latach 1904–1914; por. М. Грушевський, *Хто такі українці і чого вони хочуть*, Київ 1991, s. 111–112.

² Iwan Paweł Hymka wymienia „Austrorusinów” lub „Starorusinów”, „moskofilów”, tych „którzy przyjmowali polską kulturę” i „narodowców”; І. П. Химка, *Греко-католицька церква і національне відродження у Галичині 1772-1918*, „Ковчег” 1993, nr 1, s. 82–88.

Ukrainy³. Zarazem Rosja wspierała idee panslawistyczne i na wszelkie sposoby podtrzymywała moskofilów halickich⁴. Tak więc kształtowanie ukraińskości nie było prostą sprawą. Wybitny badacz historii ukraińskiej Iwan Hymka zaznaczył, że Haliczanie nie tak samo rozumieli „ukraińskie idee”, jak Ukraińcy w Rosji, a „metamorfozy ukraińskości w halickim środowisku stanowią ważny, ale dotąd w ogóle niezbadany temat”⁵.

Naród w Galicji, którego świadomość nabywała cech państwowości miał wówczas jednego tylko mecenasa – Kościół. Przewodnią rolę odgrywali zwierzchnicy Cerkwi w osobach wybitnego działacza kościelnego, apostołskiego administratora i metropolity Sylwestra Sembratowicza (w latach 1885–1898) oraz metropolity Andrzeja Szeptyckiego (w latach 1900–1944). Jak zauważył wspomniany Hymka, „chyba nigdzie w świecie Kościół nie odegrał tak wielkiej roli w narodowym odrodzeniu, jak pośród halickich Ukraińców w Austrii”⁶. Zderzenie na poziomie tworzenia idei narodowej istniejącego Kościoła greckokatolickiego oraz państwa Ukraińskiego, o którym dopiero marzono, było oddaniem symbolicznego hołdu pierwszego przed drugim. W tym hołdzie sztuce religijnej zarezerwowano miejsce szczególne, ponieważ „zabytki cerkiewne – jak pisał Wołodmyr Hrebieniak – są dla nas bardziej znaczącymi aniżeli dla innych narodów i śmiało możemy powiedzieć, że bez poznania cerkiewnej sztuki nie poznamy duszy naszego narodu”⁷. Jak widzimy, poszukiwanie tożsamości narodowej powodowało zwrócenie się do własnej przeszłości. O tych dociekaniach świadczy dyskusja na temat sztuki religijnej, rozgorzała wokół Wystawy Archeologicznej Polsko-Ruskiej z 1885 r. i Archeologicznej Wystawy Instytutu Stawropigialnego z 1888 r. Zaprezentowane na nich dzieła sztuki religijnej ruskiej wywołały wielkie zainteresowanie publiczności⁸.

Jak wspominałem, przemiany wewnątrz Kościoła bezpośrednio wiązały się z działalnością dwóch metropolitów. Pod koniec XIX w. Kościół greckokatolicki prężnie rozwijał się pod przewodnictwem metropolity Sylwestra

³ Por. „Ukraińiec z Koiomyi mogli lepiej porozumieć się z Polakiem z Rzeszowa, niżeli z Rosjaninem z Woronieża”; I. П. Химка, *op. cit.*, s. 81.

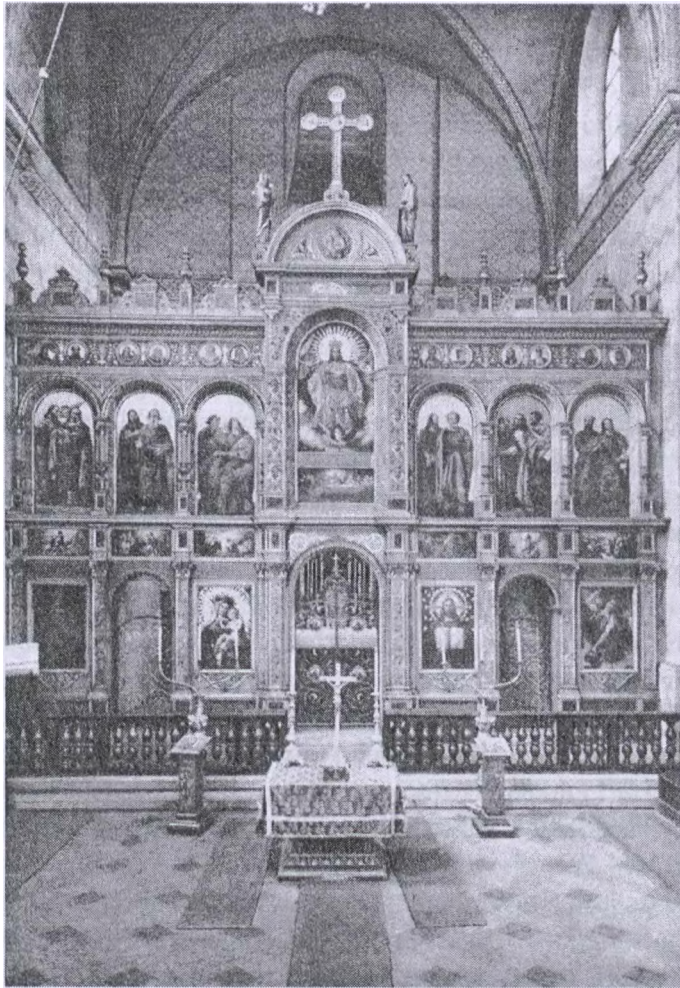
⁴ О. Сухий, *Від русофільства до москвофільства*, Львів 2003, s. 372–412.

⁵ I. П. Химка, *Коротка історія української ідеї*, „Критика”, nr 11, Київ 2003, s. 13, http://www.krytyka.kiev.ua/articles/s3_11_2003.html.

⁶ I. П. Химка, *Греко-католицька церква...*, s. 73.

⁷ В. Гребеняк, *Як досліджувати нашу церковну деревляну архітектуру?*, „Неділя”, nr 36, Львів 1911, s. 2.

⁸ Por. О. Rudenko, *Дискусія над реперсјаю historyczną ruskiej sztuki religijnej końca XIX wieku w Galicji Wschodniej (wokół wystaw archeologicznych 1885 i 1888 roku)*, „Rocznik Europejskiego Kolegium Polskich i Ukraińskich Uniwersytetów”, Lublin 2004, s. 109–115.



1. Jan Matejko, ikonostas w cerkwi św. Norberta w Krakowie

Sembratowicza, który w latach 1882–1885 kierował biskupstwem (eparchią) lwowskim, a od 1885 do 1898 r. był metropolitą galicko-lwowskim⁹. Wielce zasłużony dla Kościoła katolickiego, jako drugi w historii ruskich dostojników został odznaczony kardynalskim tytułem. Za jego kadencji przeprowadzono „oczyszczenie” obrządku z „schizmatyckich naleciałości.” Można powiedzieć, że kiedy ostatnie dziesięciolecie XIX w. charakteryzowały przybliżenie rytu grekokatolickiego ku światu zachodniemu i poszukiwa-

⁹ І. Рудович, *Коротка історія Галицько-Львівської єпархії*, w: *Тематизм всего клира греко-католицької Митрополітної архієпархії Львівської на рік 1902*, Львів 1902, s. 55.

nia wspólnych dróg dla rozwoju stosunków polsko-ruskich, to początek XX w., za metropolity Andrzeja Szeptyckiego, będzie naznaczony zwrotem ku wartościom o źródłach wschodnich i zalet Cerkwi ortodoksyjnej. To zbliżenie obrządków (łacińskiego i greckiego) w końcu XIX w. i polityka Sylwestra Sembratowicza oddziaływały w sposób bezpośredni na poszukiwania wspólnych dróg w sztuce kościelnej polskiej i ruskiej. Ukazały to wiece katolickie w Krakowie 1893 r. i we Lwowie 1896 r., przeprowadzone w obecności metropolity, a także odbyty pod jego opieką prowincjonalny sobór Kościoła greckokatolickiego z 1891 r.¹⁰

Ruski prowincjonalny sobór stał się wydarzeniem w życiu Kościoła, podobnie jak poprzedni, który miał miejsce 200 lat wcześniej. Dekrety soborowe powoływały się na uchwały synodu zamojskiego z 1720 r. „w duchu ściśle katolickim, rzymskim”, przez co potwierdzały „ciągłość unii i cześć dla unii z czasów polskich zaznaczoną”¹¹. Poświadczono uroczystość Bożego Ciała i uznano, że krzyże trójramienne trzeba z cerkwi usunąć: „wszystkie zaś krzyże nowe w cerkwiach, na polach i placach mają być jednoramienne i bez pochyłej poprzecznej podstawki, słowem, takie, jak u łacinników”¹². Także cerkwie mają być budowane „w naszym” ruskim stylu... w formie krzyża z głównym ołtarzem na wschód, mają mieć trzy części, sanktuarium, oddzielone od reszty cerkwi ikonostasem”, nawę i przedsionek¹³. Zaznaczono w postanowieniach soborowych, że trzeba malować obrazy i oddawać cześć tym świętym ruskim, którzy zasłużeni są wobec wiary katolickiej, jak to bohaterowie Borys i Gleb, Antoni i Teodozy Peczerski, św. Paraskewia i św. Jozafat¹⁴. Opisano dokładnie usytuowanie obrazów w ikonostasie według kanonicznego wzorca. Nie różnił się on niczym od opisanego w 1906 r. przez S. Biłyńskiego, który odtworzył go na podstawie książek badaczy rosyjskich (zgodnie z kanonicznym usytuowaniem)¹⁵. Oprócz tego podkreślono, że „wszystkie ikony muszą być namalowane według stylu naszej Cerkwi, odpowiednio Wostocznym”¹⁶. Zobowiązano księży greckokatolickich, aby nie wyrzucali starych, a nieużywanych

¹⁰ Sama nazwa „wiece” może wzbudzić u dzisiejszego czytelnika nieprawidłowe skojarzenie ze zgromadzeniem dyskutujących ludzi, w istocie był to „synod Kościoła słuchającego”.

¹¹ P. Krypiakiewicz, *Synod Ruski z r. 1891*, „Ruch katolicki”, nr 30 (1897), s. 2.

¹² P. Krypiakiewicz, *op. cit.*, s. 4.

¹³ *Ibidem*, s. 4; zob. *Чинности и рішення Руского провинціального собора отбувшого ся во Львові в році 1891*, Львів 1896, s. 183–185.

¹⁴ *Чинности и рішення...*, s. 149.

¹⁵ С. Білінський, *Кілька слів про іконостас*, „Католицький Восток” 1906, s. 66–81.

¹⁶ *Чинности и рішення...*, s. 142–143.

rzeczy kościelnych, lecz odsyłali je do Metropolicznego Ordynariatu¹⁷. Zalecano także, by wierni mieli we własnych domach religijne obrazy, aby mieszkania były podobne do cerkwi¹⁸.

Dziesięć lat później metropolita Szeptycki wyjaśnił w liście pasterskim teologiczne znaczenie ikonostasu i określił go jako „obraz Bożej cerkwi i Bożej gościny”¹⁹. Według niego przez wizualny odbiór ikon można zobaczyć drogę wiodącą ku niebu. Ilekroć chrześcijanin spojrzy na ikonostas, tylekroć przypomni sobie Królestwo Boże²⁰. Ikonostas jest łącznikiem między ziemią (część cerkwi, gdzie modlą się wierni) a niebem (częścią apsydalną – ołtarzową za ikonostasem, gdzie dokonuje się przeistoczenie ciała Chrystusa). Tutaj, w cerkwi, przy uczcie ziemskiej przygotowuje wierzącego do uczyt niebiańskiej. Dlatego ikonostas musi być wymalowany według ustalonego schematu, bowiem nie jest czymś przypadkowym: „Jednym słowem – podsumowuje Szeptycki – na tym ikonostasie niby zebrano wszystko to, co w świętej Cerkwi Jezus Chrystus chrześcijanom daje [...] Wszystko tam w rysunkach jest przedstawione, czego Cerkiew uczy ludzi, i cała droga, która ludzi ku niebu prowadzi”²¹. Szeptycki zachęcał do budowania i przyozdabiania Cerkwie wytworami ludowej rzeźby i malarstwa: „Podobnie jak ksiądz zwraca się w kazaniu językiem ludu, tak piękno cerkwi musi przemawiać językiem rodzimym”²².

W przemianach w dziedzinie sztuki cerkiewnej znaczącą rolę odegrał II Wiec Katolicki, który miał miejsce we Lwowie. Społeczność ruska i księży grekokatolicy wzięli w nim liczny udział. To uczestnictwo związane było z obchodami w roku 1896 300-letniej rocznicy zawarcia unii kościelnej. Postanowienia wiecu i rezolucje, wydrukowane w dwóch językach: po polsku i ukraińsku, dotyczyły zarówno sztuki zachodniej łacińskiej, jak i wschodniej grekokatolickiej²³. Przewodnia myśl rezolucji dotyczyła zwro-

¹⁷ *Ibidem*, s. 143.

¹⁸ *Ibidem*, s. 152–153.

¹⁹ *Пастирський лист високопреосвященного А. Шептицького, Митрополита Галицького, Архієпископа Львівського, Єпископа Камінія Подільського до вірних Архиспархії, писаний у Крехові, в неділю Закхєя, в день 14 (27) січня 1901 року*, Toronto 1965, t. 1, s. 167.

²⁰ *Пастирський лист...*, s. 166.

²¹ *Ibidem*.

²² *Правовива Віра. Пастирський лист до вірних на Буковині, Станіславівської Єпархії, писаний у Марківцях під Станіславовом, даний у надвечір'я св. Михайла 1990 року*, w: *Митрополит Андрей Шептицький: життя і діяльність, церква і церковна єдність. Документи і матеріали*, t. 1, Lwów 1995, s. 12.

²³ *Sekcja w sprawie nauki i sztuki. Rezolucje w sprawie sztuki kościelnej*, w: *Księga pamiątkowa drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896 roku. Część I: opis Wiecu i Rezolucje uchwalone*, Lwów 1899, s. 30–31.

tu ku wzorom malarstwa ściennego. Sztuka monumentalna stawała się czynnikiem wiodącym w architektonicznej konstrukcji Kościoła lub Cerkwi. Dla przyszłości miała ona decydujące znaczenie, tak jak w sztuce monumentalnej, do której można zaliczyć w tradycji wschodniej oprócz polichromii, mozaiki, witrażu także ikonostas, gdzie sztuka kościelna dała swój najpełniejszy wyraz i przyniosła najciekawsze rozwiązania. Niewątpliwie sztuka monumentalna, która posługiwała się stylizacją, miała przed sobą duże pole do popisu, korzystając z osiągnięć secesji. Drugi Wiec Katolicki opowiadał się za ponownym wprowadzeniem zaniedbanego malarstwa ściennego i uważał freski powstałe w XIV–XVI w. na Zachodzie i na Wschodzie za najodpowiedniejsze wzory, do których należało nawiązywać²⁴. Został także uwzględniony czynnik narodowy w malarstwie chrześcijańskim: „oczywiście nie powinno się to dziać z uszczerbkiem natchnień indywidualnych i motywów rodzinnych i narodowych”²⁵. Dla Kościoła grekokatolickiego sztuka bizantyńska w polichromiach na Wawelu, w Sandomierzu i Lublinie zyskiwała status wzorca do naśladowania, podobnie jak sztuka włoskiego trecenta i quattrocenta.

Wspólne wiece i wystawy archeologiczne doprowadziły do zacieśnienia kontaktów księży grekokatolickich z malarzami polskimi, którzy z wielkim zainteresowaniem zaczęli współpracować z Cerkwią grekokatolicką. Autorem realizacji dla cerkwi grekokatolickiej św. Norberta w Krakowie był znany i zasłużony malarz Jan Matejko. Marian Gorzkowski w dzienniku z 1888 r. wspominał: „Matejko zawsze twierdził, że nam należy największą Rusinom nieść pomoc przy restauracji ich cerkwi, że on od siebie, co tylko może, zrobi; że cieszy się, iż zaczyna większe artystyczne swe prace poświęcać najprzód dla cerkwi ruskiej, bo potem będzie coś robić dla kościołów”²⁶. Niewątpliwie, miał zamiar później wziąć udział w wielkim przedsięwzięciu – zaprojektowaniu polichromii do kościoła Mariackiego w latach 1889–1891. Ikonostas do cerkwi św. Norberta był zamówiony przez proboszcza parafii grekokatolickiej, członka religijnego stowarzyszenia św. Łukasza w Krakowie, księdza Jana Borsuka²⁷. Wcześniej, na zebraniu 1886 r. ustalono, że „styl ikonostasu ma być renesansowy, oparty na wzorach zabytków XVI w.

²⁴ *Księga pamiątkowa drugiego Wiecu Katolickiego...*, s. 30.

²⁵ *Ibidem*, s. 30.

²⁶ M. Gorzkowski, *Jan Matejko. Epoka od r. 1861 do końca życia artysty dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu*, Kraków 1993, s. 357.

²⁷ J. Wolańska, *Towarzystwo Świętego Łukasza w Krakowie i „Przyjaciel Sztuki Kościelnej”*, w: *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, red. W. Bałus, Kraków 2004, s. 46.



2. Julian Pankiewicz, Chrystus,
ikona z ikonostasu w Borszniwie

Rusi Galicyjskiej przechowywanych”²⁸. Matejko wykonał 23 rysunki do ikonostasu, 13 z nich razem z wyglądem ikonostasu wystawiono w Towarzystwie Sztuk Pięknych we Lwowie²⁹. W 1895 r. prosząc o subwencję na ukończenie ikonostasu, ksiądz Borsuk mówił, że pragnie zrealizować „[...] cały cykl pomysłów zmarłego mistrza – i stworzyć dzieło rzetelnie monu-

²⁸ Cyt. za: W. Mokry, *Grekokatolicy krakowscy*, „Horyzonty Krakowskie” nr 9–10 (1998–1999), s. 15.

²⁹ *Рисунки Яна Матейки до іконостаса церкви св. Норберта вь Кракові*, „Діло”, Львів 1888, nr 227, s. 1.

mentalne w formie kościelnej niezwyklej w Krakowie”³⁰. Nad wykończeniem obrazów pracowali, oprócz Władysława Rossowskiego, Józef Unierzycki i Włodzimierz Tetmajer³¹. Ikonostas cerkwi św. Norberta według całościowej realizacji stał się eklektycznym dziełem, miał renesansową oprawę zaprojektowaną przez Tadeusza Stryjeńskiego, układ obrazów według kolejności ikon występujących w ikonostasach bizantyńskich i olejne obrazy w stylu akademickim. Do tej cerkwi przychodzili modlić się studiujący w Szkole Sztuk Pięknych ukraińscy malarze – Mychajło Bojczuk, Modest Sosenko, Iwan Trusz, Ołeksa Nowakiwski³². W jaki sposób oddziaływało to malarstwo na ich światopogląd, trudno teraz powiedzieć. Parafia greckokatolicka po 1948 r. została zlikwidowana, ikonostas, który według Juliana Fałata „po wieki będąc chlubą Krakowa i Kraju” zdemontowano i zniszczono, zachowując jedynie obrazy³³.

W tym samym roku, kiedy Matejko rozpoczął pracę nad szkicami do ikonostasu, miało miejsce bardzo ważne wydarzenie w stosunkach polsko-ukraińskich. Malarz przyjął zaproszenie od metropolity Sylwestra Sembratowicza i odwiedził archeologiczno-bibliograficzną wystawę urządzoną w trzechsetną rocznicę powstania bractwa Stawropigialnego³⁴. Było to niewątpliwie znaczące przeżycie dla Rusinów w Galicji, nie tylko potwierdzające odrębność kulturową, lecz również ukazujące tradycję o wielowiekowej historii. Zaproszenie Matejce przekazał w Krakowie organizator wystawy Izydor Szaraniewicz. W kręgach polskich i rusińskich wystawa miała niejednoznaczny odbiór. Polacy narzekali, że nie zaproszono ich do udziału w wystawie, jak miało to miejsce w 1885 r., natomiast Rusini z podejrzliwością traktowali współpracę z Matejką. Ale przywołałam głos uczestnika tych wydarzeń, hrabiego Wojciecha Dzieduszyckiego, który ze swoistym wzruszeniem zanotował: „Najznakomitszy z pomiędzy zaproszonych z Krakowa, Jan Matejko, został przyjęty tak, jak się wita tego, którego się ukochało jako własną chlubę i mógł głośno powiedzieć, że ukochał Ruś i wszystko, co ruskie”³⁵. Nie wiadomo, czy mogły

³⁰ *Звіти, списки, листування та інші документи про стан греко-католицької парафії при церкві св. Норберта у м. Кракові*, Centralne Państwowe Historyczne Archiwum we Lwowie, fond 146, opis 13, sprawa 12297, ark. 20.

³¹ Obrazy wykonane według szkiców Matejki przypisywane są Władysławowi Rossowskiemu. Natomiast dokumenty wskazują, że wykończeniem rzędu obrazów zajmowali się Józef Unierzycki i Włodzimierz Tetmajer; *Звіти, списки, листування...*, ark. 21, 36.

³² W. Mokry, *op. cit.*, s. 16.

³³ *Звіти, списки, листування...*, ark. 119.

³⁴ O wystawie por.: *Каталог археологическо-библиографической выставки Ставропигийского института во Львове*, ред. І. Шараневич, Львов 1888.

³⁵ W. Dzieduszycki, *Listy ze wsi*, Lwów 1889, s. 4.

to powiedzieć córki Matejki, które wraz z malarzem powitane zostały w pałacu metropolity przez Sylwestra Sembratowicza i liczną kapitułę³⁶.

Innym polskim malarzem zasłużonym dla środowiska lwowskiego był Tadeusz Popiel. Zaprojektował i wykonał ikonostas dla cerkwi Przemienienia Pańskiego we Lwowie (1900–1901). Była to największa wówczas cerkiew we Lwowie, wzorowana na cerkwi Uspieńskiej³⁷. Budową świątyni od połowy XIX w. kierowało towarzystwo moskofilskie, które miało swą siedzibę w wybudowanym obok Ruskim Narodnym Domie. Cerkiew powstała z przebudowy zrujnowanego kościoła oo. trynitarzy w stylu klasycystycznym według projektu architekta Sylwestra Hawryszkewycza. W latach 1896–1898 wykonano według szkiców Antona Pyłychowskiego witraże świętych ruskich w tyrolskiej firmie z Innsbrucku³⁸. Projekt ikonostasu zaproponowany został przez Rusina Juliana Pańkiewicza (1896) i wykonany w pracowni rzeźbiarza Jakyma Dołhija. Jednak moskofilski zarząd budownictwa cerkwi odrzucił tę propozycję. Choć wykonania obrazów do ikonostasu nie powierzono wybitnemu przedstawicielowi malarzy ruskich Teofilowi Kopystyńskiemu, to jest on autorem znajdującego się za ołtarzem (zapriestolnego) obrazu Przemienienia Pańskiego, który na polecenie zarządu dopracowywał w ciągu trzech lat³⁹. Jak widać, chodziło nie tyle o względy polityczne, ile o poziom wykonania ikonostasu, który miał być wykonany nie gorzej niż obrazy powstałe w Wiedniu i według wzoru wschodniego⁴⁰.

Dwa wyżej wymienione przykłady świadczą o tym, że cerkwi greckokatolickiej zależało na zamawianiu obrazów u znanych artystów. Pochodzenie i narodowość nie miały tutaj decydującego znaczenia. Chodziło tylko o za-

³⁶ Por. II. Słoczyński, *op. cit.*, s. 200.

³⁷ P. Могитич, „Будівельна історія Преображенської церкви у Львові”, [bmd.] maszynopis w cerkwi Przemienienia Pańskiego we Lwowie, s. 19.

³⁸ Witraże wykonała firma „Tirolen-Glasmalerei und Katedralen-Glashutte” ze Szwajcarii. Było ich osiem i przedstawiały świętych męczenników: Cyryla i Metodego, Włodzimierza i Olgę, Borysa i Gleba, Antonija i Teodozego, Dymytrija, Barbarę, Georgija; P. Могитич, *op. cit.*, s. 28.

³⁹ P. Могитич, *Історико-архітектурний атлас Львова. Преображенська церква*, Lwów 1997, t. 2, s. 15.

⁴⁰ Ikonostas jedynej wtedy prawosławnej cerkwi św. Jerzego wybudowanej specjalnie dla Bułgarów we Lwowie był wykonany w latach 1897–1899 przez wiedeńskich malarzy F. Fon Schillera i K. Formunda w stylu akademickim; w latach 1898–1899 artyści polski J. Makarewicz i ukraiński Pańkiewicz rywalizowali o zlecenie malowideł katedry stanisławowskiej. Społeczeństwo ruskie stanęło po stronie malarzy ruskich, którzy zrzeszyli się w nowo powstałym Towarzystwie Rozwoju Sztuki Ruskiej i chcieli otrzymać zlecenie; por. K. Устиянович, *Мальованє рускои катедрі в Станиславові*, „Діло”, Львів 1898, nr 126, s. 1.

chowanie wschodniej tradycji bizantyńskiej. Karkas ikonostasu wykonywał funkcję monumentalnego tła dla obrazów, które mogłyby znaleźć się w dowolnym kościele rzymskokatolickim, z tą tylko różnicą, że program ikonograficzny był dostosowany do obrządku ruskiego. Ikonostas, niczym rozbudowana nadstawa ołtarzowa, wykonywany był w tradycjach akademickiego malarstwa końca XIX w., a pochwalić się w kręgach kościelnych takim nazwiskiem, jak Matejko, znaczyło dokonać wielkiego przedsięwzięcia.

Widząc istniejącą konkurencję, artyści ruscy pod koniec XIX w. zabierali częściej głos w obronie sztuki, która miała znajdować się we wnętrzach świątyń greckokatolickich. Ich zdaniem prace dla Cerkwi należało zlecać ukraińskim malarzom. Rzeźbiarz Joakym Dołhij narzekał, że nie ma wśród narodu ruskiego takiej solidarności, jaka cechuje Polaków, dających pracę przede wszystkim rodakom⁴¹. Malarz opierał się tu na własnych doświadczeniach: przed rozpoczęciem pracy artystycznej w kościele rzymskokatolickim zapytano go, jakiego jest obrządku. Skoro tylko proboszcz dowiedział się, że jest obrządku greckiego, zwolnił go, zatrudniwszy malarza z Galicji Zachodniej. Stąd też, aby otrzymywać zlecenia, jego zdaniem malarze ruscy powinni „trzymać się swojej chaty” i założyć własną wspólnotę, żeby podnieść z upadku sztukę rodzimą. „Dlatego wołam do Was – pisze artysta – Przewielebni Ojcowie duchowni: sprzyjajcie budowie tej świątyni, umożliwicie podniesienie sztuki malarskiej i rzeźbiarskiej na wysoki poziom dla upiększenia naszych cerkwi”⁴².

Wyposażenie cerkwi było często zlecane przez władze duchowne ludziom niewykształconym, którzy przekonawszy proboszcza o swoich „zdolnościach artystycznych”, tworzyli dzieła bez żadnej wartości estetycznej. Z jednej strony, status materialny fachowców w dziedzinie malarstwa cerkiewnego był nie najlepszy, ponieważ producenci „bohomazów” zabierali im zarobek, obniżając stawki za swoje „usługi”. Z drugiej jednak, w związku z rozwojem świadomości narodowej wśród Rusinów zaczynała się dyskusja o możliwości powołania stowarzyszenia artystów zjednoczonych wokół idei narodowych, które, wcielone w wyposażeniu czy architekturze świątyń, świadczyłyby równocześnie o odrębnych korzeniach rodzimej sztuki. Jako jeden z pierwszych głos w sprawie stworzenia takiego zrzeszenia zabrał Kornylio Ustyjanowicz, który opublikował w październiku 1891 r. *Odezwę do malarzy cerkiewnych*⁴³. Zwrócił się w niej do ukraińskich artystów z propozycją

⁴¹ І. Долгій (різьбар церковний в Тисьменниці), *Потреба різьбарсько-малярського товариства*, „Діло”, Львів 1898, nr 60, s. 2.

⁴² *Ibidem*, s. 2.

⁴³ К. Устиянович, *Одозва до П. Т. малярів церковних*, „Діло”, Львів 1891, nr 226, s. 2.

stworzenia zrzeszenia, żeby „tym samym cerkiewną sztukę ruską podnieść z upadku i dać jej należne miejsce”⁴⁴.

Odezwa wywołała zainteresowanie innego cerkiewnego malarza, Juliana Pańkiewicza. Z jego *Autobiografii* dowiadujemy się, że po ogłoszeniu przez Ustyjanowicza *Odezwy...*, Pańkiewicz odpowiedział sporządzeniem projektu statutu takiego stowarzyszenia i przekazał go inicjatorowi projektu⁴⁵. Malarz zaznaczył, że trzeba rozwijać działalność towarzystwa w kierunku kształcenia nie rzemieślników, ale artystów, co miałoby w konsekwencji doprowadzić do powstania „szkoły sztuk pięknych – o charakterze ruskim, patriotycznym”⁴⁶. Dlatego trzeba, żeby społeczność całego kraju wspierała te narodowe dążenia. Na razie, w niesprzyjających dla postępu warunkach galicyjskich lat 90. XIX w. malarstwo cerkiewne nie mogło się rozwijać.

W 1897 r. Julian Pańkiewicz ponownie wrócił do idei stworzenia towarzystwa. „Czas najwyższy – pisał – [...] jeżeli jesteśmy narodem kulturalnym, zademonstrować kulturę poprzez sztukę” i uwolnić się od „malarzy-spekulantów”⁴⁷. Dla poprawienia stanu rzeczy konieczne było więc powołanie stowarzyszenia wspierającego wartościowych malarzy cerkiewnych. Po pierwsze, chodziło o wsparcie materialnie przez wypłacanie im miesięcznej pensji. Po drugie, o odrodzenie moralne przez podniesienie poziomu sztuki i znaczenia pracy artysty. Po trzecie, o podniesienie poziomu intelektualnego przez założenie fachowej biblioteki, zebranie zdjęć do fototeki, organizację lekcji, aby artysta miał wzory dla malarstwa polichromii cerkiewnych. Nowo stworzone stowarzyszenie o charakterze patriotycznym miało na celu swój rozwój na fundamentach sztuki rodzimej i ukazanie innym narodom sztuki ruskiej o wysokim poziomie artystycznym i odrębnych korzeniach kulturowych.

Niebawem marzenie ziściło się i 3 listopada 1898 r. powołano pierwsze zrzeszenie malarzy religijnych pod nazwą Towarzystwo Rozwoju Sztuki Ruskiej. Zarząd Towarzystwa objął architekt Wasyl Nahirnyj, dyrektorem został Julian Pańkiewicz, a sekretarzem – Iwan Trusz⁴⁸. Wśród jego członków znaleźli się malarze i rzeźbiarze zajmujący się sztuką religijną. Towa-

⁴⁴ *Ibidem*, s. 2.

⁴⁵ Ю. Пацькевич, *Автабіографія*, 1896 г., Львоўска Наўкова Бібліятэка ім. Стэфанька, фонд 167, opis II, справа 74, к. 15.

⁴⁶ *Ibidem*, к. 15.

⁴⁷ Ю. Пацькевич, *Осноўнае таварыства малярскае!*, „Діло”, Львів 1897, nr 123, s. 2.

⁴⁸ І. Труш, *Перша руська вистава шукі*, „Літературно-наўковий вістник”, Львів 1898, nr 11, s. 151. Natomiast М. Полюбец пише, że dyrektorem Towarzystwa był Iwan Trusz, a sekretarzem Julian Pańkiewicz; zob. М. Голубець, *Сто літ Галицького малярства*, „Стара Україна”, Львів 1925, nr 7–10, s. 144.

rzystwo miało dbać o rozwój ukraińskiego malarstwa cerkiewnego. Mamy przykład zaaranżowania wnętrza i wykonania rzeźbiarskich fragmentów przez Towarzystwo w miasteczku Kamionka Strumiłowa (ukr. Kamenka Strumylowa, teraz Kamianka Buzka), niedaleko od Lwowa (il. 3). Malarstwo ścienne w kopule i nawie głównej wykonał członek Towarzystwa Petro Seniuta w latach 1907–1909, domalowano także obrazy do ikonostasu, wyposażono chóry i zrobiono centralny żyrandol⁴⁹. Malarstwo dekoracyjne wykonane jest w duchu secesji krakowskiej i nie odznacza się szczególną oryginalnością. Anioły w kopule są przedstawione w księżących ubraniach z czasów Rusi Kijowskiej, a ornamenty geometryczne przeplatają się z roślinnymi.

Jednym z pierwszych, którzy wprowadzali do malarstwa elementy ludowe i autobiograficzne, wykazując nie tylko swoją pozycję artystyczną, ale zabierając głos w czasopiśmie ukraińskich, był Kornyło Ustyjanowicz. Do niego należy jedna z debiutanckich prób wprowadzenia ornamentyki ludowej w ubiorze Matki Boskiej z Dzieciątkiem, co możemy zobaczyć w namiestnej ikonie z cerkwi Niepokalanego Poczęcia Bogurodzicy z 1895 r. ze wsi Bucniw⁵⁰. Na rękawie małego Jezusa jest wyszyty ornament. Namalowana obok carskich drzwi postać Jezusa Chrystusa jest autoportretem malarza⁵¹. Wiemy także, że we wsi Dunajew usytuowano za ołtarzem obraz Matki Boskiej z Jezusem na rękach. Jezus namalowany był w białej ruskiej wyszytej koszuli⁵². W Denysowie w 1889 r. znajdował się obraz Ustyjanowicza *Wdowi grosz*, w którym wdowa była ubrana jak Rusinka, a bogacz został przedstawiony jako Żyd⁵³. W obrazie *Samarytanka przy studni* ze wsi Bucniw, kobieta ma chustę zawiązaną tak, jak niewiasty wiązały w Galicji. Wprowadzając elementy etnograficzne, Ustyjanowicz starał się przybliżyć wierzącym postaci świętych, ukazać ich ziemskie życie pośród własnego narodu, męczzonego i wyzyskiwanego.

Podobnej oryginalności można dopatrywać się w polichromiach malarza. Do tematów kościelnych z historii ruskiej Ustyjanowicz podchodził w swo-

⁴⁹ І. Цегельський, *Деяко про церкви та чудотворну ікону Матері Божої в Каміниці Струмилівій*, Львів 1932 (reprint: Каміанка Бузька 2002), s. 65; В. Вуйцик, *Церкви Кам'янки-Бузької*, „Галицька Брама”, Львів 1998, nr 8 (44), s. 7.

⁵⁰ Wieś Bucniw obwodu tarnopolskiego na zachodniej Ukrainie. Za zdjęcie serdecznie dziękuję Romanowi Zilińko.

⁵¹ „Українське слово”, Львів 1916, nr 269, s. 3.

⁵² Ю. Панькевич, *О що властиво ходить?*, „Діло”, Львів 1891, nr 286, s. 1–2; por. Н. Перекотиполе, *Мазярська спадщина Корниля Устиповича. Літературно-науковий додаток до „Нового часу”*, Львів 1938, nr 29.

⁵³ Ю. Панькевич, *О що властиво ходить...*, s. 2.



3. Modest Sosenko, fotografie modeli

isty sposób. Dla przykładu chciałbym zanalizować najbardziej popularne przedstawienie księcia kijowskiego Włodzimierza w kompozycji *Chrztu Rusi*. Zazwyczaj św. Włodzimierza przedstawiano zgodnie z ustalonym kanonem jako siwego starca z koroną na głowie, w prawej ręce trzymającego krzyż, w lewej – miecz. Na ramionach zarzucony, spięty na prawej stronie klamrą, purpurowy płaszcz, pod nim długa dalmatyka. Zdaniem Nikołaja Pietrowa wizerunek świętego najbardziej odpowiada polichromii z XII w., odkrytej w 1882 r. w Cerkwi Wniebowzięcia (Uspienskiej) we Włodzimierzu na Kłaźmie.

Porównując wybrane przeze mnie polichromie, dostrzegamy podobieństwa. Święty Włodzimierz w absydzie cerkwi Wniebowzięcia Przenajświętszej Matki w miasteczku Kamianka Strumylowa, namalowany w 1892 r. przez Tadeusza Pelczarskiego, jest siwobrodym starcem, w prawej ręce trzyma krzyż, na ramionach purpurowy płaszcz. W polichromii tej cerkwi w kaplicy Wszystkich Świętych z lat 1897–1899 *Chrzest Rusi* Teofila Kopystyńskiego, św. Włodzimierz przedstawiony jest jako starzec z podniesionymi rękami, w błękitnym płaszczu, z mieczem zawieszonym na biodrach. Wokół księcia stoją członkowie jego rodziny i dostojnicy. W tle widać krajobraz wsi podkarpackiej. W 1898 r. w taki sam sposób namalował św. Włodzimierza – jako starca w koronie książęcej, narzuconym na ramiona

purpurowym płaszczu, w lewej ręce trzymającego krzyż, w otoczeniu rodziny książęcej, dostojników kościelnych, mnichów, z tyłu z krajobrazem z twierdzą romańską – Jan Zieliński w polichromii *Chrzest Rusi* w cerkwi pod wezwaniem św. Michała we wsi Butyny. W podobny sposób został przedstawiony św. Włodzimierz w polichromii z przełomu XIX i XX w. w cerkwi Świętej Trójcy we wsi Małyszivci. Rosyjski malarz Wiktor Wasniecowa we włodzimierskim soborze w Kijowie też przedstawił św. Włodzimierza jako starca. Natomiast kiedy przypatrzymy się św. Włodzimierzowi z *Chrztu Rusi* z końca XIX w. w Mikołajowie pędzla Ustyjanowicza, to zobaczymy, że nie jest to starzec z długą brodą, a młody mężczyzna pełen energii i siły. Ma on na głowie cesarską czapkę, spod której opadają proste, gęste, ciemne włosy, twarz zdobią długie kozackie wąsy. Nogami stoi na czerwonym kilimie o ludowych geometrycznych wzorach naśladujących ornament krzyża popularnego w rzeźbie regionu Karpat (Stanisławowszczyzny)⁵⁴. Podobne krzyże dekorują dół dalmatyki św. Włodzimierza. Trzyma on w ręce sześcioramienny krzyż, druga ręka spoczywa na sercu. Strój zgodnie z kanonicznymi zasadami składa się z długiej dalmatyki, purpurowego płaszcza spiętego na ramionach, obuwia. Za nim, po lewej stronie, pochyla się nad dwoma małymi chłopcami, ubranymi w wyszywane koszule, księżna (być może święta Olga). Z tyłu znajduje się wojsko w hełmach i kolczugach oraz grupa ludzi trzymających ikony. U góry ściany program ikonograficzny dopełniają święci ziemi ruskiej Antoni i Teodozy Peczerski. Święty Włodzimierz występuje w polichromii nie jako stateczny starzec, a młody przewodnik narodu ruskiego, niczym Kozak – książę ziemi ruskiej prorokujący przyszłość Ukrainy chrześcijańskiej. Jak widzimy, Ustyjanowicz wyszedł poza ramy kanonu i prezentowane wydarzenia potraktował indywidualnie, dopełniwszy swoją wizję własnymi przeżyciami. Później ten wzór będzie powtarzany, jak np. w polichromii św. Włodzimierza w na wół zniszczonej cerkwi we wsi Stare Oleszyce.

Jeszcze dalej w swoich poszukiwaniach posunął się Julian Pańkiewicz. W ikonostasie z 1896 r. we wsi Borszcziv koło Peremyszlan malarz namalował na namiestnych obrazach Jezusa Chrystusa i Matkę Boską w ludowych strojach (il. 8). Na łuku ikonostasu usytuowano rząd apostolski. Twarze świętych przypominają wiejskich chłopów, namalowanych niemalże z natury. Za model posłużyli mężczyźni ze wsi: mają charakterystyczne ciemno- albo jasnorude włosy i gęste wąsy. Później artysta nadal eksperymentował w tym kierunku, zaś o jego skłonności do romantycznej metafory i symbo-

⁵⁴ М. Селівачов, *Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія)*, Київ 2005, s. 206–207, 298.

lizmu możemy przekonać się z opowiadań jego pióra, bowiem zajmował się również pisarstwem. W jednym ze swych opowiadań spotyka w polu przed świtem młodą dziewczynę w wyszytej koszuli; jest to personifikacja przeszłości Ukrainy. Dziewczyna jako symbol oświecenia ukraińskiego daje każdemu, kto otworzy okno, tak zwaną wyszywanekę. Kiedy zapala się ju-trzenka, dziewczyna znika, ale jej obraz przenika do serca artysty przez pozostawioną wyszywanekę. Wtedy malarz doznaje olśnienia: tylko przez uwielbienie dla własnej kultury, owej wyszywaneki, można stworzyć wielkie dzieła. Zaś kultura wypływa z rąk wieśniaków, którzy tworzą te wyszywaneki zawierające w sobie – mówiąc językiem współczesnym – kod albo archetyp ukraińskości. Trzeba więc na podstawie starego stworzyć „nową wyszywanekę” i nową kulturę, sięgając do wzorów z przeszłości⁵⁵. Pańkiewicz ukochał wyszywaneki i ubierał w nie nie tylko prostych ludzi, lecz również przynajmniej osoby. W taki sposób artysta pokazał, że Matka Boska czy Chrystus zwracają się do wierzącego – przez Pismo Święte i liturgię – w jego rodzimym, zrozumiałym dlań języku.

Najbardziej interesujące poszukiwania w sztuce religijnej, moim zdaniem, prowadził na początku XX w. Modest Sosenko. Mykoła Hoiubec' mywił nawet o „sosenkowskim stylu”, który stworzył malarz w oparciu o bizantyńską tradycję⁵⁶. Jednocześnie krytyk zauważył, że Sosenko „próbował iść ścieżką kompromisu: w granice bizantyńskiej stylizacji wkomponowywał akademicką anatomię i wymalowywał akcesoria”⁵⁷. Można to zrozumieć tym łatwiej, że artysta był doskonałym rysownikiem i kolorystą, o czym świadczy fakt, iż ukończył studia w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie ze złotym medalem. Jego nauczycielami byli Jacek Malczewski i Leon Wyczółkowski. Później Sosenko studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium u Ottona Zeitzta. Szczególne wrażenie wywarł na nim okres w szkole w Paryżu (École Nationale et Spéciale des Beaux Arts) w latach 1902–1904 u portrecisty Leona Bonnata. Stąd też chyba wzięła się jego precyzja w oddawaniu twarzy i rąk świętych, podczas gdy ubiór stylizował pod ikonę, traktując go jako element dekoracyjny. Umowność w potraktowaniu postaci, a niekiedy zachwianie proporcji, nadaje obrazom bajeczne-go wymiaru, kiedy z kolorowej płaszczyzny ukazuje się widzowi realna twarz. Jednak w polichromiach Sosenko zwraca się ku starym rękopisom,

⁵⁵ Добромисл Простен [pseudonim Juliana Paćkiewicza], *Як ми спізнали ся...*, „Шляхи”, Львів 1917, s. 716.

⁵⁶ М. Голубець, *Шукачі нових доріг, в: Історія української культури*, під ред. І. Крипякевича, Львів 1937, s. 631.

⁵⁷ *Ibidem*.

biorąc z nich ornamenty, interpretując je i wprowadzając do kompozycji. W swoich obrazach, zwłaszcza w złotym tle, szatach świętych, ornamentyce, wykorzystuje elementy ludowej sztuki użytkowej, przeważnie z terenów Karpat. Można to zobaczyć w licznych szkicach, które zrobił, jeżdżąc po Huculszczyźnie, Pokuciu, Bojkowszczyźnie i innych miejscach⁵⁸.

Dla przykładu chciałbym zaproponować przyjrzenie się namiestnym ikonom Sosenki z trzech miejscowości: cerkwi Świętej Trójcy w Drohobyczu (1909–1910), Zmartwychwstania Jezusowego w Rykowie (1911–1913) i cerkwi klasztornej świętego Onufrego we Lwowie (1909). Widzimy tam Jezusa Chrystusa z podniesioną do góry prawą ręką w geście błogosławieństwa (u św. Onufrego ręka jest opuszczona w dół), w lewej trzyma Pismo Święte. Twarz jest namalowana niemalże według jednego modelu. Bardzo ciekawe są złote tła obrazów i nimby, namalowane tradycyjnie. W Drohobyczu tło jest wzorowane jest na ikonach z XVII w. o rysunku roślinnym. Natomiast dwa inne udekorowane są kompozycją ułożoną z dwóch rodzajów krzyży, przypominających ornamenty rzeźby z terenów Stanisławowszczyzny⁵⁹. Nimby mają geometryczną ornamentykę. Ikony Matki Boskiej ze Lwowa i Drohobycza są do siebie podobne. Dzieciątko Jezus trzyma w rękach atrybuty władzy: sferę zakończoną krzyżem; Matka w lewej ręce trzyma wyszywaną chustę. Bogurodzica z Rykowa siedzi na tronie, ma suknię ozdobioną u góry ornamentem, lewą ręką dotyka serca. Mały Jezus jest opasany skórzanym pasem ludowym, a w rękach trzyma drewniany rzeźbiony krzyż. Wszystkie trzy Dzieciątka ubrane są w wyszywane koszule o różnych wzorach – wskazując na swoje ludowe pochodzenie i pokrewieństwo z wiernymi. Jak możemy zobaczyć, artysta ubiór traktuje linearnie i płasko, stylizując pod ikonę⁶⁰. Światłocien służy mu do podkreślenia linii i wyodrębnienia plamy barwnej. Fałdy ubioru jak w ikonach kreśli linią od najciemniejszego do najjaśniejszego koloru, w tym liczy się bardziej walorowe zróżnicowanie kresek. Stylizuje i monumentalizuje postać przez odrzucenie zbędnych rzeczy. Wiodącym detałem kształtowania formy oprócz kolorowej płaszczyzny jest linia. Natomiast głowę i ręce modeluje światłocieniowo – realistycznie, podkreśla charakterystyczne cechy twarzy. Wykorzystanie złotego tła i dekoratywność ubioru nie tylko w sztalugowych obrazach sakralnych, ale polichromii, nawiązuje do malarstwa secesyjnego,

⁵⁸ Szkicownik Sosenka, Muzeum Narodowe we Lwowie, Dział rękopisów i starych druków, rkps 2932, k. 4–20.

⁵⁹ М. Селівачов, *Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія)*, Київ 2005, s. 209.

⁶⁰ О. Шандура, *За домовиною Сосенка*, „Вперед”, Львів 1920, 3 квітня, s. 1.

które czerpało swoje wzory ze sztuki wschodniej. Można przywołać tutaj analogie do dzieł Gustava Klimta, na przykład w Judycie, gdzie impresjonistycznie namalowana twarz ułożona jest na płaskim złotym tle; albo jak we fryzie Beethoven, gdzie złote tło współżyje z dekoracyjną strukturą faktury ubrania. Można doszukiwać się podobieństwa do monumentalnych malowideł Pierre Puvis de Chavannes'a w Panteonie Paryskim, mających już – według Wallisa – „formy secesyjne: ujęcie dekoratywne, wielkie uproszczone kształty, wyraziste kontury, stosunkową płaskość, jasną stłumioną gamę barwną”⁶¹. Zwrot ku kulturom dawnym, zwłaszcza ku mozaice i freskowi Bizancjum był charakterystyczny dla rozpatrywanej epoki⁶².

Sosenko odszedł od ustalonych bizantyńskich kanonów, co możemy zobaczyć u św. Mikołaja, który trzyma zamkniętą bądź otwartą księgę lub jest przedstawiony z pastorałem, albo u św. Stefana, przedstawianego jako wąsatego bądź pozbawionego wąs młodzińca. Każda twarz ma charakterystyczne cechy, co świadczy o tym, że podczas pracy nad poszczególnymi obrazami artysta portretował inną osobę. Wspierał go w tym wynalazek XIX w. – fotografia, którą był zauroczony. Fotografia okazała się bardzo pomocna dla malarzy pracujących na zlecenie Kościoła. Nie mając często przy sobie podczas malowania w jakiejś oddalonej wsi odpowiedniego świętego, można było zawsze skorzystać z przygotowanego zdjęcia. Oprócz tego przed namalowaniem konkretnej postaci w polichromii lub ikonostasie, Sosenko poszukiwał odpowiedniej kompozycji, studiując naturę. Ubierał on model w tkaninę, którą po teatralnemu sam drapował, np. naśladując togę rzymską⁶³. Robił zdjęcia, żeby potem przenieść sfotografowane ujęcie na płótno lub ścianę. Obszerny zbiór zdjęć zrobionych przez Sosenkę świadczy o tym, że artysta dążył do precyzyjnego oddania każdego gestu i ruchu. Widać to, na przykład, w postaciach pochylonych mnichów, tworzących fryz na ikonie św. Jozafata, z których jedna znajduje się w muzeum Historii Religii we Lwowie⁶⁴. Model był fotografowany w cerkwi i w pracowni malarza. Na obrazie siwobrodzi, prawie identyczni starcy symbolizują ofiarę liturgiczną i oddanie swego życia Cerkwi. Postacie towarzyszą św. Jozafatowi, który trzyma insygnia męki. Mamy też możliwość porównania zdjęcia stojącego modela w różnych ujęciach, które wykorzystywano przy

⁶¹ M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1984, s. 19.

⁶² J. B. Bullen, *Bizantinism and modernism 1900–14*, „The Burlington Magazine” 2002, nr 1160, s. 665–675.

⁶³ Фотогеска Модеста Сосенка, Muzeum Narodowe we Lwowie, Dział fototeki i archiwum, nr 10223, 10224, 10225.

⁶⁴ *Ibidem*, nr 10233, 10245, 10246, 10261.

malowaniu rzędu apostołskiego w ikonostasie cerkwi klasztornej św. Onufrego we Lwowie⁶⁵. Przed przystąpieniem do prac nad ikonostasem prawdopodobnie artysta przygotował makietę, o czym świadczą naklejone na tekturę poszczególne zdjęcia z numerami według kolejności ich usytuowania. Tworząc ikonostas, malarz posiłkował się nie tylko szkicem, lecz także kartoteką zdjęć głów – brodatych albo wąsatych, rąk – podniesionych w geście albo trzymających książkę, stóp – stojących albo kroczących⁶⁶.

Sosenko nawiązywał w swoich poszukiwaniach do tradycji ikony XV–XVII w. Ikona staroruska była dla niego tylko wzorcem do interpretacji, według którego tworzył swoje obrazy. Możemy zobaczyć, jak Bazyli Wielki z polichromii w Pidberizciach, ikony z rzędu namiestnego z Rykowa i cerkwi klasztornej Onufrego w ubraniu mnicha ze Lwowa powtarzają wzór świętego z bohorodzkiego ikonostasu⁶⁷. Podniesiona ręka i pastoral biskupi zagięty w dół wskazują raczej na podobieństwo do Jana Złotoustego z tego samego ikonostasu. Ornament sakkosu jest dekorowany krzyżami, jak ma to miejsce często w przypadku szaty biskupa. Widać, jak malarz dowolnie potraktował Ojca Kościoła, odrzucając niezbędny rekwizyt – książkę. Także do bohorodzkiego *deesis* nawiązuje malowidło *Chrystus – arcybiskup* [archierej] w śławie z cerkwi klasztornej Onufrego we Lwowie. Matka Boska jest ubrana w płaszcz z czasów Rusi Kijowskiej i przypomina bardziej księżną ruską. Narzucony na głowę welon jest na krańcach wyszyty. Jezus Chrystus tronujący ma sakkos w kształcie książęcej szaty, brakuje mu – jako najwyższemu dostojnikowi – sticharionu (podsakkosnika). Malarz traktuje kompozycję według swojego uznania, zmieniając szczegóły, sięgając do czasów wielkości i potęgi księstwa ruskiego. Aniołowie z tyłu przypominają rysunkiem i kolorystyką aniołów z późnogotyckiego malarstwa tablicowego.

Bardzo interesująca jest kompozycja *Pokrowa* (Matki Boskiej Opiekuńczej) z cerkwi w Rykowie. *Pokrowę* w ikonografii ukraińskiej przedstawiano często jako kobietę z podniesionymi rękami, otulającą swymi szatami dostojników – księży i hetmanów ukraińskich, jak to widzimy na ikonie z XVII w. ze wsi Daszky. Sosenko jednak ujął jej postać inaczej. Matka Boska jest ubrana w białą suknię ozdobioną przy szyi i na mankietach

⁶⁵ *Ibidem*, nr 10265, 10266, 10267, 10268, 10270.

⁶⁶ Zdjęcia głów: *ibidem*, nr 10353, 10354, 10357; rąk: *ibidem*, nr 10249, 10304, 10307; stóp: *ibidem*, nr 10283, 10284, 10314.

⁶⁷ Wzór świętego wziął malarz do swego archiwum z książki Wojciecha Dzieduszyckiego *Bohorodzki ikonostas*; por. W. Dzieduszycki, *Ikonostas Bohorodzki*, Lwów 1886, tablica nienumerowana III.

wyszywanką, granatowy welon i długi płaszcz spadający i pokrywający na dole swymi fałdami stojące w modlitewnych pozach postacie. Wśród nich możemy zobaczyć kobiety w strojach ludowych, mężczyzn, dostojnika kościelnego, mnicha i metropolitę Szeptyckiego z pastorałem. Postać Bogurodzicy jest wyciągnięta do góry, a spadający płaszcz przypomina wlokący się po ziemi fioletowy tren sukni końca XIX w. Tło złote, na nim wokół głowy Matki Boskiej gwiaździsta aureola promieniuje światłem. Na drugim planie widać pejzaż wiejski z przydrożnym krzyżem i cerkwią Zmartwychwstania Jezusowego w Rykowie.

W polichromiach Sosenko wykorzystywał narodową i secesyjną ornamentykę, ilustracje ze średniowiecznych manuskryptów. Są to wzory pochodzenia roślinnego, zoomorficznego i geometrycznego, charakterystyczne dla wielu kultur, jak na przykład motyw plecionki celtyckiej. *Horror vacui* widoczny w starannym wypełnieniu ścian w malarstwie ściennym Sosenki sąsiaduje z wolnymi płaszczyznami, przeciętymi chwiejnymi secesyjnymi liniami. W owe falujące linie malarz wkomponował płaszczyzny z przedstawieniami świętych. Jeden z krytyków sztuki Sosenki przyrównał jego polichromie do huculskiej pisanki⁶⁸. To piękne i nader trafne porównanie, bowiem jego malowidła fascynują różnorodnością kolorów i kształtów, blaskiem złota i różnorodnością faktury. Można powiedzieć, że wszystko, co ideowo odpowiadało wschodniej tradycji bizantyńskiej, Sosenko przystosowywał do własnego wyobrażenia i własnego artystycznego warsztatu. Ale głównym źródłem historycznym w formalnych i treściowych poszukiwaniach malarza była ikona halicka XVI–XVII w., która poprzez wprowadzenie elementów realistycznych przekroczyła kanon i tchnęła życie w swoje przedstawienia. W podobny sposób Sosenko, naśladowując malarstwo bizantyńskie, stosując środki formalne ikony i secesji (linia – płaszczyzna – stylizacja) zmodernizował ikonę, dając jej „akademickie” oblicze. Malując portrety konkretnych postaci świętych, Sosenko wykraczał poza kanon, pozostając zarazem w zakreślonych granicach języka ikony. W tym kontekście malarstwo wczesnego renesansu i freski bizantyńskie powstałe w wiekach XV–XVI na Wawelu, w Sandomierzu i Lublinie zyskiwały dla Sosenki status wzorca wartego naśladowania.

W tym samym czasie działało Towarzystwo Wspierania Sztuki Religijnej „Dostawa”, utworzone w 1905 r. w Stanisławowie i przeniesione w 1910 r. do Lwowa. Jego celem było zachowanie rodzimego „swoistego stylu”, który ginął od „cudzych fabrykatów”⁶⁹. Realizowano go poprzez wspieranie

⁶⁸ [B. A.], Християнство а поступ, „Руслан”, 1911, nr 236, 24 października, s. 2.

⁶⁹ Вісти з „Достави”, Львів 1911, s. 3.

malarzy ruskich, drukowanie najlepszych ikon, wykonywanie na zlecenie księży prac dla kościołów. Aby zapewnić w wiejskich chatach i mieszkaniach obrazy „niesprzeczne z duchem ukraińskim”, zamówiono do wykonania techniką oleodruków (z błogosławieństwa metropolity A. Szeptyckiego) obrazy Matki Boskiej i Jezusa Chrystusa w ludowych ubraniach pędzła Osypa Kuryłasa⁷⁰. Pod Bogurodzicą był napis: „Niepokalana Dziewico – Matko ruskiego kraju”, pod Chrystusem: „Jezus Chrystus – Niebiański Nauczyciel”. Po dziś dzień można spotkać te reprodukcje wiszące w cerkwiach i mieszkaniach zachodniej Ukrainy. Podobne obrazy namalowane przez Kuryłasa znajdują się w namiestnym rządzie we wsi Borynia, w cerkwi pod wezwaniem Przenajświętszej Eucharystii, zbudowanej w 1912 r.⁷¹ Wyłaniająca się zza chmur Matka Boska w wyszywanym okryciu (welonie) i koszuli o ludowych wzorach trzyma na rękach małe Dzieciątko. Inna ikona przedstawia Jezusa Chrystusa kroczącego w wyszytej koszuli, wznoszącego jedną rękę i z otwartym Pismem Świętym w drugiej. Obrazy, zapewne inspirowane „monachijskimi” wzorami, „miło uderzały ruską duszę ludowym ornamentem na szatach (ryzach) świętych osób [...]” i w przyszłości doprowadziły do rozwoju własnej sztuki religijno-narodowej⁷². Później, w cerkwi we wsi Meczyszcziw, Anton Monastyrski stworzył ikonę Chrystusa, przypominającego swoim gestem ręki ikonografie Serca Jezusowego. Jednak w dziele Monastyrskiego Jezus zamiast na swe serce wskazywał na wyszywaną. Możemy stwierdzić, że obrazy o ludowych reminiscencjach, podobne do „głównych” namiestnych ikon, do których ksiądz zwraca się z modlitwą podczas liturgii, dzięki technologii oleodruków weszły do każdej ukraińskiej chaty, niosąc ze sobą ducha narodowego. O poziomie artystycznym obrazów można dyskutować, ale niewątpliwie owa sielankowość wspierała dążenia patriotyczne.

Chciałbym zwrócić uwagę na ikonostas we wsi Borynia, zaprojektowany prawdopodobnie przez Aleksandra Łuszpńskiego, a wykonany przez rzeźbiarza D. Staszczyszyna ze Lwowa⁷³. Zwieńczenie ikonostasu przypomina huculskie cerkiewki i dzwonnice. Także rzeźba zdobiąca ikonostas nawiązuje do huculskiej ceramiki o zielonkawo-brązowej kolorystyce. W wyposażeniu świątyni brała udział firma Lewińskiego, która wprowadzała ceramikę do zdobień elewacji i wnętrz architektonicznych Lwowa. Ta sama

⁷⁰ *Ibidem*, s. 13.

⁷¹ Teraz cerkiew pw. Zesłania Świętego Ducha; por. В. Слободян, *Церкви Турківського району. Ілюстрований каталог*, Львів 2003, s. 31–33.

⁷² Вісти з „Достави” ..., s. 13.

⁷³ В. Слободян, *Церкви Турківського району. Ілюстрований каталог*, Львів 2003, s. 33.



4. Ikonostas we wsi Borynia

firma współtworzyła ikonostas w cerkwi Świętej Trójcy w Drohobyczu, wykonany przez rzeźbiarza A. Sabaraja⁷⁴. Tutaj w przegrodach cerkiewnych widzimy poszukiwania nowej formy wyrazu. Rzeźba jest podporządkowana ogólnej kompozycji ikonostasu, czy są to geometryczne kształty z lekko zakreślonymi łukami, jak w Drohobyczu, czy system dzwonnicy, ozdobiony pozorną ceramiką, jak w Boryni. W Rykowie ikonostas trzyma się renesansowych źródeł, a w klasztornej cerkwi św. Onufrego wzoruje się na rzeźbie krasnopuszczańskiego ikonostasu miejscowych wykonawców z początku XVIII w.⁷⁵ Natomiast ikony wykonane do tych ikonostasów zdają się być przypadkowe. Łączy je jedynie próba ukazania poprzez sztukę narodowego charakteru obrządku.

Podsumowując poszukiwania tożsamości narodowej w dziełach sztuki kościelnej, można powiedzieć, że pod koniec XIX w. zainteresowanie sztuką ruską na zachodniej Ukrainie było coraz intensywniejsze. Świadczą

⁷⁴ А. Тимків, *Андрій Сабарай – різьбяр іконостасу церкви Святої Трійці в Дрогобичі, w: Сакаральне мистецтво Бойківщини. Шості наукові Драгановські читання*, Дрогобич 2003, s. 136–147.

⁷⁵ Л. Скоп, *У пошуках національного стилю, „Галицька Брама”*, Львів 1999, nr 1–2 (49–50), s. 25; por. В. Вуйцік, *Краснопуццанський іконостас Василя Петрановича, „Записки наукового товариства ім. Шевченка”* 226 (1998), s. 408–416.

o tym m.in. dyskusje wokół wystaw archeologicznych z lat 1885 i 1888 czy liczne artykuły o sztuce ukraińskiej w prasie. Niewątpliwie miały w tym swój udział również Prowincjonalny Sobór Kościoła Greckokatolickiego z 1891 r. i wiece katolickie z 1893 i 1896 r., zorganizowane dzięki działalności metropolity S. Sembratowicza. Postanowienia wieców dotyczyły obu obrządków i ważne jest to, że zwrócono uwagę na czynniki narodowe w malarstwie chrześcijańskim, a do naśladownictwa zaproponowano wzory malarstwa z XIV–XVI w. A więc monumentalne malarstwo bizantyńskie o korzeniach ruskich zostało zrehabilitowane. Także ikona halicka doczekała się przewartościowania.

Pod koniec XIX stulecia malarstwo religijno-narodowe dopiero zaczynało się kształtować, brakowało mu wykształconych malarzy. Dlatego do znaczących obiektów sakralnych w centrach kulturowych, jak w Krakowie i Lwowie, zapraszano malarzy polskich, znanych z wcześniejszych prac. Nie należy jednakże odrzucać innych względów mogących wpływać na takie decyzje. W takiej sytuacji ukraińscy malarze zdecydowani byli doprowadzić do odrodzenia sztuki sakralnej o bizantyńskich korzeniach, a także zdobyć pierwszeństwo w pracach nad wyposażeniami cerkwi. Dlatego właśnie zaczęli mówić o problemach sztuki, w wyniku czego w 1898 r. we Lwowie powstało Towarzystwo Rozwoju Sztuki Ruskiej, a w 1905 r. w Stanisławowie Stowarzyszenie „Dostawa”. Metropolita A. Szeptycki, by ukazać wartości sztuki ruskiej, utworzył Muzeum Cerkiewne, gromadzące ikony. Oprócz tego Szeptycki stał się mecenasem sztuki, wpierając malarzy.

Odnosnie do dorobku malarzy zaprezentowanych w niniejszym artykule, można powiedzieć, że Ustyjanowicz swoje narodowe stanowisko manifestował nie tylko poprzez ukazanie w swoisty sposób ruskich świętych, ale także podejmowanie tematów historycznych, które traktował współcześnie. Malarz deklaratywnie zachęcał do malarstwa opartego na ikonach mnichów atoskich. Bizantyzm był rozumiany przez Ustyjanowicza jako ogólny wzór przedstawiania świętych, których szczegóły postaci modyfikował zgodnie ze swymi artystycznymi potrzebami. Natomiast technika i kompozycja pozostały w obrębie malarstwa akademickiego. Jak ujęto to w jednej z reklam malarstwa Ustyjanowicza, obrazy malował on w „zreformowanym stylu greckim”⁷⁶. Także w jego akademickich obrazach można odnaleźć odzwierciedlenie złożonych artystycznych poszukiwań, charakterystycznych dla owej epoki. Chrystus stał się nie tyle obrazem sakralnym, ile narcystycznym odwzorowaniem ideałów malarza. Ilarion Swiencicki nazwał Ustyjanowicza

⁷⁶ К. Устиянович [бібліографія], Lwowska Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka, Dział Rękopisów, zespol (fond) 167, opis II, sprawa 93, k. 32; por. „Діло”, Львів 1882, nr 29.

„narodowym romantykiem”, będącym na terenie zachodniej Ukrainy „siłą wprowadzającą w ruch” i artystą, który „ożywił tematykę obrazów ludową fabułą w trochę wyidealizowany i sentymentalny sposób”⁷⁷. Święty Włodzimierz jawi się nam już nie jako wątył starzec, a jako młody, pełen życia mężczyzna, dowódca wojska ruskiego, prowadzący – przez chrzest-oczyszczenie – swój naród ku wyzwoleniu.

W dorobku religijnym Pańkiewicza można doszukiwać się analogii do sztuki, która inspirowała się twórczością prerafaelitów. Prerafaelici podjęli wezwanie odrodzenia sztuki angielskiej. Recepcja prerafaelitów w Europie Środkowej, idąca w ślad za recepcją pism Ruskina, uzasadniała i podkreśliła ich narodowy charakter. Pańkiewicz był wierny klasycznemu akademickiemu podejściu do malarskiej warstwy obrazu, ale widać u niego literackość podjętego tematu i zwrot ku kulturze własnego narodu. W wykorzystaniu symboliki i dekoracyjności w jego sakralnych obrazach można doszukiwać się pokrewieństwa z poetyckością, nastrojowością obrazów prerafaelitów. Można nawet pokusić się o porównywanie – w płaszczyźnie przesycenia pierwiastkami wyobraźni artystyczno-literackiej – Chrystusa Pańkiewicza do Chrystusa ze *Światłości świata* W. H. Hunta, owej „protestanckiej ikony”, mówiąc słowami Adama Konopackiego⁷⁸. Podobne metaforyczną literackość towarzyszącą wprowadzeniu Chrystusa do domu robotnika niemieckiego („Bądź Panie naszym gościem”) lub wśród dzieci („Pozwólcie dzieteczkom przyjść do mnie”) można odnaleźć w twórczości współinicjatora secesji monachijskiej Fritza von Uhde (1848–1911).

O twórczości Sosenki niewątpliwie można powiedzieć, że korzystał w swojej ikonografii ze wzorców stosowanych w ikonografii bizantyńskiej, ustalonych kanonicznych przedstawień z *Podlinników*, zwłaszcza w odniesieniu do świętych ukraińskich. Inspirował się malarstwem późnego renesansu i ikoną halicką XV–XVII w., spuścizną artystyczną Rusi Kijowskiej. Był ulubionym malarzem Szeptyckiego i chyba najlepiej wyraził poglądy metropolity przez sztukę kościelną, szczególnie pierwszych dekad XX w. Marzeniem Szeptyckiego bowiem było odrodzić tradycję kijowską, która byłaby w unijnym zjednoczeniu z Kościołem powszechnym. Jeżeli Sembratowicz pod koniec XIX w. zbliżał się ku wartościom zachodniego świata łacińskiego, to Szeptycki z umiłowaniem i nadzieją patrzył na Wschód. Intensywnie poszukiwał we Wschodzie odnowienia własnej greckokatolickiej tradycji, w tym podtrzymywał i wspierał najbardziej zbliżony do

⁷⁷ І. Свєнціцький, *Розвиток українського мистецтва в Західній Україні*, „Українська література” 1944, nr 11, s. 143–144.

⁷⁸ А. Конопакі, *Прерафаеліци*, Warszawa 1989, s. 40.

wschodniego życia monastycznego zakon studytów, którego przełożonym mianował swego brata Kazimierza (w zakonie Kłymentij). Zarazem Szeptycki, będąc otwartym na dialog ze starowiercami, nawiązał kontakt i prowadził dyskusję z prawosławnym biskupem wołyńskim Antonim Chropowickim⁷⁹. Nadzieje metropolity na przyszłość były bardziej konkretne: marzeniem była Cerkiew unijna, obecna na terenie całej Ukrainy i rozciągająca się dalej na Rosję. Według Szeptyckiego papież Urban VIII powiedział mu: „Mam nadzieję, że wy Rusini doprowadzicie kiedyś do jedności wszystkie wschodnie Cerkwie”⁸⁰. Dlatego też Szeptycki potrzebował sztuki, która zbliżyłaby malarstwo sakralne do Wschodu. Jednocześnie, wychowany w tradycji malarstwa zachodniego i otwarty na zmiany stąd pochodzące, wspierał wszelkie artystyczne poczynania związane ze studiami artystów w Europie⁸¹. Zadanie było bardzo trudne, ponieważ chodziło nie tylko o aspekty wyłącznie narodowe, ale kościelne. Z jednej strony trzeba było wytworzyć malarstwo o korzeniach narodowych, nie zrywając więzi z własną tradycją, z drugiej – zbliżyć się ku tradycji wschodniej na tyle, na ile to było możliwe. Przy wprowadzaniu tematów zachodnich – katolickich, miano kierować się formalnymi środkami malarstwa ikonowego (jeżeli chodzi np. o kult św. Jozafata). W 1929 r. Szeptycki stwierdził, że „w sztuce my nie uznajemy realizmu. Według nas on musi być wyłączony przede wszystkim ze wszelkiej sztuki cerkiewnej; nie powinien nigdy przestąpić progu świątyni. Religijna sztuka, religijne malarstwo musi [...] budować drogę do nadprzyrodzonego świata, dawać duszom coś nie z tej ziemi, wprowadzać ich w głębiny modlitwy, mistyki [...] Musi ona przecież mieć nadprzyrodzony cel i mistyczną głębię, której oko nie może przeniknąć”⁸². W tym kontekście Sosenko poszukiwał nowych, nierealistycznych dróg, poddając ikony stylizacji, nie rezygnując jednak z osiągnięć malarstwa zachodniego. Język portretów świętych był „zachodni”, akademicki, a twarze fachowo opracowane według modelu, natomiast język ubioru – „bizantyjski”, płaszczyznowy, uproszczony i dekoratywny, a całość postaci, jej sylwetka na złotym tle ma reminiscencje secesyjnego wyrazu. W ornamentyce i kolorystyce polichromii ar-

⁷⁹ *Fragmety korespondencji metropolity A. Szeptyckiego z prawosławnym biskupem wołyńskim Antonim Chropowickim*, w: *Metropolita Andrej Szeptycki. Pisma wybrane*, red. M. Skórka, Kraków 2000, s. 122–129.

⁸⁰ *Твори Слуги...*, s. 18.

⁸¹ M. Mudrak, *Sheptyts'kyi as Patron of the Arts*, w: *Morality and Reality. The Life and Times of Andrej Sheptyts'kyi*, Edmonton 1989, s. 289–306.

⁸² Cyt. za: *Свято духовної семінарії. Слово високо преосвященого о. Митрополита Андрея Шептицького при посвяченні молитвениці*, „Записки наукового товариства імені Т. Шевченка”, Львів 1994, t. CCXXVII, s. 447.

tysty secesja ma jeszcze większą wybujałość, natomiast przedstawienia świętych są bardziej monumentalne, zależne od specyfiki ściany. Odnosnie do niektórych religijnych obrazów Sosenki użyłbym określenia ikonomor-fizacji, gdzie przedstawienie świętego poddaje się przekształceniu ikonowe-mu⁸³. Obok osiągnięć artystycznych Sosenki można postawić w sztuce ukraińskiej bardzo interesujące osiągnięcia Mychajła Bojczuka, Ołeksy Nowakiwskiego, Ołeny Kulczyckiej. Przemiany w malarstwie wewnątrz świą-tyń greckokatolickich na przełomie XIX i XX w. były powiązane przede wszystkim z narodzinami świadomości narodowej i sięganiem do zapomnia-nych korzeni własnej kultury. Sztuka ukraińska epoki modernizmu poszu-kiwała nowego wyrazu artystycznego, wspierana przez Kościół wschodni.

⁸³ Wallis wyodrębnia charakterystyczną dla secesji biomorfizację dzieł zdobnictwa lub architektury; por. M. Wallis, *op. cit.*, s. 184–186.