

OŁEH RUDENKO

W POSZUKIWANIU SZTUKI RODZIMEJ
DYSKUSJA
WOKÓŁ RECEPCJI RUSKIEGO MALARSTWA SAKRALNEGO
KOŃCA XIX I POCZĄTKU XX WIEKU W GALICJI WSCHODNIEJ

W 1913 r. wybitny ukraiński historyk Iwan Krypiakiewicz, odpowiadając na postawione przez siebie pytanie: „Czy była kiedyś kultura ukraińska?”, odpowiedział: „Teraz każdy z nas bez namysłu powie: t a k [...]. Ale trzydzieści-dwadzieścia lat temu takie stwierdzenie napotkałoby na wątpliwości i protesty. Nasi ludzie długo nie wierzyli w swoją kulturę, nie wierzyli nawet w możliwość ukraińskiej kultury. I naprawdę, jeśliby zaszła potrzeba dać dowód istnienia naszej kultury, to w tych czasach ciężko byłoby znaleźć pewne fakty i argumenty”¹. Słowa historyka są cennym świadectwem, jak dalece ten okres był ważny dla kształtowania ukraińskiej kultury. Te trzydzieści lat z przełomu XIX i XX w., o które chodzi Krypiakiewiczowi, przygotowały grunt, na którym będzie rozwijać się ruska sztuka sakralna². Poszukiwania stylu rodzimego w malarstwie cerkiewnym i religijnym, rozpoczęte przez Kornelia Ustyjanowicza, Juliana Pańkiewicza, Modesta Sosenkę, Mychajła Bojczuka na przełomie wieków, zaowocują w latach dwudziestych i trzydziestych wieloma wybitnymi dziełami stworzonymi przez Piotra Hołodnego, Juliana Bucmaniuka, Wasyla Diadyniuka, Szkołę Studytów i innych.

Żeby stworzyć własną sztukę, trzeba było korzystać z wzorów epok minionych, odwoływać się do historii. Sztuka rodzima potrzebowała nie tylko treściowego uzasadnienia, ale i formalnego naśladowania typów i motywów

¹ І. К р и п'я к е в и ч, *Про Українську культуру*, „Ілюстрована Україна” (Львів), 1913, nr 1, s. 2.

² Pojęcie „ruski” używam w znaczeniu „ukraiński”. Sztuka sakralna – sztuka, która dotyczy kultu religijnego, przeznaczona do wnętrza kościelnych lub cerkiewnych.

ikonograficznych, z których korzystaliby ukraińscy malarze. W moim przekonaniu historiograficzna recepcja sztuki ruskiej XV-XVII w. dawała odpowiedzi na te potrzeby i kształtowała wizję malarstwa rodzimego o walorach narodowych, opartego na tradycji religijnej. Na pierwszy rzut oka wydawałoby się oczywiste, że problemy dziedzictwa dla Rusinów w Galicji Wschodniej, poszukujących swoich korzeni, nabierały znaczenia kulturotwórczego. Nie należy zapominać o tym, że w Kościele – ostoi tradycji i obrządku wschodniego – przechowano największe osiągnięcia malarstwa ruskiego. Dlatego recepcja malarstwa sakralnego była nie tylko cofaniem się, ale i aktualizowaniem programu sztuki narodowej na przyszłość, tym bardziej że „religijne i nacjonalistyczne dążenia połączyły się w jedno; Cerkiew stała się synonimem ukraińskości”³.

Pod koniec XIX w. zaczyna się mówić o sztuce obrządku wschodniego jako fenomenie odrębnym, powstałym na terytorium Galicji Wschodniej, przeważnie zamieszkiwanym przez naród ruski. Odkrywano piękno sztuki ludowej w małych cerkwiach greckokatolickich i poszukiwano wyjaśnienia artystycznej specyfiki dzieł dotychczas uważanych za prymitywne. Inny rodzaj wartościowania i podejścia do spuścizny minionych epok otwierał przed badaczami sztuki nowe perspektywy. Wówczas termin „sztuka ruska” nie nabrał jeszcze waloru specyficznego narodowego, ale miał poniekąd podłoże romantyczne – używany był do formalnego uzasadnienia pewnych cech kulturowych i objaśnienia spuścizny historycznej. Wieloznaczność niektórych, pojawiających się w literaturze przedmiotu podstawowych określeń sprawia pewną trudność badaczom, ponieważ niosą one ze sobą kompleks nie do końca określonych pojęć, które w procesie coraz szerszego odbioru społecznego i kulturalnego obrastały w różne nawarstwienia interpretacyjne, tak że w końcu trudno dotrzeć do ich pierwotnego znaczenia. Dlatego mówienie o rzeczach, zdawałoby się, oczywistych wymaga w istocie namysłu i głębszej analizy.

Rzecz to dziwna, ale różne drażliwe aspekty polityczne, powracający mit Rzeczypospolitej Wielu Narodów, idealizowanie przeszłości, napięcie austriacko-rosyjskich stosunków i inne wydarzenia życia publicznego w Galicji Wschodniej odegrały w efekcie rolę pozytywną w rozwoju kultury ukraińskiej – ukazując wzajemne oddziaływania, a także wzajemne napięcia współistnie-

³ В. Г р е б е н я к, *Нариси з історії українсько-галицької штуки*, „Ілюстрована Україна” (Львів), 1914, nr 8, s. 123.

jących dwóch światów: łacińskiego i bizantyńskiego; pozwoliły wreszcie na wyodrębnienie rodzimej sztuki ruskiej.

W okresie przeze mnie omawianym (od 1880 do 1914 r.) pisywali o sztuce malarze, architekci, pisarze, historycy, duchowieństwo, kulturoznawcy, językoznawcy, działacze społeczni. Byli to ludzie wykształceni, o znacznej erudycji, którzy zajmowali wysokie społeczne stanowiska, często zaangażowani społecznie. Rozległa erudycja i wszechstronna wiedza pozwoliła im sztukę traktować nie w aspekcie wyłącznie politycznym, ale przede wszystkim kulturowym. Mamy do czynienia w tej dyskusji, biorąc pod uwagę literaturę w dwóch językach: polskim i ukraińskim, z dziełami pisanymi po „różnej stronie” ze względu na interesy narodowe autorów, walczących o idee potwierdzające ich tożsamość kulturową w prasie, w recenzjach z wystaw oraz opracowaniach monograficznych, w których namysł nad konkretnymi dziełami prowadził często do bardzo interesujących rozważań ogólniejszych na temat sztuki religijnej i narodowej; z tekstami miłośników sztuki rodzimej, dających wyraz swoim zachwytom nad jej oryginalnością, a także z pracami profesjonalnych badaczy tej sztuki, takich jak M. Sokołowski czy W. Podlacha⁴. Pisząc o historiografii halicko-ukraińskiej ikony w 1920 r. Mykoła Hołubeć zaznaczył: „Kiedy chodzi o literaturę z tej dziedziny, to musimy uznać, że kamień węgielny założony jest nie naszymi, a polskimi rękami; tymi samymi rękami rozbudowano konstrukcję dalej [...] idea wielkiej ‘historycznej Polski’, obejmującej etnicznie niepolskie terytorium, była impulsem do zainteresowania polskich uczonych [...] naszą sztuką”⁵.

Uwzględniłem w swoich badaniach stronę polską, która rozpoczyna tę intensywną dyskusję w związku z urządzeniem Wystawy Archeologicznej w 1885 r., i stronę ukraińską, która, zwłaszcza po archeologiczno-bibliograficznej wystawie Stauropigialnego Instytutu we Lwowie w 1888 r., częściej zabiera głos w tej sprawie i poszukiwała właściwego dla własnej kultury wytłumaczenia. Jako podsumowanie tej dyskusji zaprezentuję poglądy dwóch niepodważalnych autorytetów: polskiego badacza sztuki Władysława Podlache

⁴ Prężnie działający od połowy XIX w. w Krakowie historyk sztuki Marian Sokołowski podjął badania nad dziedzictwem sztuki dawnej na ziemiach polskich. Próba specjalistycznego podejścia w analizie zabytków sztuki rodzimej wzbudziła jego zainteresowanie także sztuką ruską. Recepcja religijnej sztuki o proveniencji łacińskiej zetknęła się w regionie Europy Środkowowschodniej z recepcją sztuki o proveniencji bizantyńskiej, która nie była tutaj elementem obcym, zwłaszcza w czasach i na terenach dawnej Rzeczypospolitej.

⁵ М. Г о л у б е ц ь, *Українське малярство XVI-XVII. ст. під покровом Ставропігії*, Львів 1920, s. 49.

i ukraińskiego metropolity obrządku greckokatolickiego Andrzeja Szeptyckiego. Rozwój sztuki ukraińskiej nie byłby możliwy bez tego wielkiego działacza cerkiewnego. W podejmowanych przez niego problemach związanych z powrotem Kościoła Wschodniego do jedności z Kościołem Powszechnym jest także zawarta refleksja nad specyfiką ruskiej sztuki sakralnej. Zamierzam także postawić szereg pytań, na które postaram się odpowiedzieć w tym artykule. Pierwsze pytanie dotyczy kwestii, czy istnieje w ogóle odrębna sztuka ruska. Następne pytanie, jest związane z zagadnieniem źródeł tej sztuki: czy są to źródła wyłącznie bizantyńskie, czy też – i w jakiej mierze – zachodnie? Trzecie pytanie: co decyduje o charakterze ukraińskim tej sztuki, według jakich kryteriów można mówić o „archetypie ukraińskości” oraz o rodzimoci tej sztuki? Słowem, czy „ukraińskość” jest tylko propagandowym chwytem politycznym? Czwarte pytanie – podjęte przez Mariana Sokołowskiego, a rozwinięte przez metropolitę – dotyczy Unii. Wiąże się ono ze zrozumieniem przyszłości ukraińskiej kultury i sztuki. Po piąte, postaram się odpowiedzieć na pytanie, dlaczego bizantyński kanon malowania ikon musiał być przeciężony i w jakim kierunku powinno rozwijać się malarstwo ruskie. Chciałbym tutaj zaznaczyć, że wszystkie wyłaniające się w związku z tym problemy, które podejmuję w artykule, połączone ze sobą w „kalejdoskopie” przemian odradzającej się na przełomie wieków sztuki ruskiej, są tylko niektórymi jej ruchomymi szkiełkami.

*

Ożywienie dyskusji wokół sztuki ruskiej wywołały, o czym wyżej wspominałem, dwie lwowskie wystawy: Wystawa Archeologiczna Polsko-Ruska z 1885 r. i Archeologiczna Wystawa Instytutu Stauropigialnego z 1888 r. Zaprezentowano na nich dzieła sztuki religijnej ruskiej, które zostały opatrzone opracowaniami zamieszczonymi w katalogach⁶. Od tego czasu wzrasta zainteresowanie spuścizną sztuki o korzeniach bizantyjskich. Wystawy te, prowokując dyskusję nad religijną sztuką ruską, tym samym przyczyniły się

⁶ Zob. *Wystawa Archeologiczna Polsko-Ruska urządzona we Lwowie w roku 1885 (Album)*, Lwów 1885; *Каталог археологическо-библиографической выставки Ставропигийского института в Львові открытой дня 10 октября 1888, а имеющей быти закрытою дня 12 януаря 1889 по н. ст. по указанямь знатоковъ составиль Дръ Исидоръ Шараневичъ*, Львов 1888; *Katalog wystawy Archeologicznej i Etnograficznej we Lwowie 1885*, Lwów 1885. Zorganizowanie tych wystaw było dziełem Instytutu Stauropigialnego i profesora Uniwersytetu Lwowskiego, historyka Izydora Szaranewicza (1829-1901).

do wejścia w obieg naukowy i publicystyczny samego terminu „sztuka ruska”. Piszący o tych wystawach z jednej strony podkreślali odrębność sztuki ruskiej, z drugiej zaś uwypuklali jej wartość, rezerwując dla niej miejsce wyjątkowe wśród różnych tradycji sztuk religijnych. Logicznym następstwem tych wystaw, które wywołały duże zainteresowanie, stało się otwarcie w 1905 r. przez Andrzeja Szeptyckiego Muzeum Cerkiewnego, gdzie później zostały podjęte przez Ukraińców prace badawcze nad sztuką cerkiewną.

Do rozwinięcia dyskusji przyczyniło się w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX w. pięciu wybitnych pisarzy i działaczy kulturalnych: Wojciech Dzieduszycki, Marian Sokołowski, Władysław Łoziński, Anatol Wachnianin i Piotr Skobelski. Po 1900 r. grono tych autorów powiększyli Iłarion Święcicki, Tadeusz Wojciechowski, Maria i Mychajło Hruszewscy, Wołodymyr Hrebenuk i inni, którzy rozwijali myśli poprzedników⁷. Ich pisma miały niekiedy charakter bardziej publicystyczny niżeli naukowo-badawczy⁸. W 1914 r. tę historiograficzną dyskusję podsumował Władysław Podlacha w swojej książce *Sztuka ruska na ziemiach polskich*. Metropolita Szeptycki ukazał drogę, po której powinna kroczyć ukraińska kultura czy sztuka religijna. Moim zdaniem, analizowana przeze mnie i mająca walor monografii recepcja sztuki ruskiej była trzonem, wokół którego obracały się wystąpienia publicystyczne, a także szkice literackie. Sztuka ruska XV-XVII w. stała się również źródłem, z którego czerpano nowe idee w tworzeniu sztuki religijnej narodowej.

Jako jeden z pierwszych kwestię sztuki ruskiej podniósł **Marian Sokołowski**, profesor Akademii Krakowskiej, w 1880 r. na zjeździe historycznym imienia Długosza w Krakowie⁹. Chodziło o zabytki, które określano jako „sztukę ruską” i postawiono w związku z tym pytanie: „Jak daleko i kiedy najdalej posuwał się romanizm i gotycyzm na Wschód? O ile na modyfikację bizantyńskich form i właściwości style te oddziaływały? Gdzie leżała rucho- ma i niepewna, a zwykle od politycznych granic niezależna linia demarka-

⁷ Wybór omawianych przeze mnie prac w żaden sposób nie wyczerpuje literatury przedmiotu. Zob. Г о л у б е ц ь, dz. cyt., s. 48-55.

⁸ Trzeba także przypomnieć tutaj takie wielotomowe wydania, w których omawiana była sztuka ruska, jak: „Sprawozdanie komisji do badania historii sztuki w Polsce”, Kraków (1877-1915), „Przegląd Archeologiczny”, Lwów (1882-1888), „Teka Konserwatorska”, Lwów (1892-1914).

⁹ M. S o k o ł o w s k i, *Badania archeologiczne na Rusi Galicyjskiej*, [w:] t e n ż e, *Studia i szkice z dziejów sztuki i cywilizacji*, t. I, Kraków 1899, s. 433-472 (artykuł napisany w 1882 r.). Zob. także: W. Ł o z i ń s k i, *Malarstwo cerkiewne na Rusi*, „Kwartalnik Historyczny” (Lwów), I(1887), s. 149-209.

cyjna, oddzielająca od siebie obydwie regiony sztuki: wschodniej i zachodniej?”¹⁰. Wiemy, że Sokołowski miał wówczas przygotować referat pod tytułem *Czy wpływ bizantyński na sztukę średniowieczną w Polsce był, jaki był i na czym polegał*¹¹. Wcześniej w swojej pracy, napisanej z udziałem W. Łuszczkiewicza, Sokołowski wysoko ocenił wpływ sztuki bizantyńskiej na kulturę Zachodu, wyodrębniwszy obrządek słowiański, który niósł żywioły greckie i był na terenach Słowiańszczyzny przewyższony przez obrządek rzymski¹².

Żywa dyskusję wywołały artykuły zamieszczone w albumie Wystawy Archeologicznej Polsko-Ruskiej urządzonej we Lwowie w 1885 r. Ogólnie biorąc, można powiedzieć, że po jednej stronie stanęli M. Sokołowski, W. Dzieduszycki, P. Skobelski, po drugiej – W. Łoziński. Rozprawa Sokołowskiego dołączona do albumu tej wystawy nosi tytuł *Rzecz o malarstwie*.

Przed wszystkim Sokołowski, opisując malowidła kaplicy Jagiellońskiej i ikony prezentowane na tej wystawie, używa nazwy „malarstwo ruskie”. Jego zdaniem, sztuka ruska wywodzi się z malarstwa bizantyńskiego, ale ma swoje odmienne cechy, powiedzmy – przysługuje jej pewna autonomia. Rozwój sztuki ruskiej halickiej zaczyna się dla Sokołowskiego w połowie XII w., kiedy Ruś została podzielona na Zachodnią i Wschodnią¹³. Szkoła wschodnia – rosyjska – rozwijała się pod wpływami fińskimi i tatarskimi, co sprawiło, że malarstwo to „coraz bardziej stawało się zaskorupiałe i martwe”¹⁴. Inaczej rozwijało się malarstwo na Rusi Zachodniej, wchodzącej w obręb Rzeczypospolitej. Przez zawarcie unii między Ruską Litwą a Koroną Polską w malarstwie tym splatają się wpływy wschodnie i zachodnie: „Duch Unii od najdawniejszych czasów nad tą ziemią się unosił”¹⁵. Z wczesnego XVI w. możemy zaczerpnąć przykłady dzieł sztuki ruskiej o wpływach zachodnich.

¹⁰ S o k o ł o w s k i, *Badania archeologiczne*, s. 433-434.

¹¹ *Pamiętnik pierwszego zjazdu historycznego Polskiego imienia Jana Długosza odbytego w Krakowie w czterechsetną rocznicę jego śmierci*, Wydanie komisji historycznej przez Dra M. Bobrzyńskiego i Dra M. Sokołowskiego, Kraków 1881, s. 11.

¹² M. S o k o ł o w s k i, *Ruiny na ostrowie jeziora Lednicy, studium nad budownictwem w przedchrześcijańskich i pierwszych chrześcijańskich wiekach w Polsce. Na podstawie badań wspólnie na miejscu odbytych z prof. Wł. Łuszczkiewiczem*, [w:] *Pamiętnik Akademii Umiejętności w Krakowie. Wydziały: filozoficzny i historyczno-filozoficzny*, t. III, Kraków 1876, s. 258-267.

¹³ M. S o k o ł o w s k i, *Rzecz o malarstwie*, [w:] *Wystawa Archeologiczna Polsko-Ruska*, s. 15.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

Tradycje ikonograficzne na tych terenach były szanowane i dlatego ten rozwój był organiczny, bez wszelkiej propagandy i „ukazów”, jak to było w państwie moskiewskim. Za Jagiełły połączone zostały dwa światy, o czym świadczy gotycka kaplica na Wawelu, wzniesiona w stylu budownictwa zachodniego z bizantyńskimi malowidłami o proveniencji ruskiej. W ten oto sposób, skoro unia została zawarta między narodami o różnych kulturach, przez Polskę Zachód wpływał na Ruś bizantyńską i odwrotnie – bizantyńska Ruś wpływała na Polskę. Sokołowski upatruje wpływy zachodnie w kompozycjach i sposobach ukazywania poszczególnych świętych, które nie odpowiadają przepisom przewodnika Dionizosa z klasztoru Furna-Agrapha, według którego zalecano malować ikony. „Wpływ Zachodu – pisze Sokołowski – naturalnym biegiem rzeczy musiał oddziaływać na kształt, na formę, na istotę sztuki i budzić w niej pełniejsze życie”¹⁶.

Podsumowując można powiedzieć, że dla Sokołowskiego sztukę ruską cechują zmiany, w których „duch zachodni bierze górę”¹⁷ i które wypływały z unijnego zjednoczenia obojga narodów. Później Szeptycki pójdzie dalej w ślady Sokołowskiego i określi unijne zjednoczenie Kościoła Wschodniego z Rzymem jako czynnik, który wpłynął decydująco na wytworzenie własnej sztuki i kultury na Rusi¹⁸.

Dwie publikacje **hr. Dzieduszyckiego**, które wzbudziły później krytyczną replikę ze strony Łozińskiego, to przedmowa pt. *Pogląd na dzieje sztuki na Rusi*¹⁹ do katalogu Wystawy Archeologicznej Polsko-Ruskiej oraz większa praca *Bohorodczański ikonostas*, opublikowana w 1886 r. Wystawa z 1885 r. została urządzona dzięki inicjatywie hrabiego, który już w 1883 r. na cele tego przedsięwzięcia i mającego się równocześnie odbyć zjazdu archeologów polskich i ruskich zdobył pieniądze od Sejmu Krajowego²⁰.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Zob. А. Ш е п т и ц ь к и й, *З історії і проблем нашої штуки. Виклад виголошений на сьвятї отвореня „Національного Музея” дня 13 грудня 1913 р.*, „Діло” (Львів), 1913, nr 279, 280, 281.

¹⁹ W. D z i e d u s z y c k i, *Przedmowa. Pogląd na dzieje sztuki na Rusi*, [w:] *Wystawa Archeologiczna Polsko-Ruska*, s. nlb. 1, 2. Po raz pierwszy artykuł ten ukazał się w „Przeglądzie Archeologicznym” z 1882 r.

²⁰ „Przewodnictwo objął hr. W. Dzieduszycki, a w jego zastępstwie profesor dr Izidor Szaraniewicz. Sekretarzem komitetu p. Karol Widmann; członkami – prof. L. Ćwikliński i pp. Ludwik Wierzbicki, hr. Karol Lanckoroński, Wł[adysław] Przebysławski i Julian Makariewicz” (*Katalog wystawy Archeologicznej i Etnograficznej we Lwowie 1885*, Lwów 1885, s. 7; zob. L. W i e r z b i c k i, *Postowie*, [w:] *Wystawa Archeologiczna Polsko-Ruska*, s. 28.

W przedmowie Dzieduszycki zachęca do zwrócenia uwagi na sztukę staroruską, ponieważ nie ma wątpliwości, że malarstwo staroruskie tworzy odrębną szkołę. Sztuka staroruska jest charakterystyczna dla terenów dawnej Rzeczypospolitej, które nazywa Rusią Polską²¹. Sztuka ta powstała pod wpływem kultury bizantyńskiej. Największy rozwój sztuka staroruska osiągnęła w XVII w., kiedy połączyła „hieratyczną powagę i prostotę właściwą Wschodowi z realizmem i życiem sztuki zachodniej”²².

Dzieduszycki szkicuje historię malarstwa ruskiego następująco. W jego ujęciu do XIII w. rozwijało się wspólne dla wszystkich narodów starochrześcijańskie malarstwo z centrum w Konstantynopolu. Wzorowało się ono na najlepszych dziełach sztuki rzymskiej i było przepelnione „klasyczną potęgą i życiem”²³. Świadczą o tym mozaiki i malarstwo tamtych czasów. Po zdobyciu przez Francuzów i Wenecjan w 1204 r. Konstantynopola kultura bizantyńska przyswojona została na Zachodzie przez dwie szkoły: włoską i niemiecką. Obok nich powstała osobna szkoła – słowiańska. Sztuka romańska i germańska rozwinęły swój potencjał, wykorzystawszy spuściznę bizantyńską w wiekach średnich i późniejszych, szkoła słowiańska natomiast zrzędzeniem tragicznego historycznego losu nie rozwinęła do końca swoich możliwości. Słowiańskie malarstwo cerkiewne z czasem „skostniało”, ponieważ posługiwało się kanonem, który wytworzył hermetyczną, niezrozumiałą symbolikę i nie dawał możliwości postępu i rozwoju.

Na szczęście sztuka staroruska, na najlepszych wzorach bizantyńskich, przyjęła wpływy najpierw niemieckiego, a potem włoskiego malarstwa i dzięki temu w epoce Wazów w XVII w. przeżyła okres rozkwitu. „Malarstwo ruskie siedemnastego wieku, podobnie jak cała staroruska sztuka, ubierało wschodnie pomysły w zachodnie szaty.” Najpiękniejszymi dziełami sztuki z tych czasów, obok malowideł w kaplicy Jagiellońskiej, są ikonostasy: Bohorodzanski, św. Paraskewy we Lwowie, św. Mikołaja w Buczaczu.

Hrabia Dzieduszycki zauważa niezwykle podobieństwo między najdawniejszymi ikonami staroruskimi i dziełami sztuki weneckiej, przeciwstawia natomiast sztuce staroruskiej – sztukę moskiewską. Moskwa od XV w. znajduje się pod wpływami niemieckimi oraz przeniesionymi przez Tatarów wpływami perskimi i indyjskimi, które wycisnęły swoje piętno na tej sztuce. Według hrabiego rozkwit sztuki staroruskiej trwał krótko, został bowiem przerwany

²¹ W jego czasach pojęcie „Ruś Polska” sugerowało szereg znaczeń politycznych, m.in. ideę zbliżenia dwóch narodów i stworzenia jednego wielkiego niepodległego państwa.

²² D z i e d u s z y c k i, dz. cyt., s. nlb. 1.

²³ Tamże.

w epoce baroku, którego „niepokojące formy zapanowały w osiemnastym wieku”²⁴.

Można powiedzieć, że Dzeduszycki jako jeden z pierwszych tak stanowczo i z przekonaniem potraktował malarstwo ruskie jako osobną szkołę i przyznał mu wysoką wartość artystyczną. O ile XVII w. jest dla niego punktem szczytowym w procesie rozwoju sztuki ruskiej, o tyle później wskutek wpływów stylu barokowego przeżywa ona okres schyłkowy²⁵.

Hrabia nie poprzestaje na tym jednym artykule i następnego roku publikuje osobną, obszerniejszą pracę, w której zajmuje się opisem i badaniem ikonostasu Bohorodczanskiego. Rozprawę tę, zawierającą dokładną analizę stylistyczno-porównawczą, cechuje pietyzm i umiłowanie sztuki ruskiej, powiedziałbym nawet, pewnego rodzaju egzaltacja. Rozwój tej sztuki, podobnie jak w poprzednim artykule, przypisuje on czasom Wazów, a upadek – czasom, kiedy „zapanował niepokój i maniera” baroku²⁶. W aspekcie historycznym postęp sztuki wschodniej i wytworzenie przez to osobnej szkoły w malarstwie religijnym hrabia tłumaczy przeciwdziałaniem wpływom katolickim przez dyzunitów halickich²⁷. Dwa ikonostasy, w jego ujęciu, najlepiej charakteryzują rozwój tej sztuki w kierunku od bizantyńskiego kanonicznego wzoru do szczytu odrębnej doskonałości. Są to: ikonostas św. Paraskewy, gdzie ma miejsce początek poszukiwań, i ikonostas Bohorodczanski – wcielenie najlepszych cech malarstwa szkoły ruskiej.

Można łatwo zauważyć upodobanie hrabiego do sztuki włoskiego odrodzenia, przez której pryzmat odbiera on sztukę ruską. Na przykład sztuka ruska piętnastowieczna przypomina mu szkołę Giotto: postacie już nie są unieruchomione jak w sztuce bizantyńskiej, a naśladują żywych ludzi, nawet przyodziane są w ówczesne „stroje polskie”. W dziełach późniejszych malarstwa cerkiewnego dopatruje się Dzeduszycki związków sztuki staroruskiej z wenecką szkołą Vivarinich²⁸. O wpływach niemieckich poprzez sztukę gotycką mówi niewiele, tak jakby ten styl od dawna istniał na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej i tylko ulegał w tym malarstwie stopniowym przemianom.

²⁴ Tamże, s. nlb. 2.

²⁵ Pojęcie „barok” jest stosowane u Dzeduszyckiego dla określenia sztuki przepełnionej zmysłowością, przesadnej, gorszej.

²⁶ W. D z i e d u s z y c k i, *Ikonostas Bohorodczański*, Lwów 1886, s. 4.

²⁷ Tamże, s. 27. Dyzunita – w dawnej Polsce wyznawca Kościoła wschodniogreckiego, który nie przystąpił do unii brzeskiej (*Słownik wyrazów obcych PWN*, Warszawa 1991, s. 211).

²⁸ D z i e d u s z y c k i, *Ikonostas Bohorodczański*, s. 26.

Historiografię sztuki ruskiej interpretuje natomiast Dzeduszycki, posługując się analogią do sztuki włoskiej. Kiedy Bizancjum za panowania Paleologów przestało rozwijać swoją sztukę, której styl „skostniał”, we Włoszech sztuka bizantyńska rozwinęła się z pełną siłą pod „zbawczym tchnieniem renesansu”²⁹. Podobnie i sztuka ruska, ale tylko od XV w., stosując słownictwo hrabiego, otrzymała to „zbawcze tchnienie”, dlatego tak przypomina sztukę wczesnego renesansu włoskiego (Giotto, Vivarini). Chciałbym zaznaczyć na tym miejscu, że porównanie ze sztuką wczesnego włoskiego renesansu nobilituje sztukę ruską, a w ujęciu Dzeduszyckiego czyni z niej nawet osobne wydarzenie w dziejach sztuki powszechnej, zwłaszcza sztuki XV-XVII w.

Po wystawie z 1885 r. i opublikowanych w związku z tym pracach Sokołowskiego i Dzeduszyckiego, w których „sztuka ruska” zajęła odrębne miejsce, swoje stanowisko krytyczne zaznaczył **Władysław Łoziński**³⁰. Jego pierwszą specjalistyczną rozprawą z dziedziny historii sztuki była „napisana ze szczerym entuzjazmem” praca dotycząca sztuki ruskiej pt. *Malarstwo cerkiewne na Rusi*³¹. W tej rozprawie Łoziński przeciwstawia się poglądom Sokołowskiego i Dzeduszyckiego, ostro polemizuje z nimi, wskazując poprawne, jego zdaniem, drogi badawcze, zgodnie z którymi należy rozpatrywać kwestie związane z malarstwem cerkiewnym ruskim. Stwierdza kategorycznie, że w tej kwestii jest potrzebna opozycja i że on właśnie występuje „w tym kanonizacyjnym procesie ‘sztuki ruskiej’[...] jako *advocatus diaboli*”³². Łoziński daje do zrozumienia, że nie istnieje odrębna sztuka ruska, tym bardziej sztuka „narodowo zindywidualizowanej” szkoły starohalickiej³³. Rozpatruje sztukę religijną Galicji Wschodniej w kontekście ogólnego rozwoju i obecnych na tych terenach silnych wpływów sztuki bizantyńskiej. „Bieda to prawdziwa, że ten ‘renesans ruski’ chronologicznie tak dziwnie się zbiega z renesansem sztuki religijnej bizantyńskiej na całej przestrzeni greckiego obrządku,

²⁹ Tamże, s. 29.

³⁰ Z wykształcenia językoznawca i historyk z usposobienia, był przez 10 lat redaktorem naczelnym „Gazety Lwowskiej”, posiadał też niezwykłą kolekcję zabytków sztuki. Zob. *Łoziński Władysław*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. XVIII, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 460-463; zob. *Władysław Łoziński (nekrolog)*, „Kwartalnik Historyczny” (Lwów), 1913, s. 208-211; zob. *J. W i l u s z*, *Wł. Łoziński (1843-1913)*, [w:] *Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce*, t. IX, Kraków 1915, s. 478.

³¹ *W. Ł o z i ń s k i*, *Malarstwo cerkiewne na Rusi*, „Kwartalnik Historyczny” (Lwów), I(1887), s. 149-209.

³² Tamże, s. 150.

³³ Tamże, s. 152.

i w jej głównych ogniskach, jak np. w Moskwie”³⁴. A to, że czasami niektóre dzieła sztuki bizantyńskiej, jak na przykład obrazy Bohorodczańskie, wykazują większą doskonałość i precyzję w wykonaniu, jest, jego zdaniem, zagadnieniem nie stylu, ale uzdolnienia artystycznego. Jak więc można mylić te pojęcia i wnioskować: to, co bizantyńskie, jest brzydkie, a to, co staroruskie – piękne³⁵. Wyklucza także Łoziński wpływy malarstwa staroruskiego na twórców ikonostasu Bohorodczańskiego³⁶. Podobieństwo ikonostasu do dzieł Giotto tłumaczy tym, że wpływ malarstwa bizantyńskiego panował we Włoszech, a zwłaszcza w Wenecji w XIV-XV w. I kiedy Giotto „przetłumaczył sztukę z greckiego na łaciński, to w tym przekładzie [...] przebijając musiał – oryginał”³⁷, mianowicie oryginał bizantyński.

Łoziński zarzuca Dzeduszyckiemu, że rozpatrując obrazy Bohorodczańskie, poszukuje tylko stylowej różnicy między ikonami ikonostasu a przepisami *Hermenei* atoskiej Dionizego (podręcznika ikon), a przecież „sama treść kompozycji i same akcesorya nie stanowią jeszcze stylu”³⁸. Poddał także Łoziński krytyce stanowisko Sokołowskiego o wpływach zachodnich, pod których ingerencją jakoby powstała sztuka ruska, gdyż ikonostas Bohorodczański był własnością klasztoru Maniawskiego, założonego zgodnie z obyczajami Świętej Góry Atoskiej i był ostatnim bastionem schizmy na Rusi, przeciwdziałającym przeniknięciu katolicyzmu. „Duch Unii” nijak nie unosił się nad tą gromadą mnichów – dowodzi Sokołowski³⁹. Łoziński wnioskuje, że sztuki rodzimej, „rozwinętej i na wyższą miarę uprawianej na Rusi nie było”, a ikonostasy, o których wspominają jego oponenti, „dostały się do naszych cerkwi drogą kupna”⁴⁰. Zarzuca on Dzeduszyckiemu „estetyczną drogę badania” i doradza porównywać ikonostasy z malarstwem greckim i rosyjskim. Jedyny wpływ, który jest wart uwagi dla Łozińskiego, to wpływ Polski na malarstwo tych terenów⁴¹. W recenzji z Wystawy Polsko-Ruskiej we Lwowie w roku 1885, która ukazała się w „Kwartalniku Historycznym” jednocześnie z powyżej rozpatrywaną pracą, Łoziński nie szczędzi ocen ne-

³⁴ Tamże, s. 163.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże, s. 152.

³⁷ Tamże, s. 166.

³⁸ Tamże, s. 176.

³⁹ Tamże, s. 184.

⁴⁰ Ł o z i ń s k i, dz. cyt., s. 209.

⁴¹ Tamże.

gatywnych⁴². Ta wystawa, jego zdaniem, w ogóle nie miała sukcesu pod względem naukowym i była próbką „utrakwizmu” na polu archeologicznym⁴³. Chociaż Łoziński mówi o „ścieraniu się” dwóch światów cywilizacyjnych i dwóch stylów, nawet gdzieś na marginesie uwzględniając możliwość istnienia sztuki ruskiej, wyklucza jednakże, jakoby sztuka bizantyńska mogła podlegać ciągłym wpływom zachodnim⁴⁴. Metoda, którą posługuje się Sokołowski, jest według niego metodą czysto zewnętrznej i powierzchniowej analizy – Łoziński porównuje takie badanie dzieł sztuki do „poziomu rozpoznawania starej porcelany według marek fabrycznych”⁴⁵. Dla niego ikonostas podobny do Rochatyńskiego jest namalowany w manierze bizantyńskiej, ale już nie jest bizantyński⁴⁶. Taki ikonostas w XVII w. mógł namalować Rusin czy Polak, Niemiec czy Francuz. Szkoły bizantyńskie, jak korsuńska albo moskiewska, czy jakaś inna, są wymyślone – można wyodrębnić tylko czysto formalne, nieistotne różnice między nimi, albowiem w gruncie rzeczy są do siebie bardzo podobne. Można zatem powiedzieć, że Łoziński odmawia prawa do istnienia sztuce ruskiej obok sztuki polskiej.

Pierwsza wystawa sztuki ruskiej w 1885 r. prezentowała zarazem sztukę polską. Następna, druga z kolei wystawa sztuki religijnej miała miejsce w 1888 r. Ukazywała zbiory Instytutu Stauropigialnego. Poświęcona była jubileuszowi 40-lecia cesarza Franciszka Józefa II i jubileuszowi 900-lecia chrztu Rusi⁴⁷. Różniła się od pierwszej tym, że ukazywała tylko sztukę ruską. Jedyna recenzja napisana w języku polskim, autorstwa historyka sztuki Mariana Sokołowskiego, nosiła tytuł *Sztuka cerkiewna na Rusi i na Bukowinie*⁴⁸. Konsekwentnie rozwijała stanowisko już wcześniej zaprezentowane

⁴² W. Ł o z i ń s k i, *Recenzje i sprawozdania: Wystawa Archeologiczna Polsko-Ruska we Lwowie 1885*, „Kwartalnik Historyczny” (Lwów), I(1887), s. 24-31.

⁴³ Tamże, s. 24. Utrakwizm – szkolny system końca XIX w., który wprowadzał do nauczania dwa języki. Łozińskiemu chodzi chyba o wprowadzenie do naukowego obiegu oprócz sztuki polskiej sztuki ruskiej.

⁴⁴ Tamże, s. 25.

⁴⁵ Tamże, s. 26.

⁴⁶ Tamże, s. 77.

⁴⁷ *Звернення Ставропігійського інституту у Львові до українського населення і духовенства прийняти участь у назначеній на жовтень-грудень 1888 р. Бібліографічно-історичній виставці*, Lwowska Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka. Dział Rękopisów, zespol (fond) Szaraniewiczza, sprawa 19; zob. *Каталог археологическо-библиографической выставки Ставропигийского института в Львові*, Львов 1888.

⁴⁸ M. S o k o ł o w s k i, *Sztuka cerkiewna na Rusi i na Bukowinie. Wystawa Stauropigialna we Lwowie z r. 1888/9*, „Kwartalnik Historyczny” (Lwów), III(1889), s. 473-531 (artykuł napisany w 1889 r.).

przez autora i dlatego nie będę się na niej zatrzymywać. Trzeba tylko zaznaczyć, że szerzej swoje poglądy na sztukę ruską i bizantyńską zaprezentował Sokołowski tegoż 1888 r. w pracy *Bizantyńska i ruska kultura średniowieczna. Dwa pierwsze stulecia*⁴⁹. Dwie inne recenzje, Anatola Wachnianina i Piotra Skobelskiego, prezentują punkt widzenia ukraiński. Od tego czasu Rusini zaczynają częściej pisać o sztuce rodzimej.

Recepcja wystawy **Anatola Wachnianina** ma w całości wydźwięk bardzo pozytywny i patriotyczny⁵⁰. Podkreśla się wysoką wartość artystyczną ikon cerkiewnych, oryginalność ich kompozycji⁵¹. Są to zwłaszcza te ikony, które malowano według wzorów ikonografii bizantyńskiej oraz te, które odstępują od wzorów bizantyńskich i „niosą na sobie typ oryginalnej ikonografii ruskiej”. Inne ulegają wpływom sztuki zachodniej. Od VIII do XIII w. ikona cerkiewna na całym Oriencie, w Bizancjum i na Rusi miała być malowana według wzorców ustanowionych przez „malarza sołuńskiego, zwanego Rafaelem Wschodu” – Manuila Panselinosa⁵². Z zespołu tych ikon prawie żadna się nie zachowała w Galicji po upadku Halicza i Kijowa na skutek najazdu Tatarów. Ruś Halicka w XIII w. zrywa swoją bliską więź z Bizancjum, a malarzom ruskim już nie wystarcza naśladowanie wzorów ikonografii bizantyńskiej. Od XIII do XV w. trwa stagnacja w malarstwie ikon. Dopiero w końcu XV i na początku XVI w. powstają, według słów autora, „miejscowe *Podlinniki*”, z których korzystają haliccy artyści. Dlatego ikony prezentowane na tej wystawie możemy nazwać „kolekcją ikon – zabytków ruskiego malarstwa i ruskiej kompozycji malarskiej opartej na bizantyńskich wzorcach, ale przetworzone w oryginalną ruską ikonografię pod wpływem ducha i pojęcia ruskiego, własnej kultury i tej, która już w XVII wieku szerokim prądem płynęła do nas z Europy Zachodniej”⁵³. Ikony te zawierają „treść płodów ducha malarzy ruskich”, przyswajaną podczas pracy przez czytających akatysty, kondaki, hermeneje⁵⁴.

⁴⁹ Т е н ь е, *Bizantyńska i ruska średniowieczna kultura. Dwa pierwsze stulecia*, [w:] т е н ь е, *Studia i szkice z dziejów sztuki i cywilizacji*, t. I, s. 375-432 (artykuł napisany w 1888 roku).

⁵⁰ Н. В а х н я н и н, *Археологична выставка Института Ставропигійского*, „Діло” (Львів), 1888, nr 242, 244, 246-251, 253.

⁵¹ Т е н ь е, *Rozdział IV Ikony cerkiewne*, „Діло” (Львів), 1888, nr 251, s. 1.

⁵² Тамże.

⁵³ Тамże.

⁵⁴ Тамże.

Warto zauważyć, że recenzent wysoko umieszcza rodzimą sztukę ikony ruskiej od końca XV w. do XVII w., malowaną według własnych wzorów, wprawdzie o proveniencji bizantyńskiej, ale pod silnym oddziaływaniem sztuki zachodniej. Wachnianin przypomina, że na poprzedniej wystawie, z 1885 r., w podobny sposób ujawniła się wysoka wartość staroruskiego malarstwa, które „trzymało się tradycji ikonograficznej bizantyńskiej, odmieniało ją wszelako [...] i doskonaliło przy pomocy wpływów [epoki] odrodzenia, a doszło na początku XVIII wieku za Zygmunta III do wysokiej doskonałości”⁵⁵. Najznakomitszymi pamiątkami tej sztuki są ikonostasy, a spośród nich najpiękniejszy jest ikonostas Bohorodczański, drugie miejsce zajmuje ikonostas św. Mikołaja w Buczaczu, trzecie – św. Paraskewy we Lwowie⁵⁶.

Inny Ukrainiec, **Piotr Skobelski**, historyk i redaktor czasopisma „Zoria”, polemizuje z W. Łozińskim po drugiej wystawie sztuki ruskiej w 1888 r. Analizuje zabytki sztuki ukazane na tej wystawie i ich znaczenie dla historii sztuki ukraińskiej⁵⁷. Dla Skobelskiego sztuka ruska istnieje jako odrębne zjawisko artystyczne, chociaż nie jest przekonany co do istnienia „szkoły”. W żaden sposób, według niego, nie można mówić o wpływach moskiewskich, tak jak chce Łoziński, gdyż wpływy zachodnie trafiły na ziemie ruskie wcześniej, niżeli dotarły do Rosji, a tym samym na terenach Rusi powstało własne, odrębne malarstwo. Jego zdaniem w XVII w. na tych terenach trwała „walka” między kulturą łacińską i bizantyńską. Ruś, żeby nie pozostać na marginesie cywilizacyjnym, przyjmowała wzory zachodnie, a z kolei społeczeństwo katolickie, asymilując kulturę oświeceniową, wyprzedzało kulturę rusko-prawosławną, która była zamknięta w sobie⁵⁸. Przyczyniała się do tej umiarkowanej okcydentalizacji Cerkiew, szlachta i mieszczaństwo ruskie, a także sztuka. Skobelski używa pojęcia „skostniały” w stosunku do malarstwa bizantyńskiego⁵⁹. Toteż właśnie kontakt z malarstwem zachodnim daje, według niego, nowe ożywcze tchnienie tej sztuce o źródłach bizantyńskich, pozwalając na ukazanie w ikonach indywidualności artystycznej i realizmu pełnego życia⁶⁰.

⁵⁵ *Katalog Wystawy Archeologicznej i Etnograficznej we Lwowie*, s. 5.

⁵⁶ Tamże, s. 6.

⁵⁷ П. С к о б е л ь с к і й, *О археологично-библиографичній виставці Ставропільського Інститута*, „Зоря” (Львів), 1889, nr 5, s. 85-87; nr 8, s. 140; nr 9, s. 155-157; nr 10, s. 173-174; nr 11, s. 190-191, nr 12, s. 296-208, nr 13-14, s. 234-235; nr 15-16, s. 272-276.

⁵⁸ Tamże, s. 86.

⁵⁹ Tamże, „Зоря” (Львів), 1889, nr 9, s. 156.

⁶⁰ Tamże, nr 12, s. 206.

Skobelski dzieli obrazy prezentowane na tej wystawie na dwa kierunki: konserwatywno-archaiczny o proveniencji bizantyńskiej i nowatorski, postępowo-zachodni. Przewaga należy do drugiego kierunku, z którym pierwszy nie może się równać. Recenzent charakteryzuje kierunek postępowy, podkreślając lepsze techniczne wykonanie, większe kolorystyczne urozmaicenie, doskonalszą formę wyrazu i swobodniejsze traktowanie przedmiotu⁶¹. Wielką zasługą tego kierunku było także wprowadzenie motywów ludowych do ikon. Widać to w zastosowanej w obrazach ornamentyce, w przedstawieniach ludowych strojów, a co najważniejsze – w zindywidualizowanych cechach twarzy, zwłaszcza na ikonach Matki Boskiej⁶². Twarze noszą tutaj oznaki charakterystyczne, reprezentujące kołomyjski (huculski) typ ludowej urody (np. na ikonie Matki Bożej z Wojnałowa)⁶³. W XVII w. wpływy zachodnie, według Skobelskiego, przewyżniają tradycyjny bizantyński konserwatyzm Cerkwi prawosławnej. Motywy ludowe przenikają do malarstwa, pojawiają się szczegóły z życia codziennego, wytwarza się typ Matki Boskiej o charakterze lokalnym, można zatem mówić o malarstwie ruskim – konkluduje autor.

Podsumowując dyskusje związane z wystawami sztuki religijnej, można powiedzieć, że mamy w nich do czynienia z różnymi poglądami i odmiennymi stanowiskami. Co do samego pojęcia, to Sokołowski akceptuje nazwę „sztuka ruska”, hr. Dzieduszycki wyodrębnia malarstwo ikon jako osobną „szkołę staroruską”. Nie ma wątpliwości co do istnienia odrębnej sztuki ruskiej także Wachnianin i Skobelski. Sztuce ruskiej Dzieduszycki przypisuje rozwój autonomiczny. Czerpie ona, co prawda, ze źródeł bizantyńskich, ale podąża własną drogą, podobnie jak to ma miejsce w sztuce renesansu włoskiego. Porównując sztukę ruską do sztuki włoskiej, doszukuje się wpływów i analogii, podnosi wartość artystyczną tych niezwykłych, jego zdaniem, dzieł, wyrastających z rodzimej kultury. Sokołowski także mówi o źródłach bizantyńskich sztuki ruskiej, które za pośrednictwem Mołdawii ulegały wpływom greckim, a przez Polskę – wpływom zachodnim. Przede wszystkim docenia on „ducha zachodniego,” który zaczyna dominować w tym malarstwie od czasów renesansu. Wachnianin i Skobelski myślą w podobny sposób, zwracając uwagę na odrębność sztuki ruskiej. Łoziński natomiast mówi o renesansie powszechno-bizantyńskim od Grecji aż do Moskwy, o naśladowaniu uformowanych zachodnich wzorów albo o importach sztuki ze Wschodu czy Zachodu. Prawdę mówiąc, stawia przede wszystkim pytanie o rolę

⁶¹ Tamże, nr 115-116, s. 273.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże, s. 274.

wpływow polskich (wtedy również zachodnich!), ale odrzuca tezę o niezależnym charakterze sztuki ruskiej. Kryteria rodzimości i odmienności tej sztuki każdy z tych pisarzy interpretuje po swojemu. Dla Sokołowskiego ruska sztuka religijna zawdzięcza swą odrębność „duchowi Unii”, który spowodował nie tylko zjednoczenie narodów o różnych tradycjach i obrządkach, ale był podstawą niemalże idealnego współżycia przez organiczne przyswajanie wzorów sąsiednich kultur. Dlatego sztukę ruskiego, powiedzmy, renesansu cechuje większy realizm, psychologizm, indywidualizm i wdzięk twórczy. Są to oceny, które ją przybliżają do sztuki zachodniej. Hrabia Dzieduszycki podziwia piękno dzieł nieznanymi miejscowymi malarzami. Zakres geograficzny tej sztuki pokrywa się według niego z terenem Rusi Polskiej, prawie romantycznym obszarem o niezwyklej, polimorficznej doniosłości kulturowej. Najwyższy rozwój tej sztuki uwidacznia się, jego zdaniem, w ikonostasie Bohorodczańskim – dziele, w którym szkoła ruska osiągnęła swoje wyżyny artystyczne. Dla Sokołowskiego, jak i dla Dzieduszyckiego okres XV-XVII w., zwłaszcza epoka Zygmunta III, był czasem rozkwitu sztuki, w której realizm zachodni zjednoczył się ze „sztywnością” kanonu bizantyńskiego, a raczej go przewyciężył, i wskutek tego wytworzył osobną sztukę ruską. Łoziński zaprzecza tej tezie, negując istnienie szkoły rodzimej i rozpatruje malarstwo Galicji Wschodniej w kontekście malarstwa bizantyńskiego innych narodów słowiańskich, szczególnie rosyjskiego. Dla Skobelskiego i Wachnianina sztuka ruska jest wydarzeniem w życiu narodu ukraińskiego, a szczyt swego rozwoju osiągnęła w XVII w. pod wpływami sztuki zachodniej (co prawda, Skobelski odmawia zasadności nazwie „szkoła ruska”). Sztuka ta powstała dzięki temu, że przewyciężyła bizantyński konserwatyzm i rozwinęła swoje własne lokalne wzory. Dla Skobelskiego sztukę ruską cechują przede wszystkim naleciałości ludowe, które przejawiały się w ornamentyce, strojach, a także w charakterystycznych cechach twarzy.

*

W 1888 r. do dyskusji włączył się ukraiński malarz cerkiewny **Kornelij Ustyjanowicz**, publikując artykuł o malarstwie cerkiewnym⁶⁴. W bardzo interesujący sposób tłumaczył powstanie bizantyńskiej szkoły malarstwa i jej rozwój. W pierwszych wiekach chrześcijaństwa wykorzystywano symbole

⁶⁴ К. У с т і я н о в и ч ь, *Де що о нашой живописи церковной*, „Діло” (Львів), 1888, nr 7, 9, 10.

zamiast pogańskich bałwanów. Stare idole zamieniono na chrześcijańskie. Chrystusa przedstawiano podobnie jak Heliosa, Matkę Bożą upodobniano do bogini Demeter, Boga Ojca do Zeusa. Takie traktowanie świętych doprowadziło, zdaniem Ustyjanowicza, do ikonoklazmu. Wówczas mnisi sami zaczęli tworzyć malarskie wzorce, odrzuciwszy najbardziej zmysłowy rodzaj sztuki – rzeźbę⁶⁵. Ponieważ Grecy ze swego „usposobienia byli rzeźbiarzami”, ich malarstwo nigdy nie wyzwoliło się spod wpływu rzeźby. Mnisi malowali swoich świętych na wzór „unieruchomionych bałwanów, a układem, emblematami i nadpisami zagrozdzi przysłym malarzom drogę” ku oryginalnej indywidualnej twórczości⁶⁶. Wydano nawet zakaz swobodnego wykorzystania rysunku i koloru. Tak powstała szkoła bizantyńska, która w końcu „ograniczyła postęp w sztuce do bardzo ciasnych granic”⁶⁷. Ale zdaniem Ustyjanowicza tylko sztuka bizantyńska zasługuje na to, żeby nazywać się „prawdziwym chrześcijańskim malarstwem”⁶⁸. To, że później, aż do jego czasów, nie postąpiła w swym rozwoju tak, aby artystycznie „dorównać sztuce klasycznej”, winny jest „nie duch bizantyński”, ale upadek Konstantynopola⁶⁹. Jego zdaniem po upadku Konstantynopola nie znajdujemy we Włoszech odrębnej sztuki chrześcijańskiej; dopiero po 1453 r. malarze i uczeni greccy przynieśli naukę i malarstwo do zbarbaryzowanych Włoch, stając się nauczycielami Giotta, Cimabuego, Perugina. Gdyby Konstantynopol nie upadł, to „grecki wysoce artystyczny duch” przywiódłby sztukę chrześcijańską do tego „idealnego piękna”, którego nie otrzymała ani od Michała Anioła, ani od Rafaela, mimo że ci dwaj zdaniem autora najwybitniejsi malarze cerkiewni epoki Renesansu ukazali w postaciach świętych „najidealniejsze piękno” w „najidealniejszych liniach”⁷⁰. Duch Odrodzenia stał się „uwieńczeniem doskonałości malarstwa cerkiewnego”, jednakże zasiał w nim „zarodek zmysłowości”, który odniósł zwycięstwo w sztuce zachodniej. Do tej pory sztuka zachodnia nie może dać sobie z nim rady. Ustyjanowicz zaznacza, że przed tymi wspaniałymi dziełami „geniusza malarstwa cerkiewnego Zachodu” nikt nie będzie klękać w cerkwi, ponieważ te obrazy nie „zadowalają bohomołnego (pobożnego) chrześcijanina”, który nie jest wyznania łacińskiego. Tym

⁶⁵ Tamże, s. 2.

⁶⁶ Tamże, nr 9, s. 1.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Tamże.

obrazom brakuje dostojenstwa i magii, nie budzą one „ani modlitwy, ani upokorzenia”⁷¹.

Ten stan rzeczy spowodował, że malarstwo zachodnie szuka teraz wyjścia z sytuacji, czego przykładem są malarze niemieccy: Owerbek, Vierich, Sholc, Trenkwald, którzy przygotowali reformę w sztuce cerkiewnej. Najnowsze malarstwo cerkiewne wraca do czasów Perugina albo naśladuje malarzy niemieckich wieków średnich, takich jak Holbein. Nie jest to malarstwo naturalistyczne, ale „propaguje czysty, idealny, na antykach wypieszczony rysunek, stylistycznie prosty koloryt i [doskonałą] technikę wykonania”, tym samym zbliżając się do bizantyzmu. Malarstwo „zrozumiało”, że „ta zaniedbana forma [bizantyńska] jest jedyną możliwą formą dla chrześcijańskiego malarstwa cerkiewnego”⁷². Z tej formy „wieje duch chrześcijański, duch kontemplacji i pobożności”⁷³.

Ustyjanowicz wyodrębnia malarstwo cerkiewne halickie na tej podstawie, że to ono w wiekach średnich studiowało wzory bizantyńskie i znajdowało się pod wpływami malarstwa włoskiego. Dlatego ikony halickie wykazują „więcej plastyczności i jaśniejszego kolorytu niżeli [...] bizantyńskie”⁷⁴. Jego zdaniem, ponieważ mamy takie oryginalne ikony, możemy mówić o skromnych początkach własnego „narodowo-cerkiewnego malarstwa”. Postęp w tej sztuce jest sprawą przyszłości i dlatego Cerkiew powinna takie malarstwo popierać. A to znaczy z jednej strony odnaleźć i udostępnić atoskie pierwowzory ikon, a z drugiej – udostępnić w sprzedaży najlepsze zachodnie przedstawienia świętych religijnych. Słabszy malarz będzie mógł wykorzystać owe pierwowzory, a „ukończony akademik przetworzy je według swego indywidualnego pojęcia”⁷⁵.

Możemy wnioskować, że wielkie znaczenie Ustyjanowicz przypisuje talentowi i wykształceniu malarza, który powinien być dobrym rysownikiem, znawcą klasycznych kompozycji i kanonicznych wyobrażeń świętych. Dla niego, wychowanego w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych (studiował tam w latach 1858-1863), ważnym czynnikiem postępu w sztuce jest szkoła

⁷¹ Tamże.

⁷² Tamże.

⁷³ Tamże, nr 10, s. 1.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ Tamże.

i kształcenie cerkiewnego malarza⁷⁶. Jedynym prawdziwym religijnym malarstwem jest malarstwo bizantyjskie, które czeka na swój rozwój.

W 1900 r. ukazał się nieduży artykuł **Iariona Swiencickiego**, pierwszego kustosa Muzeum Cerkiewnego. Autor analizuje w nim ikony z XV-XVIII w., na których Jezus Chrystus i Matka Boska namalowani są w strojach narodowych⁷⁷. Zajmuje się głównie opisem tych ikon, ale nie wyświetla żadnego zagadnienia, jakie powstaje w wyniku owego opisu. Zauważa, że Matka Boska i Dzieciątko są ubrani w ruskie wyszywane koszule, że ikona Borysa i Gleba prezentuje stroje staroruskiego księżącego rodu, a ikona św. Jerzego z XIV w. przedstawia niemieckiego rycerza. Autor artykułu pilnie studiuje ikony i wyszukuje narodowo-ludowe szczegóły omawianych obrazów. Sam nie wyciąga z zauważonych nowości ikonograficznych żadnych dalej idących wniosków. Jednakże ten jeszcze bardzo nieśmiały przegląd cerkiewnych dzieł sztuki przez językoznawcę (którym Swiencicki był z wykształcenia) spowodował wzrost zainteresowania ikoną halicką, który zainspirował dalsze badania.

W 1913 r. I. Swiencicki opublikował cykl artykułów poświęconych malarstwu religijnemu, zwłaszcza ikonom. Działo się to w czasie otwarcia Muzeum Narodowego, które odwiedzała szeroka publiczność, co wywołało nową dyskusję w prasie o sztuce rodzimej. Dla Swiencickiego wystrój cerkwi odzwierciedla kulturę narodu. Przypomina słowa bizantynisty prof. Strzygowskiego, który zwiedzając Muzeum Narodowe, powiedział, że ten zbiór malarstwa cerkiewnego „[...] jest i będzie świadectwem dla świata o istnieniu Rusinów”⁷⁸. Autor narzeka na „bohomasów”, którzy ozdabiają cerkwie niewybredną „sztuką” za tanie pieniądze, a przeciw dobremu artyście trzeba zapłacić więcej – „nowoczesny [modernowy] malarz” musi kupić farbę, aby wieść „życie kulturalne”⁷⁹. Według Swiencickiego prawdziwy artysta odróżnia się od „bohomaza” tym, że musi, po pierwsze, w swoich pracach pozwolić dojść do głosu sztuce rodzimej, po drugie – ukazać swoją artystyczną indywidualność, bez której dzieło sztuki, „choćby było ładne, piękne, zręcznie wykonane, nie będzie miało żadnej wartości”⁸⁰. Artysta musi w nim wyrazić

⁷⁶ Л. Купчинська, *Віденьська Академія Образотворчих Мистецтв і навчання у ній української і польської молоді Галичини*, „Записки Наукового Товариства імені Шевченка”, t. 236, Львів 1998, s. 183.

⁷⁷ І. Свенцицкий, *Націоналізація в іконописі*, „Временник Ставропигійського Інститута”, Львів 1900, s. 167. Chodzi mu o ubranie świętych w stroje ludowe.

⁷⁸ Тенже, *Про охорону рідної штуки*, „Діло” (Львів), 1913, nr 211, s. 3.

⁷⁹ Тамże, nr 212, s. 2.

⁸⁰ Тамże.

własnego „twórczego ducha”. Nowe ikony, tworzone według tradycyjnych wzorów, powinny być piękne także dlatego, że niosą w sobie „artystyczne wewnętrzne przeżycia” każdego malarza.

W rozdziale pierwszym swojej większej pracy *Halicko-ruskie cerkiewne malarstwo XV-XVI wieku* Swiencicki pisał o Bizancjum X-XII w. jako o źródle sztuki nie tylko dla Rusi, ale i dla całej Europy⁸¹. Na sztukę bizantyńską złożyła się – jego zdaniem – rzeźba Grecji klasycznej i sztuka Wschodu (kultur Asyżu, Egiptu, północnoafrykańskiego wybrzeża). Poza tym przyniosła ona z sobą nowy światopogląd religijny. Na początku była sztuka katakumb, gdzie przez „ikonograficzne symbole Boskości” przekazywano widzialne znaki religijne tego, co niewidzialne. W tej sztuce nie trzeba szukać „wyrafinowanej linii rzeźb greckich [...], ale piękna świata duchownego [...], powszechnej miłości, samowyrzeczenia [...], a nie estetyki”⁸². Piękno ciała ustępuje „wielkości i pięknu idei”⁸³. Bizantyńska ikonografia, zwłaszcza mozaiki VI-XII stuleci Konstantynopola, Salonik, Rawenny, Wenecji, iluminacje greckich rękopisów świadczą o „wolnej artystycznej twórczości bizantyńskiego ikonopisca-malarza”⁸⁴. Ale rozłam Kościoła w 1053 r. na Wchód i Zachód spowodował utrwalenie bardzo rygorystycznych przepisów przez obrządek wschodni i wprowadzenie kanonu do malarstwa ikon. Malarze ikon po tych zmianach byli już tylko kaligrafami-dekuratorami. Własna twórczość artystyczna ustąpiła miejsca rzemiosłu. „Ten stan – jak zaznacza Swiencicki – bezsprzecznie szkodliwy dla artystycznego rozwoju” stan spowodował, że została przekazana tradycja bizantyńska innym narodom i państwom⁸⁵. Podczas gdy na bizantyńskich mozaikach we Włoszech i w dziełach sztuki dawnego malarstwa włoskiego czy niemieckiego możemy prześledzić przejście od sztuki bizantyńskiej do zachodnioeuropejskiej, to „na zabytkach słowiańsko-bizantyjskiego ikonopisania, już od epoki wyzwolenia sztuki zachodniej od bizantyńskiej w XIV-XV wieku, możemy zauważyć wpływ sztuki zachodniej na ikonopisanie Cerkwi Wschodniej”⁸⁶. Ten wpływ od końca XVI w. rozpo-
wszechnia się na halicko-ruskie malarstwo. Widać to w bardziej realistycznym

⁸¹ Т е н ь е, *Галицько-руське церковне малярство XV-XVI ст.*, „Записки Наукового Товариства імені Шевченка” (Львів), 1914, т. 121, с. 64.

⁸² Там же, с. 65.

⁸³ Там же.

⁸⁴ Там же, с. 66.

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Там же, с. 67.

rysunku, delikatnej kolorystyce i kompozycji. Autor przypuszcza istnienie ukraińskiego podręcznika do pisania ikon.

W kolejnym artykule Swiencicki akcentuje przejście malarstwa ikonowego w XVII w. od bizantyńskich wzorów ku innemu obrazowaniu, w którym zaznacza się wpływ malarstwa włoskiego i niderlandzkiego. Dzięki „potężnej sile twórczej i silnemu poczuciu piękna” malarze ikon połączyli najlepsze bizantyńskie wzorce ze sztuką Europy Zachodniej. Tym samym ikona halicka zajęła swoje miejsce obok ikon moskiewskich, serbskich, bułgarskich⁸⁷.

Podobny tok myślenia można zauważyć u **Wołodymyra Hrebieniaka**, ukraińskiego archeologa, który pisał o kolekcji ikon Muzeum Narodowego. Hrebieniak dzieli malarstwo inkonowe na dwa okresy: pierwszy, do XVI w., kiedy tworzono ikony pod wpływem Bizancjum, i drugi, od XVII do XVIII w. – pod wpływem zachodnim⁸⁸. Zadaniem malarstwa bizantyńskiego jest pedagogiczne, dokładne ilustrowanie Pisma Świętego. Te wymogi spełnia malarstwo z pierwszego okresu. Inny typ ikon – z drugiego okresu – próbuje połączyć bizantyńską zasadę „pedagogiczną” i stronę realistyczną, względnie naturalistyczną malarstwa zachodniego. Hrebieniak twierdzi, że „ten prąd jest krokiem do przodu naszego malarstwa”⁸⁹. Tworzenie takich ikon wymagało większej umiejętności. Dzięki tym nowatorskim próbom stworzono przepiękne ikonostasy w Rohatynie w cerkwi św. Ducha, w Krasnopuszczy i inne. Zdaniem autora ikony zawieszane w „ciemnościach cerkwi wiejskich” miały wywierać na kontemplujących je osobach „głęboko religijne wrażenie, odrywać je od ziemi i myślami przenosić w zupełnie inny świat”⁹⁰.

Ukraińska badaczka – **Maria Hruszewska** w *Przyczynku do historii sztuki ruskiej w dawnej Polsce (etnograficznej)* mówi o wysokim poziomie malarstwa ściennego na Rusi. Jej pracę cytuje Mychajło Hruszewski, pisząc o zamitowaniu Jagiełły do języka i sztuki ruskiej⁹¹. Ten wybitny historyk ukraiński daje również przegląd historiografii malarstwa na ziemiach ukraińskich XIV-XVI w.⁹² Maria Hruszewska powołuje się w swoich wnioskach

⁸⁷ І. С в е н ц і ц ь к и й, *Характеристика збірок „Національного Музея”, „Діло”* (Львів), 1913, nr 287, s. 6.

⁸⁸ (Г. В.) В. Г р е б е н я к, *Національний Музей на зверх і в середині*, „Діло” (Львів), 1913, nr 278, s. 6.

⁸⁹ Тамże.

⁹⁰ Тамże.

⁹¹ М. Г р у ш е в с ь к и й, *Історія України-Руси*, Київ 1993, t. 4, s. 96.

⁹² Т е п л ь е, *Артистична творчість в українських землях XIV-XVI вв.*, [w:] *Історія України-Руси*, Київ 1993, t. 6, s. 616-622.

na książkę prof. Wojciechowskiego *Kościół katedralny w Krakowie*. Zaznacza, że Ruś jako spadkobierczyni i uczennica Bizancjum „otrzymała sztukę z pierwszej ręki i rozwijała ją z powodzeniem wówczas, kiedy jeszcze Polska o żadnej sztuce nie mogła pomyśleć”, była przecież wtedy „początkującą uczennicą Zachodu”⁹³. Za Wojciechowskim stwierdza, że w XIV w. żadnych polskich malarzy zajmujących się polichromiami nie było. Dlatego Jagiełło zaprasza do zdobienia kościołów, klasztorów, kaplic malarzy ruskich (Sandomierz, Wawel, Wiślica). „Wiadomo – pisze Hruszewska – że średniowieczna Europa brała sztukę z Grecji, brała ją i Polska, ale za pośrednictwem Rusi Kijowskiej, z którą była połączona przez związki rodów książęcych”⁹⁴. Dalej pisze, że była to sztuka nie czysto grecka, ale „grecko-ruska, albo bizantyńsko-ruska” – przerobiona przez malarzy ruskich. Ogólnie biorąc, autorka wnioskuje o wyższości kultury malarstwa ściennego Rusi XIV-XV w., która nie tylko zostawiła swoje ślady w Polsce, ale służyła dla niej „nauczycielką” wzorów o proveniencji bizantyjskiej. Możemy się przekonać, jak wysoko była oceniana przez wymienionych autorów sztuka ikony – własna, halicka, powstała pod wpływami sztuki zachodniej. Takie spojrzenie akceptuje postęp w malarstwie ikony i przyznaje artystom wolność tworzenia nowych, pięknych ikon-obrazów według własnego twórczego zamysłu. Tym właśnie odznacza się sztuka cerkiewno-religijna – wyraża „artystyczne przeżycie” i jest zarazem „owocem indywidualnej narodowej sztuki”⁹⁵.

Jeślibyśmy mieli zrekonstruować poglądy na rozwój malarstwa ikon Swiencickiego, Hrebieniaka, Ustyjanowicza, Hruszewskiej, to można, według ich wskazówek, wyodrębnić następujące okresy tego malarstwa. Pierwszy – to okres od początków chrześcijaństwa do 1053 r. – podziału Kościołów. Obejmuje on sztukę starochrześcijańską, w której poszukiwano symboli dla przekazania nowych idei religijnych, taką była sztuka katakumb, a także (od IV do XI w.) – czas rozwoju sztuki bizantyjskiej, tworzenia monumentalnych malowideł, mozaik i wprowadzenia przez Kościół kanonu malowania ikon. Drugi okres trwa od XII w. do upadku Konstantynopola, kiedy rozpowszechnia się malarstwo bizantyńskie i nie odstępowano od kanonu. Dla Swiencickiego to czas wręcz „szkodliwy dla rozwoju artystycznego”⁹⁶. Według Usty-

⁹³ М. Г р у ш е в с ь к а, *Наукова хроніка: Причинки до історії руської штуки в давній Польщі (етнографічній)*, „Записки Наукового Товариства імені Шевченка”, Львів 1903, т. 51, księga I, s. 2.

⁹⁴ Там же.

⁹⁵ С в е н ц і ц ь к и й, *Характеристика збірок*, s. 6.

⁹⁶ Т е н ь е, *Галицько-руське церковне малярство*, s. 66.

janowicza w tym okresie został ograniczony postęp w sztuce: regułem podporządkowano rysunek i kolor, a mnisi-malarze zamknęli drogę ku indywidualnej twórczości. Okres trzeci od końca XV do XVII w. włącznie, kiedy rozwija się swoista sztuka ikony halickiej, to czas unijnego zjednoczenia Kościoła⁹⁷. Wówczas to ikona halicka połączyła najlepsze wzory sztuki bizantyńskiej i zachodnioeuropejskiej, tworząc ikonę narodową⁹⁸. Najwyższy poziom i najpiękniejsze wcielenie sztuka ta osiągnęła w ikonostasach Piatnyckim, Rohatyńskim, Bohorodczanskim. Wszyscy ukraińscy badacze uznają odrębną sztukę ruską.

Natomiast wizje rozwoju sztuki każdy ma swoją. Łączy je tylko tradycja bizantyńska, która jest punktem początkowym. Dla Ustyjanowicza artysta powinien studiować antyki, mieć odpowiednią wiedzę o rysunku i anatomii, mieć ukończoną Akademię, żeby według swego talentu umieć korzystać z tradycji. Dla tego badacza wzorem sztuki są tacy malarze, jak Giotto, Cimabue, Perugino. Swiencicki pisze o malarzu epoki modernizmu, że powinien być człowiekiem wysokiej kultury, umieć wyrażać w sztuce swoje twórcze natchnienie (ducha), swoje artystyczne „ja”, artystyczną indywidualność⁹⁹. Głosi swobodę twórczości, ale w ramach malarstwa chrześcijańskiego. Opoowiada się za studiowaniem malarstwa tak rodzimego, jak i obcego. Hruszewska nie tylko akceptuje sztukę ruską, ale i podkreśla oryginalność tej sztuki, która korzystała z dziedzictwa sztuki bizantyjskiej od czasów Rusi Kijowskiej. Podkreśla także wyższość sztuki ruskiej średniowiecznej nad malarstwem polskim, o czym świadczą polichromie z XIV-XV w.¹⁰⁰

*

Chciałbym następnie przywołać stanowisko dwóch wybitnych osobistości, które, moim zdaniem, podsumowały tę dyskusję przed I wojną światową. Są

⁹⁷ Ten okres kończy się dla nich z początkiem baroku na tych ziemiach. Barok jest pojmowany nie jako styl mający pewny zasięg czasowy, a bardziej ideologicznie, jako coś negatywnego.

⁹⁸ С в е н ц і ц ь к и й, *Характеристика збірок*, s. 6.

⁹⁹ Т е н з е, *Про охорону рідної штуки*, „Діло” (Львів), 1913, nr 211, s. 2, 3; nr 212, s. 2.

¹⁰⁰ W podobny sposób myśli historyk Mychajło Hruszewski. Zaznacza, że Jagiełło „przyzwyczajenie do sztuki ruskiej, do kultury ruskiej przeniósł [...] do Krakowa i zaszczerpił swojej rodzinie” (Г р у ш е в с ь к и й, *Історія України-Руси*, t. 4, s. 96).

to: metropolita greckokatolicki Andrzej Szeptycki i historyk sztuki Władysław Podlacha.

Swoje widzenie historii i przyszłego rozwoju sztuki, a nawet kultury ukraińskiej, naświetlił w swoim wykładzie hr. **Andrzej Szeptycki** na otwarciu Muzeum Narodowego¹⁰¹. Muzeum, działające już od ośmiu lat (jak i Muzeum Cerkiewne) stało się ostoją kultury ruskiej i skupiało wokół siebie historyków sztuki, krytyków i malarzy¹⁰².

Metropolita narzeka na współczesną mu epokę, „epokę zaniku pojęcia piękna i sztuki, epokę upadku stylu i eklektyzmu w twórczości”¹⁰³. Cała Europa ma już swoje muzea, w których są przechowywane największe zabytki każdego narodu, dlatego i on otwiera ten skarbiec bizantyńsko-ruskiej kultury – zbiór ikon „wysokiej artystycznej wartości”. Jego zdaniem ta kolekcja jest spuścizną „wspaniałej” epoki sztuki ruskiej, która skończyła się w XVII w. Odtąd malarstwo uważano za rzemiosło i artysta różnił się od rzemieślnika tylko „swoim rozumieniem sztuki, smakiem, indywidualnością”¹⁰⁴. Dla niego malarze rzemieślnicy, jeszcze nieobeznani ze sztuką europejską, stawali się „wielkimi artystami”, dlatego że trzymali się kanonicznych wzorów, jakie odtwarzali z takim „wyczuciem sztuki, że nie wolno nie przyznać im wartości artystycznej”¹⁰⁵. Podziwia estetyczny smak architektów tych czasów, którzy „duch stylu”, w którym tworzyli, przekazywali przez wieki, a także „delikatność linii rysowanych nie na papierze, a myślą w przestrzeni, czy dokładność wiązań, którymi artysta własnoręcznie idee swoje przelewał prosto w materię, w artystyczny twór”, chrześcijańską pokorę, z którą artyści pracowali „dla Boga, dla swego bliźniego, dla sztuki”¹⁰⁶. Czas do XVII w. włącznie był dla niego epoką niemalże mityczną: wszędzie budowano cerkwie, wykonywano ikonostasy, rzeźby. Artysta ruski osiągnął wówczas najwyższy poziom w twórczości dlatego, że miał „wyczucie własnego stylu” albo „czystego stylu” – który później Szeptycki wymieni jako „styl narodowy”.

¹⁰¹ Ш е п т и ц ь к и й, *З історії і проблем нашої штуки*, nr 279, 280, 281.

¹⁰² W ścianach Muzeum prowadzili badania nad ikonami Harion Swiencicki, pracę restauracyjną w latach 1910-1912 wykonywał Mychajło Bojczuk. Otwarcie Muzeum spowodowało zainteresowanie szerszych kół ukraińskiej społeczności ikoną.

¹⁰³ Ш е п т и ц ь к и й, *З історії і проблем нашої штуки*, nr 279, s. 1.

¹⁰⁴ Tamże.

¹⁰⁵ Tamże.

¹⁰⁶ Tamże, s. 2.

Ale przyszedł „nieszczęsny barok z pokręconymi, niespokojnymi, nerwowymi liniami [...] i przerwał nić twórczości i zniszczył naszą tradycję sztuk pięknych...”. Zdaniem autora ten styl zniweczył wszystko, „co było nasze, a wprowadził nowe, nieodpowiednie dla ducha naszej Cerkwi i narodu barokowe formy”¹⁰⁷. Szeptycki narzeka, że już chyba nie ma cerkwi, gdzie w całości byłby zachowany ikonostas w bizantyńsko-ruskim stylu. Przyszedł czas odrodzić zapomniane formy i idee kultury narodowej ruskiej, ponieważ „zabytków przeszłości nie oddzielamy w umyśle od dzisiejszej rzeczywistości i od zadań przyszłości”¹⁰⁸. Trzeba „obudzić” zbiorową duszę narodu, wydobyć z zapomnienia jego kulturę przez współpracę kleru z inteligencją. Nie wolno zrywać z tradycją, która została, według Szeptyckiego, przerwana barokiem, bo tylko ona daje odpowiedź na pytanie: „jaka musi być nasza kultura?”

Jego poglądy na sztukę mają podłoże teologiczne. Problem rozwoju sztuki narodowej Szeptycki tłumaczy w aspekcie religijnym i łączy go z rozprze-strzenianiem się unii na całej Ukrainie, a nawet dziejami Cerkwi Wschodniej „oderwanej” od Rzymu. Stwierdza, że „[...] prawosławie skostniało i zamarło duchowo; [...] przyczyna tego jest jedna: gałąź ta jest odłączona od życiodajnego korzenia, od Kościoła powszechnego”¹⁰⁹. Głęboko religijne usposobienie narodu ruskiego wskazuje na to, że rozwój jego kultury powiązany jest z „etycznymi podstawami, bez których nie możemy wyobrazić sobie ani kultury, ani postępu. Te etyczne podstawy daje nam nasza wiara, połączenie naszej cerkwi z Rzymem”¹¹⁰. Szeptycki zadaje dwa retoryczne pytania, na które sam odpowiada: „Czy się odrodzi nasza kultura?” – „Tak! Z Boską pomocą!”; „Czy się odrodzi unia?” – „Odradza się!” Idee kultury i unii są spokrewnione do takiego stopnia, że jedną bez drugiej nie da się zrozumieć.

Metropolita tłumaczy, dlaczego unia jest tym fundamentem, na którym koniecznie musi być zbudowana kultura narodowa – ukraińska. Przywołuje słowa Bizantynisty Rambaud, że „Bizancjum było w wiekach średnich dla Słowian wschodnich i południowych tym, czym był Rzym dla świata zachodniego”¹¹¹. Kiedy Konstantynopol był w hierarchicznym połączeniu z Rzymem, bizantyńscy misjonarze stworzyli na Rusi abecadło, w IX-X w. wy-

¹⁰⁷ Tamże.

¹⁰⁸ Tamże, nr 280, s. 1.

¹⁰⁹ *List Metropolity Andrzeja do biskupa Antoniego 2 listopada 1903 roku*, [w:] Metropolita Andrzej Szeptycki. *Pisma wybrane*, Kraków 2000, s. 124.

¹¹⁰ Tamże, s. 2. Słowa wydzielono w tekście.

¹¹¹ Tamże, „Діло” (Львів), 1913, nr 281, s. 1.

tworzono pojęcie państwa i form administracyjnych. Oderwanie od Rzymu w 1053 r. spowodowało w Bizancjum zanik kultury i państwa, co w końcu doprowadziło do niewoli tureckiej. Wówczas także Cerkiew Wschodnia utraciła siłę moralną i zmysł powszechności – katolickości – zamknęła się w sobie. Kultura Cerkwi wielu narodów Bizancjum obumarła. Teraz przyszłość i postęp tych narodów leży w ich powrocie do pierwotnej jedności. I właśnie Ruś-Ukraina, która była wychowana na tradycjach Bizancjum, pierwsza wróciła do Rzymu. W tej jedności odnalazła przyszłość swojej Cerkwi, moralne odrodzenie narodu i „ten żywy związek z kulturą światową, jaką teraz reprezentuje tylko Zachód”¹¹². Zbliżenie dwóch kultur, Wschodu i Zachodu, zrealizowano w „narodzie żyjącym”. Daje to Wschodowi nowy bodziec do oryginalnej twórczości, a Zachodowi możliwość oddziaływania na nią. Tylko w połączeniu dwóch kultur, które oparte są na jednej wierze, można zdaniem metropolity rozwiązać problem przyszłej kultury narodowej.

Wnosząc można powiedzieć, że kulturę bizantyńską, zakorzenioną w narodzie i obrządku greckim, metropolita Szeptycki chciał połączyć z kulturą, jaka oddziałuje na inteligencję halicką przez wpływy sztuki zachodniej. Kościół greckokatolicki natomiast przechował tradycję bizantyńską i po unijnym pojednaniu osiągnął najwyższe formy swojej narodowej twórczości w ikonach XIV-XVII w. W swoich wspomnieniach zaznaczał, że dzieła Rembrandta nie wywołały w nim żadnej „prawdziwej emocji artystycznej”, natomiast doznawał jej przed obrazami Giotta, Fra Angelica, a na widok obrazu Belliniego w kościele Świętego Zbawiciela w Wenecji „dostał dreszczy”¹¹³.

Swoje stanowisko w kwestii recepcji sztuki ruskiej **Władysław Podlacha** wyraził w recenzji książki I. Święcickiego, a także w pierwszym tomie *Malarstwa polskiego*, wydanym we Lwowie w latach 1913-1914. Było to, moim zdaniem, potwierdzenie przekonania o sztuce ruskiej jako odrębnym zjawisku, jakie żywił pod koniec XIX w. hr. Dzieduszycki¹¹⁴.

Podlacha krytykował stanowisko Święcickiego, ponieważ ten zajmował się ikoną XV i XVI w., pomijając tak ważny dla malarstwa halickiego wiek

¹¹² Tamże. Słowa wydzielono w tekście.

¹¹³ А. Ш е п т и ц ь к и й, *Мої спомини про предмет музейних збірок*, [w:] *Двадцятьпять-ліття Національного Музею у Львові*, Львів 1931, s. 2, 3.

¹¹⁴ W. P o d l a c h a, *Recenzja z książki: Іларіон Свиєнцїкїй, Наґлґґко-русґке церковне мalarство XV-XVI ст. Матеріалы і замїткы* (Odbitka z wydawnictwa: *Zapysky naukowoho Towarystwa im. Szewczenka*, t. 121, Lwów 1914), „Kwartalnik Historyczny” (Lwów), 1916, rocznik XXX, s. 1-2.

XVII, kiedy to „dokonał się ów tak zajmujący proces w umysłowości wyznawców cerkwi, który przez wprowadzenie elementów zachodnich skierował tę umysłowość ku nowym źródłom i wytworzył nieoczekiwane wartości”¹¹⁵. Podlacha wysoko oceniał sztukę bizantyńską i mówił o wpływach tej sztuki na sztukę polską: „Stanowisko swoje i wyższość nad Polską w wieku Bolesławów zawdzięczała Ruś stosunkom, łączącym ją z cesarstwem bizantyńskim”¹¹⁶. Od 1386 r., kiedy unia Polski z Litwą zbliżyła do siebie „żywiół polski i ruski”, sztuka ruska przeniknęła do kościołów łańciskich¹¹⁷. Jagiełło chciał oglądać w kaplicach gotyckich malarstwo ruskie, ponieważ przyzwyczajony był do „symboliki uczuciowej”, która zdaniem Podlacha istnieje w „kreacjach stylu bizantyńsko-ruskiego” – król upatrywał w nich zaspokojenie swoich „pragnień estetycznych”¹¹⁸. Trzeba powiedzieć, że Podlacha uogólnia wnioski wysunięte przez poprzedników, ale na tej podstawie wypracowuje nowe rozumienie sztuki ikony w kategoriach estetycznych¹¹⁹. Podczas dwudziestu paru lat wiele się zmieniło w badaniach nad sztuką religijną. Zresztą Podlacha przypomina, że w 1888 r. sztuka cerkiewna nie była należycie ceniona; uważano ją za sztukę prymitywną (tak na przykład oceniano freski sandomierskie)¹²⁰, a do tej sztuki trzeba podchodzić z punktu widzenia malarza współczesnej mu epoki – „[...] w granicach właściwego jego czasom poznania estetycznego, dla którego problem przestrzeni i stosunków perspektywicznych istnieje na razie jako rezultat ogólnikowej syntezy zjawisk wzrokowych i jako czynnik towarzyszący podrzędnie figurom ludzkim”¹²¹. To malarstwo ma inne, specyficzne dla niego wartości. Podlacha przypomina pochwały Boccaccia dla dzieł Giotta, którego sztuka ideowo zbliża się do średniowiecznej sztuki cerkiewnej. Wówczas, jego zdaniem, istniało „odmienne pojmowanie rzeczywistości w sztuce” i występowały „odmienne formy artystycznego myślenia”¹²². Podlacha analizuje „proces rutenizacji pojęć

¹¹⁵ Tamże, s. 4.

¹¹⁶ W. P o d l a c h a, *Sztuka ruska na ziemiach Polskich*, [w:] t e n ż e, *Historia malarstwa polskiego*, t. 1, Lwów 1913-1914, s. 85.

¹¹⁷ Tamże, s. 87.

¹¹⁸ Tamże, s. 98.

¹¹⁹ Trzeba zauważyć, że Podlacha w swoich rozumowaniach stoi na stanowisku najbliższym Sokołowskiego, na którego seminaria uczęszczał w latach 1898-1899 (zob. *Podlacha Władysław*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 27, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1983, s. 113-115).

¹²⁰ Tamże, s. 93.

¹²¹ Tamże, s. 94.

¹²² Tamże.

estetycznych i sztuki” w ciągu XVI-XVII w. na ziemiach polskich, wpływ sztuki ruskiej na cechowe malarstwo polskie¹²³. Przez to sztuka średniowieczna o podwójnej proweniencji: łacińskiej i bizantyńskiej, która łączy na tych ziemiach owe dwie tradycje, wytwarza malarstwo o niezwyklej oryginalności formalnej oraz zawartości treściowej i wymowie psychologicznej.

Podsumowując te dwie wypowiedzi, można zauważyć wątek teologiczno-romantyczny przewijający się w wypowiedzi Szeptyckiego. Jego widzenie, jak też odbiór sztuki ze strony ukraińskiej, cechuje idealizacja epok minionych, która przechodzi nierzadko w ideologizację. Zwłaszcza u Szeptyckiego przejawia się to w podkreślaniu unijnego wkładu w odzyskanie tożsamości przez naród ukraiński. Dla Szeptyckiego sztuka jest wyrazem kultury narodu, która tkwi głęboko w jego „duszy”. Tylko Kościół może „obudzić” ten naród i wydobyć wszystko, co jest w tej „duszy” najlepsze. Można powiedzieć, że odbiciem nie utajonym, ale widzialnym tej „duszy” jest dawna sztuka religijna. Jedyny styl, od którego trzeba zaczynać nowe malarstwo, to styl narodowy – styl ikony i malarstwa halickiego. Przewodnią myślą pozostaje u niego poszukiwanie identyczności narodowej przez formę, która by wypukliła ideę unijną. To właśnie uczyniła ikona halicka XV-XVII w., która ocaliła rozszczępioną jedność Zachodu i Wschodu. Nowy powrót do korzeni bizantyńskich to także powrót do kultury Zachodu, zwrot ku moralnemu odrodzeniu. Ta przeciwstawność i różnorodność dwóch światów kulturowych w sztuce musi odzyskać równowagę. Strona polska jest pozbawiona sentymentu. Przez trzydzieści lat bada sztukę ruską, stosując różne podejścia do wartościowania zabytków Podlacha przyznaje sztuce ruskiej wysoką wartość, zwłaszcza sztuce XVII-wiecznej, która z pełną energią artystyczną obcowała ze sztuką zachodnią. W jego ujęciu ważnym czynnikiem zrozumienia i oceny wartości tej sztuki jest dostrzeżenie jej inności – sztuka ta domaga się odrębnych kryteriów wartościowania w odbiorze estetycznym. Oryginalne piękno tej sztuki, podobnie jak średniowiecznej sztuki zachodniej, tkwi w tym, że przenosząc widza w „świat idealny,” który jest zaprzeczeniem powszedniej rzeczywistości, łączy obydwie sfery w „ową dziwną kombinację elementów idealnych i naturalistycznych”¹²⁴.

Na zakończenie chciałbym zaznaczyć, że sztuka XV-XVII w. z terenów pogranicza kulturowego Galicji Wschodniej, która została zaakceptowana na przełomie wieków, wywarła decydujący wpływ na ruską sztukę sakralną

¹²³ Tamże, s. 110.

¹²⁴ Tamże, s. 95.

pierwszej połowy XX w. Ta recepcja doprowadziła do wyodrębnienia sztuki rodzimej i stała się fundamentem dla stworzenia sztuki narodowej. Ona także ukazała, że malarstwo ruskie przewyciężyło kanon bizantyński i pod wpływem Zachodu uzyskało swój oryginalny rozwój. To zostało docenione i odkryło możliwości dla artystycznej indywidualności twórczej, a wykorzystując osiągnięcie ikony i malarstwa halickiego, także torowało drogę ku odrodzeniu sztuki. Ogólnie biorąc, w sztuce ukraińskiej da się prześledzić i wyodrębnić różne poszukiwania, które na podstawie rodzimego malarstwa próbowały odnaleźć swój artystyczny język. Jedni korzystali z doświadczeń szkoły akademickiej, malarstwa nazareńczyków, prerafaelitów (K. Ustyjanowicz, J. Pankiewicz), inni próbowali połączyć bizantyzm albo sztukę wczesnochrześcijańską z symbolizmem lub secesją (M. Sosenko, P. Chołodny, O. Kulczycka). Poszukiwania jeszcze innych szły w kierunku odkrywania sztuki prymitywnej w połączeniu z bizantyzmem lub osiągnięciami szkoły benedyktyńskiej i prowadziły ku dekoracyjności, monumentalizacji form, odrzucenia perspektywy powietrznej (M. Bojczuk, W. Diadyniuk, M. Osiniczuk). Wymieniłem te kierunki poszukiwań bardzo skrótowo, ponieważ wymagają one osobnych, szczegółowych badań i umieszczenia ich w kontekście rozwoju sztuki powszechnej.

LOOKING FOR NATIVE ART

A DISCUSSION

ON THE RECEPTION OF THE RUTHENIAN CHURCH PAINTING OF THE END OF THE 19TH CENTURY AND THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY IN EASTERN GALICIA

S u m m a r y

The article shows research for the sources of the Ruthenian art at the break of the 19th century that became the basis for formation of the Ukrainian art. To form one's own art it was necessary to use the models from the past epochs, i.e. to refer to history. Native art needed not only contents, but also formal iconographic types and motifs that could be followed by Ukrainian painters. Historiographic reception of Ruthenian art, and first of all reaching for the art of the 15th-17th centuries, provided responses to those needs and shaped the vision of native painting with national values, based on religious tradition.

In the discussion we are dealing, when we take under consideration literature in two languages, Polish and Ukrainian, with works written on "two different sides" with respect to national interests of the authors who fought for ideas confirming their national identity in the

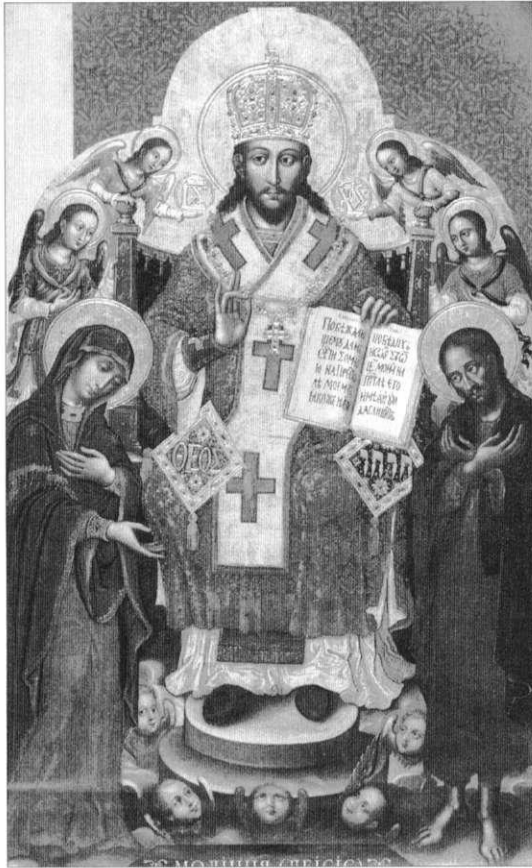
press, in reviews of exhibitions and in monographic works, in which thinking about particular works often led to very interesting general considerations of religious and national art; with the texts written by native art lovers expressing their admiration of its originality, as well as by works written by professional researchers, like M. Sokołowski or W. Podlacha. The Polish side begins this intensive discussion in connection with staging the Archeological Exhibition in 1885. Then the Ukrainian side, especially after the Archeological-Bibliographical Exhibition put on by the Stauropigial Institute in Lvov in 1888, speaks more frequently about this issue and looks for an explanation that would be proper for its own culture.

The discussion resulted in distinguishing the native old-Ruthenian art that formed the foundations for the national art. It also showed that the Ruthenian painting had overcome the Byzantine canon, and under the influence of the West it started to develop in an original way. This was appreciated and it discovered possibilities for an artistic creative individuality, and using the achievements of the icon and the Halicz painting it also paved the way towards a revival of the Ukrainian art.

Translated by Tadeusz Kartowicz

Słowa kluczowe: sztuka ruska, Galicja Wschodnia, kultura, dyskusja, bizantyński, rodzimość, ikona halicka.

Key words: Ruthenian art, Eastern Galicia, culture, discussion, Byzantine, nativeness, Halicz icon.



1. Deesis, Jow Kondzelewicz, pocz. XVIII w., Ikonostas Bohorodzanski, Muzeum Narodowe we Lwowie



2. Deesis, Modest Sosenko, pocz. XX w., Ikonostas z cerkwi klasztornej św. Onufrego we Lwowie