

II. „Mówi Pismo o Tronie Salomona i lwach, które go strzegły; tak i Tron Marii niczym lwami otoczony będzie naokoło, według tego, co powiedziano, przystępującymi do tej łaski. Tron pojmujemy jako trwałą podporę niezawodnego bezpieczeństwa i w pewien sposób lwiej mocy o tyle, że nieprzyjaciołom świata całego, gnębielom, diabłu silniejszy może stawiać opór i łatwiej ich pokonać zdoła”.

Na początku trzeciej części komentarza pisze z kolei Dornn: „Mądrze zatem czyni grzeszna dusza, jeśli ku temu Tronowi Łaski ucieka i Marię przyzywa...” i w tym kontekście wstawiennictwa Maryi należy rozumieć być może sens przedstawienia sceny Gniewu Bożego w redakcji z legendy dominikańskiej na wschodniej ścianie prezbiterium w Skępem, gdzie Maryja ukazana jest w roli pośredniczki. Ten właśnie aspekt, Maryi Odkupicielki grzesznych, często powraca w barokowej maryjnej homiletyce polskiej. Również kolejne wezwania litanii w komentarzu Dornna kładą nacisk na mądrościową interpretację tekstu, co nie może pozostać bez wpływu na wymowę emblematów maryjnych w bernardyńskim kościele, skoro przynajmniej dwa z nich, wieża Dawidowa oraz zapieczętowana studnia, zostały w uproszczonej formie przeniesione na ścianę świątyni według wzoru z wydania *Litanii* z roku 1750, ilustrowanego przez braci Klauber. Właśnie w interpretacji wezwania *Sedes Sapientiae* pojawia się też przytoczona wyżej paralela MARIA = KSIĘGA, która tu określona jest jako *liber declarationum, charta virgine*, zatem księgą o dziewiczych, białych kartach<sup>18</sup>.

Szczupłość miejsca nie pozwala tu zawrzeć wszystkich ustaleń. Oczywiście, powyższe rozważania są na razie tylko hipotezą. Prowadzone przez autorów badania ikonografii emblematyki maryjnej pozwolą być może niedługo w pełni wyjaśnić ten złożony, późnobarokowy program ideowy polichromii bernardyńskiej świątyni.

ROMAN ZILINKO

## STAN BADAŃ NAD TWÓRCZOŚCIĄ IWANA RUTKOWYCZA

Zainteresowanie ukraińską (ruską) sztuką cerkiewną, jak zresztą i sztuką postbizantyńską, nie sięga zbyt dalekich czasów, bowiem zaczęto o niej mówić jako o odrębnym fenomenie dopiero pod koniec XIX w. Przyczyniły się do tego dwie zorganizowane we Lwowie wystawy: Polsko-Ruska Wystawa Archeologiczna 1885 r. i

---

<sup>18</sup> T e n Ź e, *Consideratio III*.

Archeologiczna Wystawa Stauropegialna z 1888 r. Właśnie one i ich pomysłodawcy zapoczątkowali aktywną dyskusję na temat ukraińskiej sztuki religijnej i tym samym jej badania<sup>1</sup>.

Postacią Iwana Rutkowycza zainteresowano się pod koniec XIX w., ale szersze badania nad jego twórczością rozpoczynają się dopiero w XX w. Pierwszy Iwana Rutkowycza wymienia Antoni Petruszewycz wskazując dokument *Artykuły lub fundusze bractwa*, gdzie pod rokiem 1695 Rutkowycz jest wpisany jako młodszy brat<sup>2</sup>. W następnej swojej pracy Petruszewycz podaje znane mu sygnatury malarza na ikonach w cerkwi pw. Podniesienia Krzyża w Wolicy Derewłańskiej. Są to dwa przedstawienia na predelach – Maria Magdalena i objawiający się jej w postaci ogrodnika Chrystus (Nolli me tangere), oraz drugie, Ofiara Abrahama, a także na krzyżu procesyjnym (tylko data). Petruszewycz określa styl malarstwa Rutkowycza jako bizantyński (chodzi tu bezpośrednio o kompozycję Nolli me tangere)<sup>3</sup>.

W latach dwudziestych, pracując u profesora Podlachy na Uniwersytecie Lwowskim nad doktoratem na temat „Ikonostas w wieku XVII na zachodnio-ukraińskim terytorium etnograficznym w granicach dawnej Rzeczypospolitej Polskiej” do dzieł Rutkowycza odwołuje się Jarosław Bohdan Konstatorynowicz. W swojej pracy analizuje dwa ikonostasy wykonane przez Rutkowycza: z Wolicy Derewłańskiej<sup>4</sup> i ze Skwarzawy Nowej<sup>5</sup>. Ten ostatni jego zdaniem mógł pochodzić z Żółkwi, co zresztą zostało potwierdzone przez późniejszych badaczy. W omawianej części pracy Konstatorynowicz nie wymienia autorów ikonostasów. W jego zainteresowaniach badawczych była tylko rekonstrukcja owych dzieł, chociaż naukowiec musiał wiedzieć o autorstwie Iwana Rutkowycza wspomnianych dwóch ikonostasów, ponieważ szczegółowo opisując ikony znajdujące się w ikonostasach, wspomina również o napisach, czytelnym lub nieczytelnym<sup>6</sup>.

Nieco później do twórczości Iwana Rutkowycza w kontekście konserwacji ikonostasu z Wolicy Derewłańskiej pisał Mychajło Drahan<sup>7</sup>. Drahan opisuje stan zachowa-

---

<sup>1</sup> O. R u d e n k o, *Dyskusja nad recepcją historyczną ruskiej sztuki religijnej końca XIX wieku w Galicji Wschodniej (wokół wystaw archeologicznych 1885 i 1888 roku)*, „Rocznik Europejskiego Kolegium Polskich i Ukraińskich Uniwersytetów”, 2/2003, Lublin 2004, s. 109. Stanowi badań nad sztuką cerkiewną ostatnio poświęcona jest praca W. Delugi *Rozwój badań naukowych nad sztuką cerkiewną na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – Twórcy – Ośrodki – Techniki*, Łańcut 2003, s. 74-82.

<sup>2</sup> А. П е т р у ш е в и ч, *Сводная Галицко-Русская летопись съ 1600 по 1700 годъ*, Lwów 1874, s. 382-383.

<sup>3</sup> Т е н ь е, *Дополнения ко сводной Галицко-Русской летописи съ 1600 по 1700 годъ изданой во Львове 1874 года*, Lwów 1891, s. 419.

<sup>4</sup> J. B. К о н с т а н т ы н о в и ч, *Ikonostasy wieku XVII na zachodnioukraińskim terytorium etnograficznym w granicach dawnej Rzeczypospolitej Polskiej*, t. I, Lwów 1929, cz. I, s. 114-116 (kopia maszynopisu pracy doktorskiej znajduje się w Muzeum – Zamek w Łańcutcie).

<sup>5</sup> Tamże, s. 119-121.

<sup>6</sup> Tamże, s. 116, 121.

<sup>7</sup> М. Д р а г а н, *Иконостас Волиці Деревлянської (з приводу реставрації)*, „Мета”, nr 32, Lwów 1931.

nia obiektu i przebieg prac konserwatorskich nad ikonostasem. Zalicza ten ikonostas do najlepszych przykładów sztuki ukraińskiej i porównuje go ze znanymi ikonostasami – „Bohorodczańskim” (pochodzi ze Skitu Maniawskiego), Piatnickim ze Lwowa i rohatyńskim.

W 1935 r. ukraiński badacz Iwan Krypiakewycz publikuje dokument dotyczący biografii Rutkowycza. Jest to wpis w „Pomjanyku” cerkwi pw. Narodzenia Jezusa Chrystusa w Żółkwi pod rokiem 1681: „Ioan Rutkowycz malar biłokamenskyj i miszczanyn żółkewskyj”<sup>8</sup>. Jednocześnie badacz wymienia ikonostas ze wsi Wola Wysocka (według Krypiakewycza powstał on w 1695 r.) i ikonę św. Archanioła Michała (1989 r.) jako prace Iwana Rutkowycza<sup>9</sup>. Na podstawie informacji Wiry Świencickiej Krypiakewycz odnalazł jeszcze jeden wpis w innym „Pomjanyku”, którego miejsce przechowywania obecnie jest nieznane, gdzie pod datą 1703 (kwiecień) podane zostało imię Ioan. Według późniejszych badaczy ta data mogłaby oznaczać datę śmierci malarza<sup>10</sup>.

Po II wojnie światowej Tadeusz Mańkowski w jednym ze swoich artykułów wymienia niejakiego Jana, „zwanego również Iwankiem”, który według dokumentów odnalezionych przez badacza pracował w 1691 r. na zamku żółkiewskim<sup>11</sup>. Ta wzmianka dała później podstawę niektórym uczonym do utożsamiania Jana (Iwanka) z Iwanem Rutkowiczem<sup>12</sup>. Inni badacze identyfikują Jana jako zupełnie innego malarza, występującego pod tym samym imieniem artystę, który mieszkał w Żółkwi i należał do cerkwi pw. św. Trójcy<sup>13</sup>.

W latach powojennych w połowie XX w. Mychajło Drahan, opracowując kolekcję Muzeum Narodowego we Lwowie, zainteresował się spuścizną Iwana Rutkowycza i zrobił pierwsze próby opracowania twórczości tego mistrza. Niektóre najważniejsze rezultaty jego badań opublikowano w monografii carskich wrót, wydanej po śmierci uczonego<sup>14</sup>. W tej monografii Drahan zalicza do spuścizny Rutkowycza 18 zespołów ikonowych lub poszczególnych ikon, dodając jeszcze pięć hipotetycznie należących, zdaniem badacza, do wczesnych dzieł Rutkowycza lub do jego otoczenia. Oprócz prac Rutkowycza Drahan przywołuje znane mu ze wcześniejszych publikacji dokumenty dotyczące biografii malarza<sup>15</sup>. Do prac, które według Drahana należą do dzieł mistrza, zalicza: najwcześniejsza – drzwi diakońskie z cerkwi pw. św. Mi-

---

<sup>8</sup> І. К р и п'я к е в и ч, *З історії міста Жовкви*, „ЗЧСВВ”, t. VI, Lwów 1935, s. 62.

<sup>9</sup> Там же, s. 62-63.

<sup>10</sup> В. С в е н ц і ц ь к а, *Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.*, Кіїв 1966, przypis 7 na s. 145.

<sup>11</sup> Т. М а ї к о в с к і, *Мecenat Jana III w Żółkwi*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, t. IX, Kraków 1948, s. 144.

<sup>12</sup> В. О в с і й ч у к, *Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок*, Кіїв 1991, s. 137.

<sup>13</sup> С в е н ц і ц ь к а, dz. cyt., s. 61.

<sup>14</sup> М. Д р а г а н, *Українська декоративна різьба XVI-XVIII ст.*, Київ 1970, s. 109-111; В. А л е к с а н д р о в и ч, *Століття Михайла Драгана*, w: <http://www.heritage.com.ua/mistectvo/mitci/AlexDrahan.htm>

<sup>15</sup> Д р а г а н, *Українська декоративна різьба*, s. 109.

chała z Skwarzawy Starej z wyobrażonym na nich archaniołem Michałem (1677), z tego samego ikonostasu ikony namiestne „Spasa”, Bogurodzicy (zdaniem autora również 1677) i ikona św. Mikołaja (1687). Wspomniany ikonostas z Wolicy Derewlanskiej (1680-1682), jak i z tego samego czasu poszczególne ikony z ikonostasu nieistniejącej już cerkwi w przysiółku Maroszanka (niektóre ikony w cerkwi w Wolicy Derewlanskiej, niektóre w MNL) są autorstwa Rutkowycza, również dolny rząd ikonostasu we wsi Sasów (1681), dwie ikony z Potylicza: Pantokrator (1682) i Deesis (1683), ikona Narodzenia NMP (1683) z Wyżłowa (niezachowana). Niedatowany i niepodpisany ikonostas z Sokołówki (dzisiaj w Wilszańce Małej) także przypisany został temu artyście, pozostałe, małe to ikona Bogurodzicy z cerkwi 1687 r. ze wsi Utiszków, Apostołowie, Pantokrator, ikona Trzech Ojców Kościoła, św. Mikołaj i Narodzenie NMP (1682) z byłego ikonostasu cerkwi w Podhorcach (ich los nieznanne). Dwa ołtarze boczne ze wsi Biały Kamień (1689), apostołski rząd, rząd proroków i drzwi diakońskie z Woli Wysockiej. Z okresu późniejszego pochodzą: ikonostas cerkwi Narodzenia Jezusa Chrystusa w Żółkwi (1698-1699), teraz w MNL, ikonostas w cerkwi Narodzenia NMP w Żółkwi na Winnikach (1705), ikonostas cerkwi drewnianej w Mostach Wielkich (1712), ikonostas cerkwi klasztornej w Podhorianach (1716; później w Mohilnicy, teraz w NML). W okresie schyłkowym malarza powstały: ikonostas cerkwi św. Trójcy w Żółkwi i ikonostas z cerkwi pw. św. Paraskiewy w Krechowie, który Drahan również ostrożnie przypisuje Rutkowyczowi. Wymieniając następne dzieła, badacz ma wątpliwości co do autorstwa Rutkowycza i pisze: „W cerkwiach Złoczowszczyzny jest jeszcze kilka ikon, które można by było uważać za wczesne dzieła malarza (możliwie, że niektóre z nich należą tylko do jego szkoły lub warsztatu)”<sup>16</sup>. Są to części ikonostasu ze wsi Kuty (częściowo w NML), fragmenty drzwi diakońskich w Bołożynowie, Pantokrator i namiestna ikona Bogurodzicy z byłego ikonostasu w Kruhowie, była ikona namiestna Bogurodzicy z Ciszek oraz była chramowa ikona Wniebowstąpienia z Poboki niedaleko Sasowa. Oprócz samego malarza, Rutkowycza, Drahan jako jeden z pierwszych zainteresował się snycierzami, którzy z nim współpracowali. Według niego najczęściej z Rutkowyczem pracował anonimowy snycerz, który hipotetycznie również pochodził z Żółkwi i razem z malarzem wykonywał snycerkę w ikonostasach w Wolice Derewlanskiej, Sokołowie, Sasowie, Skwarzawie Nowej (ikonostas żółkiewski) – to ostatnie znane badaczowi dzieło snycerza<sup>17</sup>. Drahan uważa go za pierwszego snycerza szkoły żółkiewskiej, która rozwinęła się w pierwszej połowie XVIII w.<sup>18</sup>

Spuściznę Rutkowycza badała w latach sześćdziesiątych XX w. znawczyni sztuki ukraińskiej Wira Świencička. Kontynuowała ona badania Mychajła Drahana i opublikowała w 1966 r. jedyną do dzisiaj monografię Rutkowycza. Przedtem w kilku artykułach poświęconych twórczości tego mistrza powoływała się na nowo odnalezione

<sup>16</sup> Tamże, s. 111.

<sup>17</sup> Tamże, s. 111. Współczesny badacz sztuki cerkiewnej Jarosław Gienza przypuszcza, że ten sam snycerz, który pracował z Rutkowyczem, wykonał oprawę rzeźbiarską w tzw. ikonostasie lubaczowskim między 1682 i 1688: J. G i e m z a, *Ikonostas z cerkwi p.w. Świętego Mikołaja w Lubaczowie. Ukraińska sztuka cerkiewna XVII wieku wobec tradycyjnych wartości ideowo-estetycznych*, [w:] *Polska-Ukraina spotkanie kultur*, Gdańsk 1997, s. 46.

<sup>18</sup> Tamże, s. 94.

jego dzieła i dokumenty<sup>19</sup>. Te nowe dane pozwoliły jej szerzej omówić twórczość żółkiewskiego malarza i prześledzić jego działalność od pierwszego sygnowanego ikonostasu w Wolicy Derewlańskiej do 1703 r., domniemanej daty śmierci Iwana Rutkowycza. Najwcześniejszą znaną Świencićkiej dokumentalną wzmianką o Rutkowyczu jest wiadomość o kupnie przez niego w 1681 r. domu w Żółkwi. Z wymienionej wyżej wzmianki w „Pomjanyku” o Rutkowyczu jako malarzu bielokamieńskim badaczka wyciąga ostrożny wniosek, że w tym właśnie miasteczku Rutkowicz uczył się malarstwa. Inną informacją, którą przywołuje Świencićka, jest wzmianka o Rutkowyczu w dokumencie o spadku metropolity Dosyteusza, następną – wiadomość w żółkiewskich księgach ławniczych z 1686 r., z której dowiadujemy się, że Rutkowicz został wybrany do magistratu jako *scarbini iurati* (zaprzysiężony ławnik)<sup>20</sup>. Ostatni zapis, do którego dotarła Wira Świencićka, to potwierdzenie przez wdowę po znanym z napisu na predeli ikonostasu w Wolicy Derewlańskiej mieszczaninie żółkiewskim Ołeksym, że Rutkowicz wykonał jej testament (1693)<sup>21</sup>.

Analizując dzieła mistrza, Świencićka w swojej monografii podzieliła twórczość Rutkowycza na dwa okresy. Pierwszy obejmuje lata osiemdziesiąte XVII w. – wówczas powstała większość znanych nam jego prac, drugi – lata dziewięćdziesiąte, z których badaczce znany był ikonostas żółkiewski. Świencićka proponuje uwzględnić również te dzieła, które powstały na początku XVIII w., i jej zdaniem mogą być przypisywane otoczeniu mistrza i jego uczniom, chociaż odrzuca niemal wszystkie niesygnowane dzieła przypisywane żółkiewskiemu malarzowi, które mogły powstać po 1703 r. Świencićka przyjmuje, że był to rok jego śmierci. Przypis takiej treści znajduje się w monografii rzeźby M. Drahana – redaktorem tego opracowania po śmierci autora była Wira Świencićka. Ten przypis miał wyjaśnić czytelnikowi, że Mychajło Drahan nie miał możliwości powtórnie dokładnie obejrzeć dzieła Rutkowycza znajdujące się poza zbiorem Muzeum Narodowego we Lwowie<sup>22</sup>. Z ikonostasu ze Starej Skwarzawy jako dzieło Rutkowycza Świencićka ostrożnie przyjmuje tylko chramową ikonę *Sobór świętego archanioła Michała*<sup>23</sup>. Inne ikony namiestne z tego ikonostasu zdaniem autorki można powiązać z kręgiem malarzy żółkiewskich lub nawet z warszatem I. Rutkowycza<sup>24</sup>. Wspominany ikonostas z Wolicy Derewlańskiej (1680-82), krzyż procesyjny i mały naprestolny ołtarzyk z tejże cerkwi, ikony z ikonostasu już nieistniejącej cerkwi w przysiółku Maroszanka, ikona Bogurodzicy ze wsi Sokola<sup>25</sup>, dwie ikony z Potylicza<sup>26</sup>, ikona Narodzenia Najświętszej Maryi Panny (1683) z

<sup>19</sup> В. С в е н ц і ц ь к а, *З нових архівних джерел про Жовківську школу художників*, [w:] *Науково-інформаційний бюллетень Архівного управління УРСР*, № 6, Київ 1963, 1965, № 1; *Архіви України*, Київ 1965, № 5; т е н ь е, *Произведения Ивана Рутковича*, [w:] *Искусство*, Москва 1964, № 6, s. 64-67.

<sup>20</sup> С в е н ц і ц ь к а, *Иван Руткович*, s. 60.

<sup>21</sup> Там же, przypis 39 na s. 146.

<sup>22</sup> М. Д р а г а н, *Українська декоративна різьба*, s. 187, przypis do s. 109.

<sup>23</sup> С в е н ц і ц ь к а, *Иван Руткович*, s. 82.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Там же, s. 76-79.

<sup>26</sup> Там же, s. 80.

Wyżłowa<sup>27</sup>, apostołski rząd, rząd proroków i drzwi diakońskie z Woli Wysockiej – które są zdaniem Świącickiej etapem przejściowym w twórczości Iwana Rutkowycza do ikonostasu cerkwi pw. Bożego Narodzenia w Żółkwi (1698-1699)<sup>28</sup>, który jak i inne wyżej wymienione są jednoznacznie pracami Iwana Rutkowycza. Pod znakiem zapytania dla Świącickiej jest autorstwo Rutkowycza ikony Pantokratora nieznanego pochodzenia (obecnie w NML), dwóch małych ikon Spasa i Bogurodzicy ze wsi Swystelniki i trumiennego portretu fundatora cerkwi Andrzeja Swystelnickiego (również w NML). Wszystkie inne dzieła, które wymienia Drahan, jak też i niewspomniane w nim dwie ikony archaniołów Michała i Gabriela ze wsi Łypnyki i ikonostas z Zarudców<sup>29</sup>, badaczka rozpatruje jako dzieła bliskie Rutkowyczowi. Są to jej zdaniem prace jego warsztatu lub jego kręgu.

W tym samym czasie co Świącicka swoją książkę pt. *Szkice z historii sztuki XVII w.* opublikował polski badacz Mieczysław Gębarowicz. W pracy tej poświęca on sporo miejsca Żółkwi. Gębarowicz operuje znanymi już wcześniej dokumentami i jako dzieła Rutkowycza wymienia jego trzy sygnowane ikonostasy: z Wolicy Derewlańskiej, Woli Wysockiej i Skwarzawy Nowej (ikonostas żółkiewski). Zadaje pytanie, czy można zidentyfikować Iwana Rutkowycza z mieszkającym w latach sześćdziesiątych XVII w. na ulicy Szerokiej w Żółkwi Iwanem Malarzem<sup>30</sup>. Zdaniem Gębarowicza nie było w tym czasie ani w Żółkwi, ani w Wilanowie malarza, który by dorównywał Rutkowyczowi intensywnością kolorytu.

Praktycznie monografia W. Świącickiej na Ukrainie i praca M. Gębarowicza w Polsce zamknęły na całe dwadzieścia pięć lat temat Iwana Rutkowycza dla dalszych badań. Nieliczne wydawane od końca lat sześćdziesiątych do początku lat dziewięćdziesiątych XX w. opracowania z historii sztuki wspominające Iwana Rutkowycza pozostały pod wpływem autorytetu Świącickiej<sup>31</sup>. Nawet Platon Biłecykij, krytykując Wirę Świencicką za przypisywanie Rutkowyczowi nowatorstwa we wprowadzeniu realistycznej manieri do malarstwa cerkiewnego, powtarza za badaczką mało uzasad-

<sup>27</sup> Tamże, s. 81-82.

<sup>28</sup> Tamże, s. 84.

<sup>29</sup> Ikonostas z Zarudców (ukr. Zarudci) Rutkowyczowi przypisano w: П. Ж о л т о в с ь к и й, *Словник-довідник художників, що працювали на Україні в XIV-XVIII ст.*, „Матеріали з етнографії та мистецтвознавства”, вип. 7-8, Київ 1962, s. 222.

<sup>30</sup> M. G ę b a r o w i c z, *Szkice z historii sztuki XVII w.*, Toruń 1966, s. 270.

<sup>31</sup> П. Ю р ч е н к о, П. П о п о в, П. Ж о л т о в с ь к и й, *Мистецтво другої половини XVII-XVIII століття*, Історія українського мистецтва в шести томах, т. 3, Кіjów 1968, s. 198-202; Г. Л о г в и н, *По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки*, Кіjów 1968, s. 239-245; П. Ж о л т о в с ь к и й, *Український живопис XVII-XVIII ст.*, Кіjów 1978, s. 62-66; А. Ж а б о р ю к, *Український живопис доби середньовіччя*, Кіjów–Odesa 1978, s. 109-114; S. Н о р д у н с к у, *Die Ukrainische Ikone 12. bis 18. Jahrhundert*, Monachium 1980, s. 36-37; В. С в е н ц і ц ь к а, О. С и д о р, *Спадщина віків. Українське малярство XIV-XVIII століть у музейних колекціях Львова, Lwów 1990*, s. 34-35.

niony pomysł o przypisaniu trumiennego portretu Andrzeja Swystelnickiego żółkiewskiemu malarzowi<sup>32</sup>.

Następną większą pracą dotyczącą żółkiewskiego kręgu malarzy była dopiero wydana w 1991 r. książka Wołodymyra Owsijczuka<sup>33</sup>, będąca jest próbą powiązania żółkiewskich malarzy tworzących miejscową malarską tradycję – takich jak Jow Kondzelewycz, Wasyl Petranowycz i Iwan Rutkowycz – z procesem rozwoju życia artystycznego, który zdaniem autora miał miejsce w rezydencji Jana III w Żółkwi. Owsijczuk uważa, że proces ten był związany z działalnością w tym miejscu wybitnych malarzy baroku, wśród których pierwszorzędną rolę odgrywali Jerzy Szymonowicz i Martino Altomonte. W książce tej Rutkowyczowi poświęcony jest odrębny rozdział, stanowiący praktycznie opracowanie całego okresu twórczości artysty, właśnie w kontekście żółkiewskiego ośrodka malarskiego. Owsijczuk jako pierwszy (po delikatnej wzmiance M. Drahana) przypisuje ikonostas z cerkwi pw. św. Paraskewy w Krechowie (1689 r.) Rutkowyczowi<sup>34</sup>; przypisuje też jemu rząd namiestny w ikonostacie staroskwarzawskim, uważając drzwi diakońskie z archaniołem Michałem (1677 r.) za najwcześniejszą z prac malarza<sup>35</sup>. Innymi dziełami Rutkowycza wprowadzonymi do obiegu naukowego przez Owsijczuka są: ikona św. Dymitra (1693 r.) z lwowskiej cerkwi pod tymże wyzwaniem i ikona Chrystusa Pantokratora (1697 r.) ze wsi Sołowa (w Muzeum Architektury Ludowej we Lwowie). W atrybucji innych dzieł żółkiewskiego malarza Owsijczuk na ogół zgadza się ze Świencicką, odrzuca jednak przypuszczenie, że Rutkowycz malował portrety (chodzi o portret Andrzeja Swystelnickiego)<sup>36</sup>. Uczony przypuszcza, że Rutkowycz, zatrudniony w zamku królewskim, mógł podróżować po majątkach Jana III i królewiczów, zaznajamiając się z ich zbiorami malarskimi. Zdaniem badacza wiązał się z tym rozwój talentu malarskiego Rutkowycza w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych XVII w.

Jeszcze przed wydaniem wspomnianej wyżej książki Wołodymyra Owsijczuka opublikowany został w magazynie „Ukraina” artykuł Wołodymyra Ałeksandrowycza o nieznanych dotąd faktach z biografii Iwana Rutkowycza<sup>37</sup>. Na podstawie odnalezionych przez siebie dokumentów, Ałeksandrowycz wskazuje miejsce gdzie uczył się malarz i imię jego mistrza. Niestety z tego powodu, że artykuł był umieszczony w popularnym czasopiśmie, które nie nosi naukowego charakteru, Owsijczuk w swej pracy zignorował te cenne wiadomości<sup>38</sup>. Pięć lat później, w 1994 roku, okazał się właśnie drugi artykuł Ałeksandrowycza w „Zapyskach Naukowoho Towarystwa Szewczenka”, gdzie zostały opublikowane wspomnianych

---

<sup>32</sup> П. Б і л е ц ь к и й, *Український портретний живопис XVII-XVIII ст. Проблеми становлення і розвитку*, Kijów 1969, s. 53-56.

<sup>33</sup> В. О в с і й ч у к, *Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок*, Kijów 1991.

<sup>34</sup> Tamże, s. 207.

<sup>35</sup> Tamże, s. 149.

<sup>36</sup> Tamże, s. 135.

<sup>37</sup> В. А л е к с а н д р о в и ч, *Від джерел до верховин*, „Україна” (Kijów), 1989, nr 25, s. 11-12.

<sup>38</sup> W przypisie do s. 137 W. Owsijczuk pisze, że W. Ałeksandrowycz nie podał źródła swej informacji, trzeba więc brać ją na wiarę. Zob. В. О в с і й ч у к, dz. cyt., s. 137.

dwa dokumenty z odwołaniem do źródeł<sup>39</sup>. Pierwszy dokument przywołany w artykule wiąże znanego nam twórcę ikon z Kamionką Strumiłową z warsztatem Romana Mohylnyckiego, gdzie pracował lub pobierał nauki (dokument tego nie wyjaśnia) i ożenił się ze służącą „magistra”<sup>40</sup>. Autor przypuszcza, że Rutkowycz nie tylko pracował u Mohylnyckiego w Kamionce Strumiłowej, ale był jeszcze jakoś związany z Żółkwią, inaczej nie prosiłby o atestację w żółkiewskim miejskim bractwie. Natomiast określenie Rutkowycza w „Pomjanyku” jako malarza biełokamieńskiego jest według Włodzimierza Aleksandrowycza niezrozumiała. Jego zdaniem trudno dowiedzieć się czegokolwiek o charakterze związku malarza z miasteczkiem Biały Kamień, chyba żeby przyjąć, że związek ten trwał krótko<sup>41</sup>. Innym dokumentem jest nieznaną dotąd „Pomjanyk” z cerkwi pw. Wniebowstąpienia z Wolicy Derewlańskiej, z którego dowiadujemy się, że żółkiewski malarz pochodził z rodziny, z której wyszło dwóch jeromonachów (księży zakonnych) i czterech księży, co świadczy, że byli to jak na owe czasy ludzie światli. Dokumenty te dają możliwość po raz pierwszy prześledzić praktycznie cały okres twórczości malarza i odkrywają nieznaną stronę życia artystycznego Kamionki Strumiłowej. Z racji ważności przedstawionych danych ten krótki artykuł jest bardzo ważną pracą dotyczącą życia i twórczości Iwana Rutkowycza. W swej ostatniej większej publikacji z historii sztuki ukraińskiej Wołodmyr Aleksandrowycz wpisuje Iwana Rutkowycza w kontekst sztuki cerkiewnej końca XVII w. według nowych, ostatnio odnalezionych danych i prowadzonych badań<sup>42</sup>. Z rozważań tych wynika, że na początkowym etapie działania Rutkowycza jako malarza oddziaływał na niego malarski ośrodek z Kamionki Strumiłowej, czyli Roman Mohylnycki, Iwan Malarz, a ikonostas z Woli Wysockiej i późniejsze jego prace naznaczone są wpływem malarza ikony Fedora Tirona ze Lwowa<sup>43</sup>. Również W. Aleksandrowycz jako pierwszy zwraca uwagę na postać dotąd praktycznie niezauważalną – Demjana Rojewycza, i wskazuje należne mu miejsce wśród malarzy żółkiewskich (m.in. do jego dorobku zalicza – za Jarosławem Mowczanem<sup>44</sup> – ikony Bogurodzicy z ikonostasów w Wolicy Derewlańskiej i Skwarzawie Starej, dotąd przypisywane Rutkowyczowi<sup>45</sup>).

W ostatnich czasach w związku z wznowieniem pracy ekspedycyjnej państwowych muzeów i aktywnemu formowaniu się kolekcji prywatnych coraz więcej ikon z cerkwi regionu żółkiewskiego pojawia się w tych zbiorach. Ponieważ Iwan Rutko-

---

<sup>39</sup> В. А л е к с а н д р о в и ч, *Два документи до початків біографії Івана Рутковича*, „Записки НТШ” (Lwów), 1994, t. 227, s. 372-378.

<sup>40</sup> Tamże, s. 374.

<sup>41</sup> Tamże, s. 373.

<sup>42</sup> В. А л е к с а н д р о в и ч, *Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво*, [w:] *Історія української культури у п'яти томах. Українська культура другої половини XVII-XVIII ст.*, t. 3, Kijów 2003, s. 881-883.

<sup>43</sup> Tamże, s. 881-883.

<sup>44</sup> Я. М о в ч а н, *Ікона Богоматері Одигітрії 1666 року жовківського маляра Дем'яна Роевича з церкви Різдва Богородиці в селі Боброїдах*, [w:] *Записки НТШ*, Lwów 1998, t. 236, s. 371.

<sup>45</sup> А л е к с а н д р о в и ч, *Архітектура*, s. 880-881.



wycz jest chyba najbardziej popularnym malarzem z tego środowiska, to najlepsze ikony przypisuje się właśnie jemu. Tak właśnie jest z ikonami, które nadeszły do kolekcji Muzeum Czerwonogrodzkiego. Są to carskie wrota i dwie ikony apostołów: Marka i Mateusza, znalezione na strychu bazylińskiego klasztoru w Żółkwi oraz ikona Ostatniej Wieczery nieznanego pochodzenia. Także do warsztatu Rutkowycza zostały odniesione dwa cykle świąteczne ze wsi Waniw i Rusyn<sup>46</sup>. W nowo wydany album poświęconym prywatnym kolekcjom ikon w Ukrainie, również znalazła się ikona przypisywana Rutkowyczowi. Jest to ikona Bogurodzicy Eleusy z nieznanego miejsca<sup>47</sup>.

Do grupy tych nowo odnalezionych ikon należy też ikona św. Teodozego Peczerskiego. Przypisanie tego dzieła Rutkowyczowi wydaje się bardzo prawdopodobne. Jest to ikona nieznanego pochodzenia i znajduje się w kolekcji Muzeum Sztuki Sakralnej Seminarium Świętego Ducha we Lwowie<sup>48</sup>.

Co najmniej dziwna jest próba przypisania Rutkowyczowi ikony Podniesienia Krzyża Świętego ze wsi Sytychów<sup>49</sup>.

W polskiej literaturze naukowej Rutkowyczowi poświęcono bardzo mało miejsca. Występuje on głównie w ogólnych opracowaniach historii sztuki cerkiewnej. Jedynym chyba artykułem bezpośrednio dotyczącym Rutkowycza jest przyczynek Marcina Kalecińskiego<sup>50</sup>. Jest to chyba najbardziej krytyczna praca dotycząca twórczości Iwana Rutkowycza. Autor zarzuca artyście bezkrytyczne korzystanie z zachodnich wzorów graficznych, nieporadność w rysunku, nieznamość anatomii i perspektywy, jak i inne grzechy.

Chociaż do postaci Rutkowycza w Polsce odwołują się niemal wszyscy badacze, którzy zajmują się sztuką cerkiewną drugiej połowy XVII w. Należy tu wymienić przede wszystkim prace Waldemara Delugi<sup>51</sup>, Michała Janochy<sup>52</sup>, Jarosława Giem-

---

<sup>46</sup> О. Я с и н е ц ь к а, *Нові знахідки із творчого доробку жовківського маляра Івана Рутковича та його майстерні*, „Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації”, Луцьк 1994, s. 39.

<sup>47</sup> Т. Л о з и н с ь к и й, О. С и д о р, *Давня українська ікона із приватних збірок*, Київ 2003, s. 22, il. 90.

<sup>48</sup> Fragment tej ikony został opublikowany w: Д. Я н о в с ь к а, *Орнаментация тла ікон зі збірки Музею сакрального мистецтва Львівської Духовної Семінарії у контексті розвитку орнаментального декору в творах українського ікономалярства XVII-XVIII ст.*, „Українська Греко-Католицька Церква і релігійне мистецтво”, Lwów–Rudne 2003, il. na s. 124.

<sup>49</sup> П. С к о п, *Іван Руткович – автор ікони „Воздвиження Чесного Хреста” із с. Ситихів*, „Українська Греко-Католицька Церква і релігійне мистецтво”, Lwów–Rudne 2003, s. 148-150.

<sup>50</sup> М. К а л е с і н с к и, *Wzory graficzne malarstwa Iwana Rutkowicza i Jowy Kondzelewicza*, w: *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI-XVIII w.*, Lublin 2000, s.

<sup>51</sup> W. D e l u g a, *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*, Gdańsk 2000; t e n ż e, *Przemiany w ikonografii Kościoła greckokatolickiego w XVIII wieku*, [w:] *Czterechsetlecie zawarcia Unii Brzeskiej*, s. 147-155; t e n ż e, *Byzance apres Byzance. Upadek czy nowa epoka w sztuce cerkiewnej chrześcijańskiego Wschodu*, [w:] *Ars longa. Pra-*

zy<sup>53</sup> i Pawła Sygowskiego<sup>54</sup>. Przedstawiony powyżej stan badań nad twórczością Iwana Rutkowycza pokazuje, że wiele stron życia i twórczości jednego z najwybitniejszych przedstawicieli ukraińskiego baroku na ziemiach zachodnioukraińskich nie zostało dokładnie wyjaśnione. Wiele problemów pozostaje jeszcze do rozstrzygnięcia. Jednym z najważniejszych z nich to atrybucja chyba połowy prac, które są przypisane Rutkowyczowi. Szerzej nieznane jest również środowisko, w którym tworzył ten malarz. Licznie występujące po cerkwiach Lwowszczyzny na początku XVIII w. (po śmierci Iwana Rutkowycza) ikonostasy, podobne do atrybuowanych przez badaczy wcześniejszych dzieł malarza lub jego warsztatu, wskazują, na jaką skalę rozwinięte było malarskie środowisko żółkiewskie. W związku z tym powstaje pytanie o miejsce Rutkowycza wśród malarzy w Żółkwi i o rolę jaką odgrywali w tym środowisku znani nam tylko z dokumentów lub z kilku zachowanych ikon malarze: Toma Stysłowycz, Iwanko Polachowycz, Iwan, Iwanko, Demjan Popel, Mykołaj czy wspomniany Demjan Rojewycz, a zapewne i inni, praktycznie nieznani malarze.

Inne, nie mniej ważne pytanie dotyczy ikonografii i postania nowych rzędów w ikonostasach tworzonych przez żółkiewskich malarzy. Na przykład pojawiający się w nielicznych ikonostasach w połowie XVII w. rząd niedziel Pięćdziesiątnicy pod koniec XVII w. praktycznie występuje we wszystkich dziełach Iwana Rutkowycza. Dzięki niemu ów rząd pojawia się niemal we wszystkich wysokich ikonostasach na terenie trzech diecezji Lwowskiej, Przemyskiej, Chełmskiej. Nieznana pozostaje przyczyna tak gwałtownego pojawienia się i popularności tego cyklu w malarstwie XVII- XVIII w.

Jak wynika z powyższego, pozostaje jeszcze wiele pytań związanych z działalnością Iwana Rutkowycza i jego otoczenia. Miejmy nadzieję, że dalsze badania odsłonią przed nami jeszcze wiele problemów środowiska malarzy żółkiewskich i niewątpliwie najwybitniejszego jego przedstawiciela – Iwana Rutkowycza.

---

*ce dedykowane pamięci profesora Jana Białostockiego*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1999, s. 187-200; t e n ż e, *Ukraińskie ikonostasy w dawnej Rzeczypospolitej. Dokumentacja naukowa Jaroslawa Bohdana Konstantynowicza. Do piękna nadprzyrodzonego*, Chełm 2003, s. 212-225.

<sup>52</sup> M. J a n o c h a, *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2001; t e n ż e, *Wpływ Brzeskiej Unii kościelnej na refleksje o sztuce oraz ikonografię malarstwa cerkiewnego w XVII i XVIII wieku*, [w:] *Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, t. 5, Przemyśl 2000, s. 165-190; t e n ż e, *Przemienienie Pańskie i Zstąpienie do otchłani w nowożytnym malarstwie ikonowym na kresach wschodnich*, [w:] *Sztuka pogranicza Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku*, Warszawa 1998, s. 251-273; t e n ż e, *Unia Brzeska a malarstwo ikonowe w XVII wieku. Dialog wyznań czy dialog kultur?* [w:] *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku*, Warszawa 2000, s. 399-415.

<sup>53</sup> J. G i e m z a, *Świątynia i ikona. Cerkiew ukraińskiego kręgu kulturowego*, [w:] *Cerkiew – wielka tajemnica. Sztuka cerkiewna od XI wieku do 1917 roku ze zbiorów polskich*, Gniezno 2001, s. 65-72; t e n ż e, *Ikonostas z cerkwi p.w. świętego Mikołaja w Lubaczowie. Ukraińska sztuka cerkiewna XVII wieku wobec tradycyjnych wartości ideowo-estetycznych*, „Polska–Ukraina spotkanie kultur”, [b.m.] 1997, s. 32-54.

<sup>54</sup> P. S y g o w s k i, *Monastyrska cerkiew p.w. Wniebowstąpienia Pańskiego w Wolicy Derewlańskiej w świetle wizytacji z lat 20. i 30. XVIII w. z Archiwum Państwowego w Lublinie*, „Волинська ікона: дослідження та реставрація”, Луцьк 2003, s. 145-149.