



Oleh Rudenko

SZTUKA RELIGIJNA MODESTA SOSENKI

...artysta-malarz, taki, który rzeczywiście jest artystą szczerze oddanym idei sztuki, pracując dla sztuki samej i nie oglądając się na żadnych profanów i filistrów, kroczy do celu drogą prawdy...¹[10, 3].

SŁOWA KLUCZE: religia – narodowy – kościół – malarz – sztuka – polichromia – obraz religijny – katolicki

KEY WORDS: religion – national – church – artist – art – polychrome – sacred image – catholic

Abstract

NATIONAL-RELIGIOUS TEACHINGS OF MODEST SOSENKO

The article is dedicated to the artistic output of a famous Ukrainian artist of the beginning of 20th century Modest Sosenko. He is famous for reviving the tradition of Church painting based on the Byzantine tradition and folk art. One of his best works which has been preserved until today – the polychrome of St. Michael Church in the village of Pidberiztci has been analyzed.

Содержание

РЕЛИГИЙНО-НАЦИОНАЛЬНІ ПОШУКИ МОДЕСТА СОСЕНКА

Стаття присвячена творчості видатного українського художника початку ХХ століття Модестові Сосенку. Він відроджував церковне малярство на підвалинах візантійської традиції та народного мистецтва. Аналізується одна з його найкращих праць збережених до нашого часу – поліхромія церкви св. Архистратига Михаїла в селі Підберізіці.

¹ Відмова на відповідь управління Товариства для розвитку руської штуки Сосенкові Модестові щодо надіслання йому „декораційних робітників”, Muzeum Narodowe we Lwowie. Dział rękopisów i starodruków, rk. 3251, k. 3.

W pośmiertnym wspomnieniu o artyście Mykoła Hołubiec napisał:

Z bezdusznym chamstwem naszego życia pożegnał się artysta o delikatnej duszy Fra Angelico. Od niewielkiego zrzeszenia artystów ukraińskich odszedł człowiek wielkiej kultury i tego niecodziennego taktu, co nie zna ni zazdrości ani nienawiści, ni braku wiary ani megalomanii².

Idąc śladem myśli krytyka, realizacje monumentalne Sosenki – malowidła ściennne i ikonostasy, można by porównywać do prac Fra Angelico. Posiadają bowiem podobny, wyciszony, zharmonizowany koloryt i precyzyjny, wyrafinowany rysunek. Kopiując w roku 1913 we Florencji dla zbiorów prywatnych Szeptyckiego freski Fra Angelico, Sosenko poszukiwał zarazem rdzenia sztuki ukraińskiej, religijno-narodowej, w epoce wczesnego renesansu włoskiego i ikony halickiej, podejmując „szczęśliwe próby nawiązania do bizantynizmu”³. Do dzisiaj krążą mity, że był ulubionym malarzem Szeptyckiego, a nazwisko z zakończeniem na „enka”, nietypowe dla Rusinów z Galicji, sprawiało, że często zaliczano go do malarzy z Wielkiej Ukrainy (wtedy części imperium Rosyjskiego). A zatem mit o pojednaniu Rusinów Wschodniej Galicji i Małorosji w jedno ukraińskie państwo odnajdywał w tym przedstawicielu swoje urzeczywistnienie.

Zewnętrznie nie wyróżniał się niczym szczególnym. Był średniego wzrostu, miał pociągłą twarz, włosy blond i siwe smutne oczy⁴. W trudnych warunkach życiowych tworzył dla swego narodu i marzył o wielkim sakralnym przedsięwzięciu w sercu Galicji – we Lwowie – polichromii Cerkwi Uspienskiej. Marzenia się nie ziściły, projekt został odrzucony, ale w kościelnych realizacjach na terenach Galicji Wschodniej możemy zaobserwować bardzo interesujące poszukiwania artysty. „Dzięki Sosence – pisał w 1911 roku nieznany autor – siłą rzeczy nasze zaniedbane cerkiewne malarstwo, deprawowane latami przez obcych [malarzy], musi wstąpić w nowy okres odrodzenia i postępu”⁵. W tym artykule, ukażę tylko jedną część dorobku Sosenki. Będzie mnie interesować zachowana do dzisiaj polichromia w cerkwi pod wezwaniem św. Archanioła Michała w Pidberzicach. Spróbuję pokusić się o interpretację i poprzez analizę stylistyczną z uwzględnieniem ikonografii chrześcijańskiej ukazać warsztat malarski artysty. Szczegółowe informacje dotyczące twórczości artysty zawarte są w artykułach W. Radomskiej i L. Wołoszyn⁶.

Krótko przypomnę główne wydarzenia z życia artysty, które poprzedzały powstanie polichromii. Po skończeniu Akademii Krakowskiej i Monachijskiej, szkoły paryskiej Leona Bonnata (École Nationale et Spéciale des Beaux-arts), Sosenko przyjeżdża do Lwowa. W roku 1905 zadebiutował na pierwszej kijowsko-lwowskiej

² Л. Волошин, *Перлина церковного розпису*, „Образотворче мистецтво” 2001, nr 2.

³ Л. Волошин, *Творці українського модерну. I Модест Сосенко*, „Образотворче мистецтво” 2003, nr 1.

⁴ М. Голубець, *Модест Сосенко (1875–1920)*, „Громадська думка”, Львів 1920, nr 44.

⁵ М. Голубець, *Спадщина Модеста Сосенки. (З приводу помертної виставки картин і пам'яток по М. Сосенко, отвореної 18.X.1920 в саях Національного Музею у Львові)*, „Українська думка”, Львів 1920, nr 13.

⁶ М. Голубець, *Сто літ галицького малярства. 1804–1904*, „Стара Україна”, Львів 1925, nr VII–X.

wystawie malarzy ukraińskich we Lwowie, zorganizowanej przez Towarzystwo Przyjaciół Ukraińskiej Literatury, Nauki i Sztuki. Pojawiły się pozytywne recenzje w czasopismach „Diło” i „Artystyczny wistnyk”. Zauważono wówczas dużych rozmiarów „antybizantyjski” portret Atanazja Szeptyckiego, którego ujęcie twarzy kontrastowało ze stylizowanym „na Bizancjum” ubiorem. O tym portrecie, który stanowi początek oryginalnych poszukiwań wyrazu artystycznego u Sosenki, Hołubiec napisał:

Tutaj po raz pierwszy przemówił sam Sosenko, ten, co tak pięknie odczuł uroki naszego malarstwa ikon, które stanęło na granicy dwóch światów, ponieważ zjednoczyło monumentalność kompozycji z intymnością psychologicznego wyrazu⁷.

W roku 1906 Sosenko odbył podróż do Ziemi Świętej w ramach organizowanej pierwszej ukraińskiej pielgrzymki.

„Artysta malarz, pan Sosenko, robi zdjęcia różnych widoków albo wybrzeży, obok których przejeżdżamy – czytamy w sprawozdaniu z tej pielgrzymki – oprócz tego p. Sosenko wprawna ręką maluje przepiękne krajobrazy⁸.”

Przeżycia wyniesione z tej podróży miały wielki wpływ na całość twórczości malarza. Jak nigdy przedtem, pod mecenatem A. Szeptyckiego (który powołał Sosenkę na stanowisko drugiego kustosa Muzeum Cerkiewnego) zajmuje się poszukiwaniami narodowo-religijnymi w sztuce sakralnej⁹.

W 1907 roku Sosenko zaczyna pracę nad polichromią cerkwi św. Archanioła Michała w Pidberizciach pod Lwowem. Cerkiew ta okaże się wybitnym dziełem sztuki – jej wewnętrzny wystrój przetrwał do naszych dni w stanie niezmienionym. O tym jak Sosence było trudno samemu podołać temu wielkiemu przedsięwzięciu – wymalowaniu dużej cerkwi – świadczy jego prośba (w roku 1908) do Towarzystwa dla rozwoju Sztuki Ruskiej o nadesłanie „robotników dekoracyjnych”¹⁰. Prośba ta spotkała się z odmową, więc Sosenko musiał sobie radzić sam.

Cerkiew została zbudowana na planie bazyliki w latach 1880–1892 i konsekrowana przez metropolitę Sylwestra Sembratowicza. Od wschodu jest zakończona apsydą. Na skrzyżowaniu nawy głównej i transeptu wzniesiono kopułę. W części północnej transeptu znajduje się boczny ołtarz z obrazem św. Mikołaja, wykonany przez W. Petrawskiego (1904), i wieńczącym ołtarz obrazem św. Włodzimierza. W części południowej – ołtarz boczny wieńczy obraz św. Ołgi, a obraz ołtarzowy przedstawia św. Michała. Prezbiterium od transeptu i nawy oddziela „niepełny” ikonostas z rzeźbami świętych apostołów. Dwa obrazy namiestne z ikonostasu są autorstwa P. Dołženki. Na zachodniej ścianie nawy głównej ponad łukiem przejścia do nartek-

⁷ Документ про йменування Сосенка Модеста „другим кустосом” Церковного Музею у Львові 31 липня 1907, Muzeum Narodowe we Lwowie. Dział rękopisów i starodruków, rk. 3249, k. 1.

⁸ *Записна книжечка Сосенка*, Muzeum Narodowe we Lwowie. Dział rękopisów i starodruków, rk. 2930, k. 38.

⁹ В. Лаба, *Історія села Підберізиці від найдавніших часів до 1939 року*, Львів 1997.

¹⁰ М. Лист, *Сосенка із Парижа до пароха с. Озеряни від 30.06.1903 р.*, Muzeum Narodowe we Lwowie. Dział rękopisów i starodruków, rk. 2935, k. 3.

su usytuowano fundacyjny napis, z którego dowiadujemy się, że polichromia została wykonana „...za najczcigodniejszego Metropolity hrabiego Andrzeja na Szeptycach, za duszpasterstwa o. Eugeniusza Szuchewicza”¹¹. Obok łuku, na ścianie zachodniej są symetrycznie wymalowane dwa stylizowane wielkie krzyże. W prezbiterium, w centralnej części apsydy znajduje się polichromia z przedstawieniem Trójcy Świętej, którą unoszą moce anielskie. Tło zdobi połączona mozaika. Z obu stron od Trójcy usytuowano dwa witraże, wykonane w roku 1910 według kartonów Sosenki w Zakładach Krakowskich Żeleńskiego, z przedstawieniami Chrystusa błogosławiącego dzieci oraz Chrystusa i Marii Magdaleny. Na bocznych ścianach apsydy umieszczono przedstawienia aniołów, posługujących w symbolicznej komunii.

Program ikonograficzny wystroju cerkwi nie jest zbyt skomplikowany. Wśród świętych doktorów Kościoła, odnajdujemy także świętych męczenników Rusi Kijowskiej i męczenników Kościoła katolickiego. Obok Włodzimierza i Olgi (boczne ołtarze) w transepcie usytuowani na ścianach są Doktorzy Kościoła: św. Jan Teolog, Jan Złotousty, Bazyl Wielki, a także męczennik Sadok. Na filarach podtrzymujących kopułę znajdują się symbole czterech Ewangelistów, których portretowe ujęcia możemy zobaczyć wyżej między łukami opierającymi się na filarach. Szereg świętych w nawie głównej z obu stron zaczyna się od św. Gleba i Borysa, przedstawionych w wymiarach naturalnych – książąt Rostowa i Muroma, zabitych przez ich brata Światopełka. Dalej przedstawieni są na wysuniętych częściach ściany, łączących dwa przęsła nawy: św. Antoni Pieczerski – fundator Ławry Kijowsko-Pieczerskiej – i Teodozy Pieczerski. Na ścianach nawy głównej w górnej części, w ornamentalnym otoczeniu, znajdują się popiersia świętych. Naprzeciw siebie usytuowani są (w kierunku od wschodu ku zachodowi): św. Helena i Konstantyn – dostojnicy bizantyńscy, dzięki którym rozwinęło się chrześcijaństwo wschodnie, następnie święci Cyryl i Metody, którzy przetłumaczyli księgi liturgiczne z języka greckiego na słowiański i szerzyli wiarę na ziemiach ruskich, a także święci Józef i Dymitr, Eudokia i Katarzyna.

W roku 1908 obejrzał polichromię dyrektor Muzeum Cerkiewnego I. Swiencicki¹². Zdaniem Swiencickiego, Pidberizci mogły stać się „arcydziełem” malarstwa ściennego, „gdyby Sosence udało się przekonać miejscową wspólnotę do malarstwa na świeżym tynku (al fresco) dobrymi farbami z prawdziwym złotem”¹³. Jednak ograniczanie wydatków na ten cel sprawiło, iż kiepskiej jakości farba zalała jedną drugą. Trzeba było po namalowaniu powtórnie poprawiać rysunek, więc „to wszystko nie przyczyniło się do wzbogacenia naszego artystycznego dorobku”¹⁴. Zupełnie inną natomiast charakterystykę spotykamy w gazecie „Diło” z roku 1908, w której zaznaczono, że dzięki polichromii wnętrza „cerkiew... będzie należała do najokazalszych świątyń Bożych w Galicji”¹⁵. Postacie świętych wykonane zostały według „starych

¹¹ *Новинки*, „Діло”, Львів 1908, nr 281.

¹² *Прикраси Галицьких рукописів XVI і XVII вв. Ставропігійського музею зарисовані Модестом Сосенком*, ред. І. Свенціцький, Львів 1923, tablica 4, 17.

¹³ В. Радомська, *Повернення Модеста Сосенка*, „Зерна”, Львів–Цвікау–Париж 1994, nr 1.

¹⁴ В. Радомська, *Повернення Модеста Сосенка*, „Образотворче мистецтво”, Львів 1991, nr 1.

¹⁵ І. Свенціцький, *Памяти Модеста Сосенка*, „Нова Рада”, Львів 1920, nr 31(107).

rusko-bizantyńskich wzorców”, a obrazy w kopule i prezbiterium to prawdziwe dzieła sztuki, stosujące się do „najlepszych wzorców naszego obrządku”¹⁶. Ściany i kopułę zdobi ornament, który można odnaleźć w najstarszych rękopisach i w cerkwi św. Zofii w Kijowie. Sosenko jako pierwszy malarz na ziemiach halickich „zerwał z tradycyjną zachodnio-łacińską manierą, a wziął sobie za wzorzec nasze wschodnie rusko-bizantyńskie malarstwo..., które u nas kiedyś było sławne”¹⁷.

Analizując całość polichromii, możemy być świadkami bardzo interesujących poszukiwań dojrzałego już fachowo artysty. Przede wszystkim chciałbym wyróżnić interpretacje ornamentalnych wzorców. Pisząc o cerkwiach zdobionych przez Sosenkę w artykule *Chrześcijaństwo a postęp*, nieznanemu autorowi porównuje kopułę cerkwi w Peczeniżyni koło Kosowa do huculskiej pisanki¹⁸. Hołubiec natomiast wzmiankuje o dokonywanych przez niektórych autorów porównaniach projektów polichromii Sosenki, wystawionych na retrospektywnej wystawie współczesnego malarstwa Ukrainy Halickiej (1919), do „polichromii indyjskich świątyń, [ale] mało kto zauważył, że tym samym wciśnięto w bizantyński schemat całe bogactwo ukraińskiej ornamentyki i figuratywnych kompozycji odczuty po swojemu, po ukraińsku”¹⁹. Metaforyczne porównanie elementów zdobniczych do huculskiej pisanki wydaje się trafne. Cała przestrzeń cerkwi jest zaaranżowana przez ornament. Jeszcze Julian Pańkiewicz pod koniec XIX wieku twierdził, że ornament ludowy musi „przejsć” z ręczników na ściany i do ikonostasu, zdobiąc wnętrza świątyni. Teorię tą podtrzymywał na początku XX wieku malarz i teoretyk sztuki ukraińskiej Iwan Trusz. Istotnie, jeśli przypatrzymy się i porównamy całość ornamentalnej kompozycji, to odnajdziemy wiele wspólnego z ornamentyką bizantyńską i zdobnictwem staroruskich cerkiewnych rękopisów X–XVI wieku. Świątynia przez to staje się jakby „księgą otwartą” głoszonego w cerkwi Słowa Bożego, podobnie jak w manuskrypcie inicjały zdobią Słowo Ewangeliczne. Ornament pełni funkcję dekoracyjną także wewnątrz samego ściennego obrazu. Architektoniczne konstrukcje w polichromiach cerkwi św. Michała wybudowano z podobnych do „S”, kręconych, zawitych linii i sznurów, które są płasko „przyklejone” do ściany. Konstrukcje nie są rzeczywiste, raczej stanowią bajkową ilustrację form, będących reminiscencją stylizowanych kształtów architektonicznych. Malarz przedstawia na przykład tylko sylwetkę kopuły, która wewnątrz jest wpleciona wstęgami, nawet romańskie kolumny podtrzymujące ją pełnią funkcję dekoracyjną. Linia góruje tutaj nad plamą barwną, określa kształt, nadaje odpowiednie brzmienie.

Zainteresowanie ornamentem ze starych rękopisów nie jest przypadkowe. W roku 1909 Sosenko, reagując na propozycję Swiencickiego, przerysowuje ozdoby starych rękopisów Muzeum Stauropigialnego, którymi fascynował się wcześniej. Później planowano to samo uczynić z manuskryptami Muzeum kanonika Antona Petruszewicza i na podstawie tych rysunków wydrukować ilustrowany zbiór tablic. Po

¹⁶ *Фототека Модеста Сосенка*, Muzeum Narodowe we Lwowie. Dział fototeki i archiwum, nr 10414, 10416, 10423, 10433, 10434.

¹⁷ *Християнство а поступ*, „Руслан”, Львів 1911, nr 236.

¹⁸ *Якъ то Русь ходила слідами Данила. Пропамятна книга першого руско-народного ломництва въ Святу Землю відъ до 28 вересня 1906*, Жовква 1907.

¹⁹ M. Dragan, *Malarstwo ukraińskie*, „Sygnały”, Lwów 1934, nr 4–5.

I wojnie światowej, w roku 1923, został przez Swiencickiego (po śmierci artysty) zebrany i wydany zbiór tablic autorstwa malarza²⁰. Możemy porównać te szkice z realizowanymi na ścianach kościelnych kompozycjami ornamentalnymi i znaleźć sporo analogii, na przykład powtórzony motyw liścia z tablic rękopisu przeniesiony ze szkicownika artysty na łuku prezbiterium cerkwi w Pidberizciach.

Możemy także prześledzić sposób, w jaki Sosenko bierze za podstawę jeden element ilustracyjny z rękopisu i interpretuje, układając w powtarzający się ciąg elementów kompozycji, jak to widzimy na łuku oddzielającym narteks od nawy głównej.

Zainteresowanie ornamentem jest popularne w tej epoce. Secesyjny ornament wychodzi poza wnętrze i „wdziera się” na witraże, płaskorzeźby, dekoruje na zewnątrz kamienice. Sosenko, podobnie jak inni malarze, poszukuje źródeł sztuki rodzimej w ornamentyce i odnajduje je w manuskryptach cyrylicznych, a zatem nie tylko ornament ludowy, ale i bizantyński staje się inspiracją dla malarskiego działania artysty. Można w jego dziełach dopatrzeć się także analogii z ornamentyką ręki Giotta o geometrycznych i kwiatowych wzorach w bazylice św. Franciszka w Asyżu²¹.

Jako wzorce ikonograficznych przedstawień postaci świętych czasem służyły artysty produkowane masowo w Odessie chromolitografie firmy J. Fesenko. Spora ich liczba znajdowała się w posiadaniu artysty. Dla przykładu można porównać przedstawienia postaci św. Borysa i Gleba w Pidberizciach z podobnymi chromolitografiami. Tak samo możemy zestawić wizerunki św. Antoniego i Teodozego.

Artysta nie naśladuje zaaprobowanych przez Cerkiew ortodoksyjną wizerunków świętych rozpowszechnionych na początku XX wieku, ale przerabia je zgodnie z własnymi założeniami malarskimi, tak jak w swojej pierwszej nowatorskiej pracy (rok 1905) – wizerunku Atanazego Szeptyckiego. Światłocien służy mu do podkreślenia linii i wyodrębnienia plamy barwnej. Fałdy ubioru, jak w ikonach, cieniuje linią od koloru najciemniejszego do najjaśniejszego, przy czym liczy się bardziej wariacje różnicowanie kresek, niż plama barwna. Stylizuje i monumentalizuje postać przez odrzucenie zbędnych szczegółów.

Hołubiec określił Sosenkę jako

[...] stylistę-dekoratora, który poszukiwał źródeł natchnienia w dawno już zapomnianej i dlatego niezrozumiałej starej ukraińskiej tradycji malowania ikon. Tej, która stojąc na granicy Wschodu i Zachodu, nie była ani bizantyńska, ani zachodnia, ale syntetyczna i w określone granice bizantyńskiego kanonu wlewała młodą krew życia....

Potwierdzenia tych słów może dostarczyć analiza programu malowideł Sosenki w Pidberizciach. Możemy zaobserwować, jak artysta przez linie i płaskość, stosując monumentalne osiągnięcia przełomu wieków (można przywołać tutaj prace Puvis de Chavannes'a) – zainteresowanie wczesnym renesansem i sztuką bizantyńską – poszukuje nowych środków wyrazu. W formalnych poszukiwaniach pozostaje jeszcze przedstawicielem secesji i tego kierunku, który odwołuje się do tradycji. Plama barw-

²⁰ M. Girardi, *Giotto. Prekursor sztuki renesansu*, Warszawa 2001.

²¹ *Policyjne zezwolenie na noszenie broni z 24 listopada 1910 roku*, Muzeum Narodowe we Lwowie. Dział rękopisów i starodruków, rk. 3253, k. 1.

na nie zyskuje odrębnego brzmienia, nie wyraża napięcia psychologicznego, jest podporządkowana całości. Wszystko musi być symetryczne, nawet w nieregularności. Dekoracyjność ornamentalna przyjmuje funkcję porządkującą wobec przestrzeni sakralnej. Postacie świętych na ścianach wplecione są w ornamentalne otoczenie, tworząc z nim monolityczną całość. Płaszczyzny kolorystyczne są jednolite i dostosowane jedna do drugiej tak, żeby sprawić wrażenie głębi. Linia wydobywa fałdy, podkreśla szczegóły i sylwetkę świętych. Nie różni się pod tym względem część prezbiterialna. Jedynie Święta Trójca potraktowana została na tle mozaiki bardziej psychologicznie. Twarz Boga Ojca wyraża majestatyczną powagę, jest niemal groźna. U Jego nóg umieszczono chór niebieski z dokładnie wymalowanymi głowami aniołów. W przedstawieniu Trójcy Świętej uwidacznia się więcej mistycznego napięcia niżeli w innych częściach polichromii, powiedziałbym – więcej tu jest inspiracji Böcklinem.

Bez wątpliwości można stwierdzić, że Sosenko korzystał z wzorców wschodniej ikonografii, ustalonych kanonicznych przedstawień przełomu wieków, zwłaszcza, jeśli chodziło o świętych Kijewo-Pieczerskiej Ławry i tego, co było związane ze sztuką Rusi Kijowskiej. Przeciwnie marzeniem Szeptyckiego było odrodzić tradycję kijowską, która pozostawałaby w unijnym zjednoczeniu z Kościołem powszechnym. Mit o Cerkwi Unijnej, pokrywającej sobą całą przestrzeń Ukrainy i rozpowszechniającej się dalej na Rosję, wymagał swego urzeczywistnienia w różnych sferach działalności, tym bardziej, jeśli chodzi o malarstwo sakralne. Zadanie było bardzo trudne, ponieważ dotyczyło nie tylko aspektów wyłącznie narodowych, ale i kościelnych. Z jednej strony trzeba było stworzyć malarstwo o korzeniach własnych, narodowych, nie zrywając więzi z własną tradycją, z drugiej strony zbliżyć się ku tradycji prawosławnej w takim stopniu, w jakim to możliwe. Przy wprowadzaniu tematów zachodnich – katolickich – należało kierować się formalnymi środkami malarstwa wschodniego („tłumaczonego po włosku”), przy tym nie rezygnując z osiągnięć malarstwa zachodniego.

Można stwierdzić, że wszystko, co ideowo odpowiadało wschodniej tradycji bizantyńskiej, Sosenko przystosowywał do własnego wyobrażenia narodowej ikonografii i własnego artystycznego warsztatu. Wszakże głównym źródłem historycznym w formalnych i treściowych poszukiwaniach malarza pozostawała ikona halicka XVI–XVII wieku, która „przekroczyła” kanon i w tym aspekcie najbardziej zbliżyła się do wczesnego renesansu włoskiego (Giotto, Cimabue, Duccio, Fra Angelico). W podobny sposób Sosenko, naśladowując kanon, stosując środki formalne ikony (linia – płaszczyzna – stylizacja), przez własną interpretację przekracza kanon w określonych granicach. W tym kontekście malarstwo wczesnego renesansu jest dla niego wzorem do naśladowania.

W figuratywnych przedstawieniach Sosenko stylizuje ubiór na ikonę, natomiast postać i części ciała opracowuje często z akademicką precyzją. W ornamentyce, która jest jedną ze składowych dążeń artystycznych secesji, odwołuje się do wzorów zaczerpniętych ze starocerkiewnych manuskryptów, co więcej – podporządkowuje jej całość przestrzeni. Można metaforycznie powiedzieć, że zgodnie z wizją artysty wnętrze cerkwi przekształca się w otwarty rękopis, w którym dominują namalowa-

ne inicjały. Swiencicki pisał, że „Sosenko zechciał odnaleźć powiązanie między rysunkiem i obrzędkiem, który kiedyś tak silnie cechował [wystrój] naszych cerkwi”. W ten to sposób Słowo Ewangelii, będąc Słowem mówionym, przekształca się w obrzęd i zarazem, za sprawą malarskiego wystroju, „przechodzi” na elementy organizujące przestrzeń sakralną. Motywy sztuki ludowej organicznie zespalają się z całością. Malarstwo „wysokie” – przekazywane przez bizantyńską ornamentykę manuskryptów – zespała się tutaj z malarstwem „niskim” ornamentyki ludowej. Bizancjum zaczyna „mówić” językiem ojczystym dla parafian. Namalowane na ścianach postacie włączone są w całość obrzędku liturgicznego, składają hołd Chrystusowi i współuczestniczą z wiernymi w komunii. Tutaj nie ma przedstawień narracyjnych oraz wizerunków o zakłóconej ekspresyjnej kompozycji. Święci i aniołowie w malarstwie tym jakby zatrzymani są przez chwile anagogicznego podniesienia, w wyważonych, spokojnych, ikonowo określonych ruchach, aby otworzyć „okno” na inną ponadmysłową rzeczywistość. Sosenko za pomocą sztuki chciał dotknąć nieosiągalnego Boskiego Dobra. Przecież, według słów I. Swiencickiego:

Sztuka była jestestwem Sosenki, dzięki której od początków świadomego życia zaczął żyć i wskutek tego przyczynił się do zwiększenia naszego narodowego dobra..., chciał być wyrazicielem wieczności w pięknie, na jakże krótkiej, a tak bogatej w osiągnięcia drodze swego życia”²².

Można by zaryzykować stwierdzenie, że Sosenko był ukraińskim Frá Angelico, tyle tylko, że bez sutanny, w milczeniu i pokorze poszukującym religijno-narodowej drogi dla sztuki. Frá Beato Angelico da Fiesole iluminował rękopisy, Sosenko natomiast prznosił ornamenty z rękopisów na ścianę...

Bibliografia

- Відмова на відповідь управління Товариства для розвитку руської штуки Сосенкові Модестові щодо надіслання йому „декораційних робітників”*, Muzeum Narodowe we Lwowie. Dział rękopisów i starodruków, rk. 3251, k. 3.
- Волошин Л., *Перлина церковного розпису*, „Образотворче мистецтво” 2001, nr 2.
- Волошин Л., *Творці українського модерну. I Модест Сосенко*, „Образотворче мистецтво” 2003, nr 1.
- Голубець М., *Модест Сосенко (1875–1920)*, „Громадська Думка”, Львів 1920, nr 44.
- Голубець М., *Спадщина Модеста Сосенка. (З приводу посмертної виставки картин і пам’яток по М. Сосенко, отвореної 18.X.1920 в салях Національного Музею у Львові)*, „Українська думка”, Львів 1920, nr 13.
- Голубець М., *Сто літ галицького малярства. 1804–1904*, „Стара Україна”, Львів 1925, nr VII–X.
- Документ про йменування Сосенка Модеста „другим кустосом” Церковного Музею у Львові 31 липня 1907*, Muzeum Narodowe we Lwowie. Dział rękopisów i starodruków, rk. 3249, k. 1.

²² I. Свенціцький, *Памяти Модеста Сосенка*, „Нова Рада”, Львів 1920, nr 31 (107).

- Записна книжечка Сосенка*, Muzeum Narodowe we Lwowie. Dział rękopisów i starodruków, rk. 2930, k. 38.
- Лаба В., *Історія села Підберізіці від найдавніших часів до 1939 року*, Львів 1997.
- Лист М. Сосенка із Парижа до пароха с.Озеряни від 30.06.1903 р.*, Muzeum Narodowe we Lwowie. Dział rękopisów i starodruków, rk. 2935, k. 3.
- Новинки*, „Діло”, Львів 1908, nr 281.
- Прикраси Галицьких рукописів XVI і XVII вв. Ставропігійського музею зарисовані Модестом Сосенком*, ред. І. Свенціцький, Львів 1923, tablica 4, 17.
- Радомська В., *Повернення Модеста Сосенка*, „Зерна”, Львів–Цвікау–Париж 1994, nr 1.
- Радомська В., *Повернення Модеста Сосенка*, „Образотворче мистецтво”, Львів 1991, nr 1.
- Свенціцький І., *Памяти Модеста Сосенка*, „Нова Рада”, Львів 1920, nr 31 (107).
- Фототека Модеста Сосенка*, Muzeum Narodowe we Lwowie. Dział fototeki i archiwum, nr 10414, 10416, 10423, 10433, 10434.
- Християнство а поступ*, „Руслан”, Львів 1911, nr 236.
- Якъ то Русь ходила слідами Данила. Пропам'ятна книга першого руско-народного паломництва въ Святу Землю відъ до 28 вересня 1906*, Жовква 1907.
- Dragan M., *Malarstwo ukraińskie*, „Sygnały”, Lwów 1934, nr 4-5.
- Girardi M., *Giotto. Prekursor sztuki renesansu*, Warszawa 2001.
- Policyjne zezwolenie na noszenie broni z 24 listopada 1910 roku*, Muzeum Narodowe we Lwowie. Dział rękopisów i starodruków, rk. 3253, k. 1.

