

Yuri Biryulov

Lviv National Academy of Arts, Lviv

Stylistics of Lviv religious monumental painting in the late 19th and early 20th century

In the late nineteenth and early twentieth centuries, the best sacred buildings in Lviv were characterised by a profound interplay of spatial arts – architecture, sculpture and decorative painting. Sometimes we can speak of their combination, a kind of artistic synthesis. The concept of Gesamtkunstwerk has taken deep root in them, and its development was based on the achievements of Lviv Renaissance, Baroque-Rococo and Classicist art.

Lviv painters at the turn of the 19th and 20th centuries skilfully demonstrated their ability to solve complex artistic problems and create unique ensembles of architecture and painting. Their decorative work was characterised by an almost organic connection with the tectonics and function of the buildings, while the ornamentation of the spacious interiors with mural painting only concretised the purpose of these religious buildings. The visual decoration of late Historicism expressed a message that fused visual and verbal representations with visual quotations from biblical texts. This ‘literary’ and often naturalistic ornamentation highly enriched the meaning of the church.

Monumental painting, which was linked to architecture, often followed the academic models of the time. The people of Lviv were particularly attracted to the masterpieces of 19th-century Austrian and German masters such as Anselm Feuerbach, Hans Makart, Hans Canon, Wilhelm von Kaulbach, Carl von Piloty and Franz Defregger. Lviv Academism was also strongly influenced by Austrian Neo-Baroque, which was favoured at the Vienna Academy in the 1880s and 1890s.

Among the spatial art ensembles in Lviv of the 1890s and early 20th century, the influence of Historicism and Academism can be seen in religious buildings, such as the Latin Cathedral (stained glass windows in the chancel and above the choir, 1894–

Jurij Biriulow

Lwowska Narodowa Akademia Sztuki, Lwów

Stylistyka religijnego malarstwa monumentalnego Lwowa z końca XIX i początku XX wieku

DOI: 10.15584/setde.2023.16.2

W ostatnich dekadach XIX i pierwszych XX wieku najlepsze lwowskie budowle sakralne cechowały się głębokim współdziałaniem sztuk przestrzennych – architektury, rzeźby i malarstwa dekoracyjnego. Niekiedy możemy mówić o ich połączeniu, swoistej syntezie artystycznej. Gesamtkunstwerk mocno się w nich zakorzenił, a w rozwoju opierał się na osiągnięciach lwowskiej sztuki renesansowej, barokowo-rokokowej i klasycystycznej.

Lwowscy malarze przełomu XIX i XX stulecia umiejętnie zademonstrowali swoje zdolności w celu rozwiązania skomplikowanego zagadnienia artystycznego i wykonania wyjątkowych zespołów architektoniczno-malarskich. Ich dzieła dekoracyjne charakteryzowała niemal organiczna łączność z tektoniką i funkcją budowli, zaś zdobienia okazałych wnętrz zasobami malarstwa ściennego tylko konkretyzowały przeznaczenie tychże gmachów sakralnych.

Dekoracja plastyczna późnego historyzmu wyrażała treść, która spajała przedstawienia wzrokowe i słowne z wizualnymi cytatami z tekstów biblijnych. Ta „literacka” i często naturalistyczna w swej stylistyce zdobniczość w dużym stopniu wzbogacała sens znaczeniowy świątyni.

W wielu wypadkach powiązane z architekturą malarstwo monumentalne było zapatrzone we wzory ówczesnego akademizmu. Sympatie lwowian zwracały się zwłaszcza ku arcydziełom takich dziewiętnastowiecznych mistrzów austriackich i niemieckich jak: Anselm Feuerbach, Hans Makart, Hans Canon, Wilhelm von Kaulbach, Carl von Piloty, Franz Defregger. Na lwowski akademizm mocno oddziaływał także austriacki neobarok, preferowany w latach 80. i 90. XIX wieku w Akademii Wiedeńskiej.

Wśród zespołów sztuk przestrzennych we Lwowie z lat 90. XIX wieku i początku XX stulecia wpływ historyzmu i akademizmu można było dostrzec w obiektach sakralnych, takich jak: katedra łacińska (witra-



1. Tadeusz Popiel, polichromia kaplicy Matki Boskiej Pocieszenia, detal, 1905, kościół Jezuitów, Lwów, fot. J. Biriulow

1. Tadeusz Popiel, murals in the chapel of Our Lady of Consolation, detail, 1905, the Jesuit Church, Lviv, phot. Y. Biryulov

że w prezbiterium i nad chórem z lat 1894–1902, wewnątrz kaplicy Jezusa Miłosiernego), greckokatolicka cerkiew Przemienienia Pańskiego (witraże Antona Pilichowskiego, 1896–1898, ikonostas Tadeusza Popiela, 1899–1900), prawosławna cerkiew św. Jerzego (ikonostas Friedricha von Schillera, 1900–1901, freski Karla Jobsta, 1900–1902).

Charakterystyczne dla lwowskiego historyzmu były malowidła ścienne i witraże Tadeusza Popiela, które artysta projektował na odludziu w swojej willi w cichej Wulce. W malarstwie monumentalnym ten wielbiciel Tiepola i Makarta¹ często łączył rysy stylistyczne akademizmu i neobaroku. W 1898 roku Popiel odrestaurował rokokowe osiemnastowieczne freski Stanisława Stroińskiego w kościele Klarysek we Lwowie i uzupełnił je własnymi malowidłami, między innymi wyobrażeniem aniołów trzymających kartusz. W latach 1907–1909 w kościele Reformatów przy ulicy Janowskiej wykonał niezachowane dziś malowidła z postaciami ewangelistów i świętych franciszkanów na sklepieniu nawy głównej oraz fresk *Św. Rodzina* na ścianie ołtarza głównego².

Przetrwały natomiast freski w kaplicy Matki Boskiej Pocieszenia w kościele Jezuitów (1905), za-

1902, interior of the Chapel of Jesus the Merciful), the Greek Catholic Church of the Transfiguration (stained glass windows by Antoni Pilichowski, 1896–1898, iconostasis by Tadeusz Popiel, 1899–1900), the Orthodox Church of St George (the iconostasis by Friedrich von Schiller 1900–1901, frescoes by Karl Jobst, 1900–1902).

Tadeusz Popiel's murals and stained-glass windows, created in the seclusion of his villa in quiet Vulka, were characteristic of Lviv Historicism. An admirer of Tiepolo and Makart,¹ Popiel's monumental paintings often combined the styles of Academism and Neo-Baroque. In 1898 Popiel restored Stanislaw Stroiński's 18th-century rococo frescoes in the Church of the Poor Clares in Lviv and added his own paintings, including an image of angels holding a cartouche. In 1907–1909, in the Reformati Church in Janowska Street, he created the now extinct paintings of the Evangelists and Franciscan Saints on the vault of the nave and the fresco *The Holy Family* on the wall of the high altar².

The frescoes in the Chapel of Our Lady of Consolation in the Jesuit Church (1905), commissioned by Archbishop Józef Bilczewski as a large frame for the miraculous painting of Our Lady of Consolation, have been preserved. They are considered to be an excellent imitation of the illusionist rococo murals of the Lviv school of the 18th century. As Andrzej Betlej has correctly pointed out, they are "paintings that are the last example of a true *bel composto*, continuing the Baroque tradition"³. As well

¹ Al. Fr., *Tadeusz Popiel*, „Nasz Kraj”, 1906, no. 6, p. 23.

² K. Brzezina, *Kościół p.w. Św. Rodziny i klasztor OO. Reformatów [The Church of the Holy Family and the Convent of the Reformati]*, in: *Kościół i klasztory Lwowa z wieków XIX i XX [The 19th and 20th c. Churches and Convents in Lviv]*, ed. Andrzej Betlej [et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, Kraków 2004, p. 161.

³ A. Betlej, *Kościół p.w. ŚŚ. Piotra i Pawła oraz dawne kolegium ks. Jezuitów [The Church of Saint Peter and Paul and the former Jesuit College]*, in: *Kościół i klasztory Lwowa z okresu przedrozbiorowego [The Churches and Convents in Lviv from the Pre-Partition Period]*. 2, ed. Andrzej Betlej [et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, Kraków 2012, p. 126.

¹ Al. Fr., *Tadeusz Popiel*, „Nasz Kraj”, 1906, nr 6, s. 23.

² K. Brzezina, *Kościół p.w. Św. Rodziny i klasztor OO. Reformatów*, w: *Kościół i klasztory Lwowa z wieków XIX i XX*, oprac. Andrzej Betlej [et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, Kraków 2004, s. 161.

as images of the Virgin Mary and angels, Popiel also painted realistic images of mid-17th-century Lviv and of King John Casimir at Mass in the Jesuit church in 1656 [fig. 1].

In 1909–1910, with admirable energy and perseverance, the artist created a monumental (10x8 m) diorama *Golgotha* in the Franciscan Observants Church in Lviv (now in the Franciscan Observants Church in Krakow)⁴. Apparently in competition with Jan Styka's famous *Golgotha* panorama (1896, Glendale, Forest Lawn Memorial Park)⁵, for which he once painted several figures in Lviv, as well as with the *Crucifixion* panorama by Gebhard Fugel in Altötting in Bavaria (1903), Popiel created a dynamic work, expressive in colour and composition, with the eschatological scenes of the Resurrection and the torments of hell depicted in the lower parts of the painting, which are unique to the subject [fig. 2].

Towards the end of his career, Tadeusz Popiel sought to combine academic, English Pre-Raphaelite and Neo-Baroque patterns with elements of Art Nouveau, as can be seen in his works for the Franciscan Church in Krakow⁶: frescoes with scenes from the life of St Francis in the vault lunettes (1904) and stained glass windows in the nave (1905–1907), especially the mosaic of the St Francis receiving the stigmata on the outer wall of the apse (c.1910).

Another Lviv monumentalist painter, Karol Polityński, was also strongly influenced by the neo-baroque and academic painting of the 19th century. He was the author of numerous murals in Dominican churches, for example in the church and monastery in Zhovkva (1903, 1921), in Pidkamin near Brody (*The Miracle of the Image of the Virgin Mary*, 1905) or in the church in Ternopil (1909–1910)⁷. Among his best works are the frescoes in the hospitium hall on the first floor of the Dominican convent in Lviv, painted in 1906 (now the Lviv Museum of the History of Religion, opened in 2010)⁸. They are skilfully drawn

mówione w formie dużego obramienia cudownego obrazu Pocieszycielki przez arcybiskupa Józefa Bilczewskiego. Uznawane są za doskonałą imitację iluzjonistycznego rokokowego malarstwa ściennego szkoły lwowskiej XVIII wieku. Jak trafnie zaznaczył Andrzej Betlej, są to „malowidła, będące ostatnim przykładem prawdziwego bel composto, kontynuującego barokową tradycję”³. Oprócz wizerunków Matki Bożej i aniołów Popiel realistycznie przedstawił także wizerunki lwowian połowy XVII wieku, jak również króla Jana Kazimierza podczas mszy świętej w świątyni jezuickiej w 1656 roku [il. 1].

Z rozmachem i uporem godnym podziwu artysta wykonał w latach 1909–1910⁴ monumentalną (10x8 m) dioramę *Golgota* we lwowskim kościele Bernardynów (obecnie przechowywaną w kościele bernardyńskim w Krakowie). Widocznie rywalizując ze słynną panoramą *Golgota* Jana Styki (1896, Glendale, Forest Lawn Memorial Park)⁵, do której swego czasu namalował kilka postaci we Lwowie, oraz z panoramą *Ukrzyżowanie* Gebharda Fugela w Altötting w Bawarii (1903), Popiel stworzył dzieło dynamiczne, ekspresyjne w kolorystyce i kompozycji, z wyjątkowymi dla tego tematu eschatologicznymi scenami zmartwychwstania i cierpień piekielnych przedstawionych w dolnych partiach obrazu [il. 2].

W schyłkowym okresie twórczości Tadeusz Popiel dążył do łączenia wzorów akademizmu, angielskich prerafaelitów i neobaroku z elementami secesji, o czym świadczą prace w kościele Franciszkanów w Krakowie⁶: freski ze scenami z życia św. Franciszka w lunetach sklepień (1904) oraz witraże w nawie głównej (1905–1907), a zwłaszcza mozaika *Stygmatyzacja św. Franciszka z Asyżu* na ścianie zewnętrznej apsydy (ok. 1910).

Pod potężnym wpływem neobaroku i malarstwa akademickiego XIX wieku pozostawał również inny lwowski malarz monumentalista, Karol Polityński, autor licznych malowideł ściennych w świątyniach dominikańskich, na przykład w kościele i klasztorze w Żółtkwi (1903, 1921), w Podkamieniu koło Brodów (*Cuda obrazu Matki Boskiej*, 1905), w kościele w Tarnopolu (1909–1910)⁷. Do najlepszych jego dzieł

⁴ It was put in place on 14 April 1911. Cf.: „Gazeta Lwowska”, 1911, no. 85, 14 April, p. 4. Until now it has been mistakenly dated to 1896–1897, cf. among others A. Wierzbicka, *Popiel Tadeusz*, in: *Słownik Artystów Polskich [The Dictionary of Polish Artists]*, vol. VIII, Warszawa 2003, p. 401; A. Betlej, *Kościół p.w. św. Andrzeja Apostoła i klasztor OO. Bernardynów [The Church of St Andrew the Apostle and the Convent of the Franciscan Observants]*, in: *Kościół i klasztor Lwowa...* 2012, as in footnote 3, pp. 27, 46, 56.

⁵ J. Miziołek, *Golgota Jana Styki w Forest Lawn. O największym obrazie świata i jego niezwykłej historii [Jan Styka's Golgotha in Forest Lawn. About the World's Largest Painting and Its Remarkable History]*, „Konteksty: Polska sztuka ludowa: antropologia kultury, etnografia, sztuka” 62, 2008, no. 1, pp. 50–60.

⁶ H. Górski, *Bazylika oo. Franciszkanów [The Franciscan Basilica]*, Kraków 2002, p. 22.

⁷ I. Biriulow, *Polityński Karol Gustaw*, in: *Słownik Artystów Polskich [The Dictionary of Polish Artists]*, vol. VIII, Warszawa 2003, pp. 381–382.

⁸ M. Biernat, M. Kurzej, J.K. Ostrowski, *Kościół p.w. Bożego*

³ A. Betlej, *Kościół p.w. ŚŚ. Piotra i Pawła oraz dawne kolegium ks. Jezuitów*, w: *Kościół i klasztor Lwowa z okresu przedrozbiorowego*, 2, oprac. Andrzej Betlej [et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, Kraków 2012, s. 126.

⁴ Została umieszczona 14 kwietnia 1911 roku. Zob.: „Gazeta Lwowska”, 1911, nr 85, 14 IV, s. 4. Dotychczas była mylnie datowana na lata 1896–1897, zob. m. in.: A. Wierzbicka, *Popiel Tadeusz*, w: *Słownik Artystów Polskich*, t. VIII, Warszawa 2003, s. 401; A. Betlej, *Kościół p.w. św. Andrzeja Apostoła i klasztor OO. Bernardynów*, w: *Kościół i klasztor Lwowa...* 2012, jak przyp. 3, s. 27, 46, 56.

⁵ J. Miziołek, *Golgota Jana Styki w Forest Lawn. O największym obrazie świata i jego niezwykłej historii*, „Konteksty: Polska sztuka ludowa: antropologia kultury, etnografia, sztuka” 62, 2008, nr 1, s. 50–60.

⁶ H. Górski, *Bazylika oo. Franciszkanów*, Kraków 2002, s. 22.

⁷ J. Biriulow, *Polityński Karol Gustaw*, w: *Słownik Artystów*



2. Tadeusz Popiel, *Golgota*, 1910, olej, płótno, 800x1000 cm, kościół Bernardynów, Kraków, fot. z archiwum J. Biriulowa

2. Tadeusz Popiel, *Golgota*, 1910, oil, canvas, 800x1000 cm, the Bernardine Observant Church, Krakow, phot. from the archive of Y. Biryulov

należą freski w sali hospitium na parterze klasztoru Dominikanów we Lwowie, wykonane w 1906 roku (obecnie Lwowskie Muzeum Historii Religii, odsłonięte w 2010)⁸. Są to umiejętne w rysunku i kompozycji, nasycone kolorystycznie sceny religijne: *Bitwa pod Lepanto*, *Chrystus Ogrodnik*, *Przybycie św. Jacka do Krakowa*, *Apoteoza nauczania św. Tomasza z Akwinu*, *Bene scripsisti de Me Thoma (Dobrze o Mnie napisałeś, Tomaszu)* i *Św. Dominik błogosławiący świętych Jacka, Czesława i Hermana*. Z niewielkimi zmianami cztery malowidła stanowią kopie plafonów z watykańskiej Galerii Kandelabrow, wykonanych w latach 1883–1887 przez Ludwika Seitza oraz Domenica Tortiego⁹. W 2016 roku trzy z sześciu kompozycji zostały odnowione przez grupę konserwatorów pod kierownictwem Oksany Sadowej-Mandziuk¹⁰ [il. 3].

Polskich, t. VIII, Warszawa 2003, s. 381–382.

⁸ M. Biernat, M. Kurzej, J.K. Ostrowski, *Kościół p.w. Bożego Ciała i klasztor OO. Dominikanów*, w: *Kościół i klasztor Lwowa...* 2012, jak przyp. 3, s. 230, 253–254, 281.

⁹ O. Sadowa-Mandziuk, O. Rishniak, *Karol Polityński i rozpisane zabytki dominikańskiego klasztoru w Lwowie*, w: *Istoria religij v Ukraini. Naukovyj szchorichnyk*, 2010, t. 2, s. 811–821.

¹⁰ J. Smirnov, *Dominikańska wystawa w Muzeum Historii Religii we Lwowie*, „Kurier Galicyjski”, 2017, nr 4 (272), 28 II–16 III.

and composed religious scenes painted with saturated colours: *The Battle of Lepanto*, *Christ the Gardener*, *The Arrival of St Hyacinth in Kraków*, *The Apotheosis of the Doctrine of St Thomas Aquinas*, *Bene Scripsisti De Me Thoma (You Have Written Well of Me, Thomas)* and *St Dominic Blessing Saints Hyacinth, Ceslaus and Herman*. With minor alterations, the four paintings are copies of plafonds from the Vatican Gallery of the Candelabra, made in 1883–1887 by Ludwig Seitz and Domenico Torti⁹. In 2016, three of the six compositions were restored by a group of conservators led by Oksana Sadowa-Mandziuk¹⁰ [fig. 3].

In 1904¹¹ the walls of the Milewski Chapel (of the Merciful Jesus) in the Latin Cathedral in Lviv were

Ciała i klasztor OO. Dominikanów [The Corpus Christi Church and the Dominican Convent], in: *Kościół i klasztor Lwowa...* 2012, as in footnote 3, pp. 230, 253–254, 281.

⁹ O. Sadowa-Mandziuk, O. Rishniak, *Karol Polityński i rozpisane zabytki dominikańskiego klasztoru w Lwowie*, in: *Istoria religij v Ukraini. Naukovyj shchorichnyk*, 2010, vol. 2, pp. 811–821.

¹⁰ I. Smirnov, *Dominikańska wystawa w Muzeum Historii Religii we Lwowie [Dominican Exhibition at the Museum of the History of Religions in Lviv]*, „Kurier Galicyjski”, 2017, no. 4 (272), 28 Feb–16 March.

¹¹ J. Adamski, M. Biernat, J.K. Ostrowski, J.T. Petrus, *Katedra łacińska we Lwowie [The Latin Cathedral in Lviv]*, Kraków 2013, p. 81.



3. Karol Polityński, *Chrystus Ogrodnik*, 1906, fragment polichromii sali klasztoru Dominikanów we Lwowie (obecnie Muzeum Historii Religii, Lwów), fot. O. Sadowa-Mandziuk

3. Karol Polityński, *Christ the Gardener*, 1906, a fragment of the murals in the hall of the Dominican convent in Lviv (now the Museum of the History of Religion, Lviv), phot. O. Sadova-Mandziuk

decorated with murals in various styles. The work was supervised by the architect Władysław Sadłowski. The painting of *The Risen Christ Surrounded by Angels* by Edward Miron Pietsch on the vault has the characteristics of Neo-Rococo style. This is evident in the use of the light, airy figures as well as the subtle pale blue colours. On the other hand, Walerian Kryciński's *Resurrection of the Young Man of Naim*, on the west wall is executed in a calm, regular rhythm, following the principles of Neo-Renaissance. The most impressive work, however, is the Art Nouveau fresco *The Healing of the Blind Man* by Stanisław Dębicki on the east wall. Arranged in an irregular rhythm and artistically treated, the figures are clearly outlined and provide a decorative effect against the background of a simplified landscape [fig. 4]. The Art Nouveau style is also reflected in the stained glass window that fills the window, depicting the eclipse of the sun at the time of Christ's death (also designed by Dębicki in a realistic manner). Dębicki had previously collaborated with Kryciński in painting the Neo-Renaissance interior of St Michael's Orthodox Church in Kolomyia (1885–1892). Dębicki had previously worked with Kryciński on the Neo-Renaissance inte-

W 1904¹¹ roku na ścianach kaplicy Milewskich (Jezusa Miłosiernego) w katedrze łańciskiej we Lwowie zostały wykonane polichromie w różnej stylistyce. Pracami kierował architekt Władysław Sadłowski. Malowidło *Chrystus Zmartwychwstały w otoczeniu aniołów* autorstwa Edwarda Mirona Pietscha znajdujące się na sklepieniu posiada rysy neorokoka, o czym świadczą lekkie, powiewne postacie i subtelna białobłękitna kolorystyka. Z kolei kompozycja Waleriana Krycińskiego *Wskrzeszenie młodzieńca z Naim*, przedstawiona na ścianie zachodniej, oparta jest na regułach neorenesansowych i rozwiązana w spokojnym regularnym rytmie. Największe wrażenie robi jednak secesyjny fresk *Uzdrowienie ślepeca* Stanisława Dębickiego znajdujący się na ścianie wschodniej. Rozmieszczone w nieregularnym rytmie oraz plastycznie potraktowane postacie obrysowane są wyrazistym konturem i tworzą efekt dekoracyjny na tle uproszczonego pejzażu [il. 4]. Stylistyce art nouveau odpowiada także wypełniający okno witraż, przedstawiający zaćmienie słońca w czasie śmierci Chrystusa (stworzony wiarygodnie również według pomysłu Dębickiego). Artysta ten

¹¹ J. Adamski, M. Biernat, J.K. Ostrowski, J.T. Petrus, *Katedra łańciska we Lwowie*, Kraków 2013, s. 81.



4. Stanisław Dębicki, *Uzdrowienie ślepego*, 1904, fresk, kaplica Jezusa Miłosiernego, katedra łańciska, Lwów, fot. J. Biriulow

4. Stanisław Dębicki, *The Healing of the Blind Man*, 1904, fresco, the chapel of the Merciful Jesus, the Latin Cathedral, Lviv, phot. Y. Biryulov

miał już doświadczenie wspólnej pracy z Krycińskim przy malowaniu neorenesansowego wnętrza cerkwi św. Michała w Kołomyi (1885–1892) – ciekawi więc różnica jaka pojawiła się w ewolucji stylistycznej obu artystów w ciągu 12 lat.

Konkurując z akademizmem i historyzmem, secesja dość szybko zaczęła odgrywać rolę awangardy w malarstwie dekoracyjnym Lwowa początku XX wieku¹². W całości w tym stylu została pomyślana aranżacja wnętrza katedry ormiańskiej według projektu Franciszka Mączyńskiego w 1908 roku. Wystrój tego wnętrza w większości elementów prezentuje ormiańską narodowo-romantyczną wersję lwowskiej secesji. Umiejętnie stylizowano w niej dawną sztukę wschodnią, między innymi Persji Sasanidzkiej, i starochrześcijańską. Wchodząc od ulicy Krakowskiej, w zachodniej, nowszej części katedry, widzimy pomieszczenie kryte kopułą ze szklanym daszkiem wypełnionym witrażem autorstwa Karola Maszkowskiego. Czaszę kopuły zdobi polichromia Antoniego Tucha (według projektu K. Maszkowskiego) przedstawiająca Chrystusa z barankami (1910). W środkowej części świątyni w siedemnastowiecznej nawie głównej na sklepieniu

¹² Więcej na ten temat zob.: J. Biriulow, *Secesja we Lwowie*, Warszawa 1996.

rior of St. Michael's Orthodox Church in Kolomyia (1885–1892). It is intriguing to observe the contrasting artistic evolution of both artists over a span of 12 years.

Competing with Academism and Historicism, Art Nouveau soon began to play the role of the avant-garde in decorative painting in Lviv at the beginning of the 20th century¹². The interior of the Armenian Cathedral, designed by Franciszek Mączyński in 1908, was entirely in this style. The decoration of this interior in most of its elements represents the Armenian national romantic version of Lviv Art Nouveau. It skilfully incorporated the style of ancient Eastern art, including Sassanian Persian and early Christian art. Entering from Krakowska Street, in the western, newer part of the cathedral, one sees a space covered by a dome with a glass canopy filled with stained glass by Karol Maszkowski. The vault is decorated with a mural by Antoni Tuch (designed by K. Maszkowski) depicting Christ with lambs (1910). In the central part of the temple, in the 17th century nave, a modernist wooden ceiling designed by F. Mączyński (1912) with a series of massive coffers

¹² For more on that subject, cf. Y. Biryulov, *Secesja we Lwowie [Art Nouveau in Lviv]*, Warszawa 1996.

5. Józef Mehoffer, dekoracja katedry ormiańskiej, fragment, 1912–1913, mozaika, katedra ormiańska, Lwów, fot. J. Biriulow

5. Józef Mehoffer, decorations of the Armenian Cathedral, fragment, 1912–1913, mosaic, the Armenian Cathedral, Lviv, phot. Y. Biryulov

decorated with fanciful stylised arabesques and gilded stalactites was placed over the vault¹³.

In 1912–1913 the oldest part of the Cathedral was decorated with mosaics made in the glass workshops of Murano, Venice, according to the designs of J. Mehoffer. A huge composition of the Holy Trinity (originally treated in the iconography of the “Pieta”) was placed in the dome, and four female figures personifying the virtues were placed in the pendentives [fig. 5]. These flat figures and the ornamentation around them in refined colours give the impression of great ornamentation. This is an Art Nouveau transformation of old Armenian art (bird figures, “braid” ornamentation) – motifs taken from the miniatures in the famous 12th-century “Gospel Book of Skevra”, which Mehoffer studied in the library of the Armenian cathedral chapter in Lviv. Even more stylised Armenian motifs, especially “khachkars” – votive crosses – were included in the first, unrealised decoration project prepared by Mehoffer in 1907¹⁴. In 1925–1927 the Armenian Cathedral complex was completed with paintings by Jan Henryk Rosen in a mixture of styles. The Art Deco style typical of the 1920s was combined with symbolism, echoes of Pre-Raphaelite art and reminiscences of Art Nouveau¹⁵.

One of the leading masters of Lviv Art Nouveau was Kazimierz Sichulski, who from 1907 was active as a designer of stained glass windows, mosaics and polychrome murals, often turning to Hutsul themes. His monumental designs were characterised by a sense of planes, restless contours, compositional rhythm, a metaphorical understanding of figures, a preference for intense and warm colours, and the use of mixed techniques – tempera instead of oil, pastel, gouache, watercolour, often on paper pasted onto canvas. Traditional Christian motifs underwent a meta-



umieszczono modernistyczny drewniany sufit projektu F. Mączyńskiego (1912) z szeregiem masywnych kasetonów, ozdobionych fantazyjnie stylizowanymi arabeskami i złożonymi stalaktytami¹³.

W latach 1912–1913 najstarszą część katedry dekorowano mozaikami, wykonanymi w warsztatach szklarskich na Murano w Wenecji według kartonów J. Mehoffera. W kopule umieszczono olbrzymią kompozycję *Trójca Święta* (oryginalnie traktowaną w ikonografii „Piety”), a w pendetywach cztery postacie kobiece personifikujące cnoty [il. 5]. Te płasko ujęte figury i otaczające je ornamenty w wyrafinowanej kolorystyce sprawiają wrażenie wielkiej dekoracyjności. Jest to secesyjna transformacja starej sztuki ormiańskiej (figur ptaków, ornamentu „plecionki”) – motywów zaczerpniętych z miniatur słynnego „Ewangeliarza ze Skewry” z XII wieku, które Mehoffer przestudował w bibliotece ormiańskiej kapituły katedralnej we Lwowie. Jeszcze więcej stylizowanych motywów ormiańskich, zwłaszcza „chaczkarów” – krzyżyków wotywnych – przewidywał pierwszy, niezrealizowany projekt dekoracji, przygotowany przez Mehoffera w 1907 roku¹⁴. W latach 1925–1927 zespół katedry ormiańskiej został uzupełniony malowidłami Jana Henryka

¹³ J. Smirnow, *Katedra ormiańska we Lwowie [The Armenian Cathedral in Lviv]*, Lviv 2002, pp. 96–113.

¹⁴ Ibid., p. 103.

¹⁵ *Katedra ormiańska we Lwowie i jej twórcy [The Armenian Cathedral in Lviv and Its Creators]*, Krakow 2016.

¹³ J. Smirnow, *Katedra ormiańska we Lwowie*, Lwów 2002, s. 96–113.

¹⁴ Ibidem, s. 103.



6. Kazimierz Sichulski, *Madonna huculska*, tryptyk, 1914, papier na płótnie, technika mieszana, Lwowska Narodowa Galeria Sztuki im. B. Woźnickiego, fot. J. Biriulow

6. Kazimierz Sichulski, *The Hutsul Madonna*, triptych, 1914, paper on canvas, mixed technique, Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery, phot. Y. Biryulov

Rosena w kombinowanej stylistyce. Typowy dla lat 20. XX wieku prąd art déco łączył się w nich z symbolizmem, echem sztuki prerafaelitów i reminiscencjami secesji¹⁵.

Jednym z czołowych mistrzów lwowskiej secesji był Kazimierz Sichulski, który od 1907 roku aktywnie projektował witraże, mozaiki, polichromie ścienne, często zwracając się przy tym do tematów huculskich. Cechami charakterystycznymi jego projektów monumentalnych były: wycucie płaszczyzny, niespokojna linia konturu, rytm kompozycyjny, metaforyczne ujmowanie postaci, zamiłowanie do barw intensywnej i ciepłych, stosowanie techniki mieszanej – zamiast oleju tempera, pastel, gwasz, akwarela, często na papierze naklejonym na płótnie. Tradycyjne motywy chrześcijańskie ulegały metamorfozie. Traktując wyobrażenia religijne jako zjawiska historyczno-kulturowe, Sichulski poddawał te wątki nowej interpretacji literacko-filozoficznej, widząc w nich symboliczną analogię do rzeczywistości.

Wśród pierwszych takich dzieł wyróżniały się kartony do witraża *Zwiastowanie* (1908, w latach 1923–1924 zrealizowanego w kościele w Starym Siole koło Lwowa¹⁶) i tryptyku *Madonna huculska* (1909, Österreichische Galerie w Wiedniu). W zbiorach Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki znajdu-

morphosis. Treating religious imagery as a historical and cultural phenomenon, Sichulski subjected these motifs to a new literary and philosophical interpretation, seeing in them a symbolic analogy to reality.

Prominent among his early works were the cardboards for the *Annunciation* stained-glass window (1908, realised in 1923–1924 in the church of Stare Selo near Lviv¹⁶) and the triptych *Hutsul Madonna* (1909, Österreichische Galerie in Vienna). In the collection of the Lviv National Art Gallery there is another version of this project, the triptych *Hutsul Madonna* (1914), in which the predilection for a mosaic arrangement of geometric ornamental forms, leading to a fusion of the visual aspect of figural representation with non-representational art, speaks of an original interpretation of the tradition of the Viennese school of Art Nouveau. [fig. 6].

At the General Exhibition of Polish Art in 1910 and the subsequent monographic exhibition in Lviv the following year, Sichulski exhibited a number of designs for the interior decoration of St Elizabeth's Church. These designs were commissioned by Archbishop Józef Bilczewski and included cardboards of *Christ, Dies Irae, The Mother of God, The Resurrection* and *The Assumption*¹⁷. In the design for

¹⁵ *Katedra ormiańska we Lwowie i jej twórcy*, Kraków 2016.

¹⁶ J.T. Petrus, *Kościół parafialny p.w. Świętej Trójcy w Starym Siole*, w: *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*. T. 11, oprac. Andrzej Betlej [et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2003, s. 261, 264.

¹⁶ J.T. Petrus, *Kościół parafialny p.w. Świętej Trójcy w Starym Siole* [The Parish Church of the Holy Trinity in Stare Selo], in: *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego* [The Roman Catholic Churches and Convents of the Former Ruthenian Province]. vol. 11, ed. Andrzej Betlej [et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2003, pp. 261, 264.

¹⁷ A. Schröder, *Powszechna wystawa sztuki polskiej (VI)* [The



7. Kazimierz Sichulski, *Anioł (Adoracja Madonny)*, 1911, technika mieszana, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. z archiwum J. Biriulowa

7. Kazimierz Sichulski, *Angel (The Adoration of the Virgin)*, 1911, mixed technique, the National Museum in Poznań, phot. from the archive of Y. Biryulov

the fresco *Adoration of the Madonna* (1911, National Museum in Poznań), a Hutsul girl is nobly portrayed as an angel, with a powerful interweaving of lines and larger-than-life plant and flower shapes [fig. 7]. In the cardboards for the mosaic, the triptych *The Adoration of the Magi* (1913, National Museum in Warsaw), the painter imagined a tribute to the Hutsul Holy Family, depicting the figures of the scene in national costumes and the Wise Men as personifications of Ruthenia, Lithuania and Poland¹⁸.

Marian Olszewski, a painter and printmaker, designer of interiors and numerous works of applied art, historian and art theorist, left behind a number of Art Nouveau mural projects. The most interesting of these is the fresco project *The Pale Fairy Tale of the Magi* (c. 1910–1913), preserved in the collection of the National Art Gallery in Lviv. Although

je się inna wersja tego projektu – tryptyk *Madonna huculska* (1914), w którym upodobanie do układu mozaikowego zgeometryzowanych form ornamentalnych, prowadzące do stapiania się plastyki przedstawień figuralnych z bezprzedmiotowością, mówi o oryginalnym interpretowaniu tradycji wiedeńskiej szkoły secesji [il. 6].

Na Powszechnej Wystawie Sztuki Polskiej w 1910 roku i na wystawie monograficznej zorganizowanej rok później we Lwowie Sichulski ekspozował szereg projektów dekoracji wnętrza kościoła św. Elżbiety, które zamówił u niego arcybiskup Józef Bilczewski. Były to między innymi kartony: *Chrystus, Dies irae, Bogurodzica, Zmartwychwstanie, Wniebowzięcie*¹⁷. Szlachetnie, z potężnym spletem linii, nadnaturalnie wielkimi kształtami roślin i kwiatów została przedstawiona huculska dziewczyna jako anioł w projekcie fresku *Adoracja Madonny* (1911, Muzeum Narodowe w Poznaniu) [il. 7]. W kartonie do mozaiki, tryptyku *Pokłon Trzech Króli* (1913, Muzeum Narodowe w Warszawie) malarz wyobraził hołd składany huculskiej Świętej Rodzinie, przedstawiając postaci sceny w narodowych strojach oraz mędrców jako personifikacje Rusi, Litwy i Polski¹⁸.

Malarz i grafik, projektant wnętrz oraz licznych dzieł sztuki stosowanej, historyk a także teoretyk sztuki – Marian Olszewski – pozostawił szereg secesyjnych projektów malarstwa ściennego. Zainteresowanie budzi zachowany w zbiorach Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki projekt fresku *Blada bajka o Trzech Królach* (ok. 1910–1913). Mimo tego, że tytuł autorski brzmi poetycko, widzimy tutaj oryginalną interpretację znanego religijnego tematu adoracji. Malarz dążył do wykreowania niezwyklej ornamentyki, stylizując postaci w „ptasim” ubraniu, zastosował wyrafinowane

General Exhibition of Polish Art], „Gazeta Lwowska”, 1910, no. 158, 15 July, p. 4; L.J.R. [L. J. Roth], *Wystawa prac Kazimierza Sichulskiego [The Exhibition of the Works by Kazimierz Sichulski]*, „Dziennik Polski”, 1911, no. 319, 20 Nov, p. 3.

¹⁸ M. Biernacka, *Sichulski Kazimierz*, in: *Słownik Artystów Polskich [The Dictionary of Polish Artists]*, vol. X, Warszawa 2016, p. 412.

¹⁷ A. Schröder, *Powszechna wystawa sztuki polskiej (VI)*, „Gazeta Lwowska”, 1910, nr 158, 15 VII, s. 4; L.J.R. [L. J. Roth], *Wystawa prac Kazimierza Sichulskiego*, „Dziennik Polski”, 1911, nr 319, 20 XI, s. 3.

¹⁸ M. Biernacka, *Sichulski Kazimierz*, w: *Słownik Artystów Polskich*, t. X, Warszawa 2016, s. 412.



8. Marian Olszewski, *Błada bajka o Trzech Królach*, 1910–1913, papier, technika mieszana, Lwowska Narodowa Galeria Sztuki im. B. Woźnickiego, fot. J. Biriulow

8. Marian Olszewski, *The Pale Fairy Tale of the Magi*, 1910–1913, paper, mixed technique, Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery, phot. Y. Biryulov

szmaragdowe, terakotowe, błękitne, złote barwy oraz podkreślił rytm kompozycji. Liniowy ruch muzycznie i płynnie, jakby przekazując uderzenia pulsu, rozwija się horyzontalnie, przeplatając się z „synkopami” w akcentach pionowych – krzywych parabolicznych [il. 8]. W 1913 roku według pomysłów Olszewskiego zostało urządzone wnętrze lwowskiej apteki Marka Ettingera z malowidłami ściennymi, mozaikami i witrażami (zniszczone po drugiej wojnie światowej)¹⁹.

Na początku XX wieku religijne malarstwo ścienne artystów ukraińskich we Lwowie ewoluowało od historyzmu i akademizmu do secesji. Dość tradycyjnie, w duchu neorenesansu XIX wieku, pracował Josyp (Józef) Bałła – autor polichromii w cerkwiach greckokatolickich w Mościskach (1900), Skole (1903–1904) oraz św. Onufrego we Lwowie (1902–1906, odnowionej w 1991 roku) [il. 9]. W 1909 roku wraz z Juliuszem Makarewiczem (autorem neobizantyjskich fresków w greckokatolickiej katedrze w Stanisławowie, 1898–1902) Bałła zgłosił swoje szkice na konkurs polichromii cerkwi Wołoskiej (Uspieńskiej) we Lwowie. Nie zostały one jednak przyjęte²⁰. Jego uczeń

the author’s title suggests a poetic tone, this is an original take on the familiar religious theme of adoration. The painter tried to create an unusual ornamentation by stylizing the figures in “bird” dress, using sophisticated colours of emerald, terracotta, blue and gold, and emphasizing the rhythm of the composition. The linear movement, musical and soft, develops horizontally, as if to convey the beats of the pulse, interspersed with “syncopes” in vertical accents – parabolic curves [fig. 8]. In 1913, the interior of Marek Ettinger’s Lviv pharmacy was decorated according to Olszewski’s ideas with murals, mosaics and stained glass windows (destroyed after the Second World War)¹⁹.

At the beginning of the 20th century, religious mural painting by Ukrainian artists in Lviv evolved from Historicism and Academism to Art Nouveau. Josef (Iosyp) Balla – the author of the murals in the Greek-Catholic churches of Mostyska (1900), Skole (1903–1904) and St. Onuphrius in Lviv (1902–1906, restored in 1991) – worked traditionally, in the spirit of the Neo-Renaissance of the 19th century [fig. 9]. In 1909, together with Juliusz Makarewicz (author of the Neo-Byzantine frescoes in the Greek-Catholic

¹⁹ M. Olszewski, *Plac Maryacki*, „Gazeta Wieczorna”, 1913, 13 VIII, s. 1–2.

²⁰ J. Biriulow, *Bałła Józef*, w: *Słownik Artystów Polskich*, Uzupełnienia i sprostowania do tomów I–VI, Warszawa 2003, s. 15–16.

¹⁹ M. Olszewski, *Plac Maryacki [Maryacki Square]*, „Gazeta Wieczorna”, 1913, 13 Aug, pp. 1–2.

9. Józef Bałła, polichromia cerkwi św. Onufrego, fragment, 1902–1906, cerkiew św. Onufrego, Lwów, fot. z archiwum J. Biriulowa

9. Josef Balla, murals in the Greek Catholic of St Onuphrius, fragment, 1902–1906, the Greek Catholic of St Onuphrius, Lviv, phot. from the archive of Y. Biryulov

Cathedral of Stanislaviv, 1898–1902), Balla submitted his sketches to the mural competition for the Wallachian Orthodox Church (the Church of the Dormition) in Lviv. However, they were not accepted²⁰. His student, Stanisław Jarocki²¹, left a peculiar example of religious painting in the Galician capital in 1911. The fresco of *St Jerome in the Desert* is located in a residential building, on the vault of the staircase of the Eligia Seidel building on Zbaraska Street (now Opilskiego 4).

The Ukrainian artist, Modest Sosenko, was most determined to introduce the principles of Art Nouveau into Orthodox and Greek Catholic mural painting²². His most important and best-preserved work in this field – the polychrome church of St. Archangel Michael – is located in the village of Pidberizci (now Lviv oblast, 1907–1909). The murals are painted in tempera on dry plaster [fig. 10]. The December 1908 issue of the Lviv daily “Dilo” noted that, thanks to the polychrome interior, “the church [...] will be one of the most magnificent temples of God in Galicia [...]. The paintings in the dome and the choir are true works of art, following the best models of our rite[...]”. Here Sosenko was “the first painter in the Halych area to break with traditional Western-Latin mannerism and take our Eastern Russo-Byzantine painting as a model”²³. Julian Krupski assisted Sosenko in painting the ornamenta-



– Stanisław Jarocki²¹ – w 1911 roku pozostawił w stolicy Galicji osobliwy przykład malarstwa religijnego. Fresk *Św. Hieronim na pustyni* znajduje się bowiem we wnętrzu kamienicy mieszkalnej, na sklepieniu klatki schodowej budynku Eligii Seidelowej przy ulicy Zbaraskiej (obecnie Opilskiego 4).

Ukraiński malarz Modest Sosenko wprowadzał zasady secesji do cerkiewnego ściennego malarstwa z największym zdecydowaniem²². Główne i najlepiej zachowane jego dzieło w tej dziedzinie twórczości – polichromia cerkwi św. Archanioła Michała – znajduje się we wsi Podbereżce (dziś obwód lwowski, 1907–1909). Malowidła ścienne były wykonane temperą na suchym tynku [il. 10]. W dzienniku lwowskim „Diło” z grudnia 1908 roku zaznaczono, że dzięki polichromii wnętrza „cerkiew [...] będzie należała do najokazalszych świątyń Bożych w Galicji [...]. Obrazy w kopule i prezbiterium to prawdziwe dzieła sztuki, stosujące się do najlepszych wzorców naszego obrządku”[...].

²⁰ J. Biriulow, *Bałła Józef [Balla Josef]*, in: *Słownik Artystów Polskich [The Dictionary of Polish Artists]*, Addenda and Corrigenda to Vols. I–VI, Warszawa 2003, pp. 15–16.

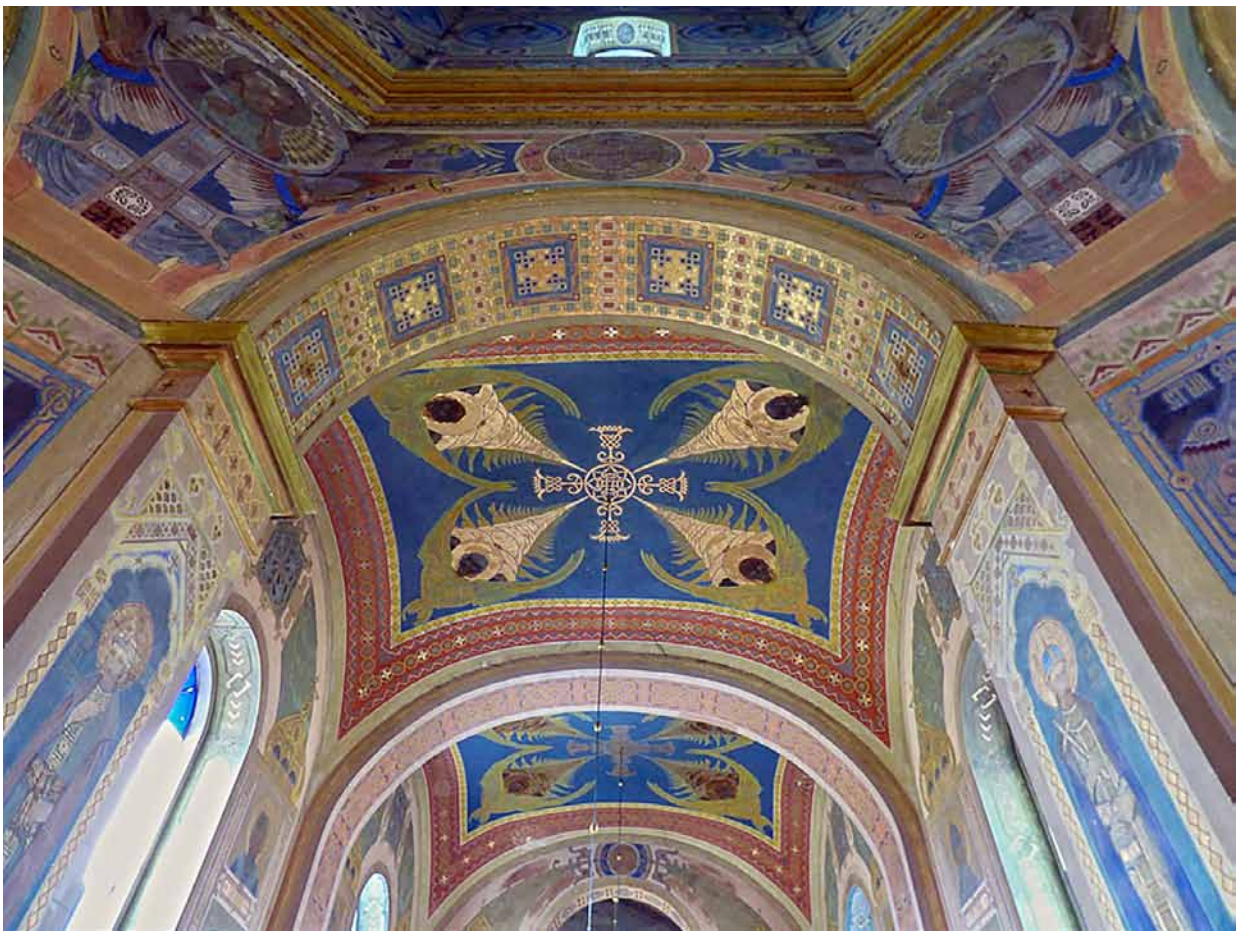
²¹ This artist and set designer, who worked in Lviv and later in Poznań, is not as renowned as his namesake, also named Stanisław Jarocki, who was active in Vilnius. Cf. A. Gąsiorowski, J. Topolski (eds.), *Wielkopolski słownik biograficzny [Biographical Dictionary of Wielkopolska]*, Warszawa-Poznań 1981, p. 291.

²² O. Semchyshyn-Huzner, *Modest Sosenko (1875–1920): Monografia*, Lviv 2020; O. Semchyshyn-Huzner, *The Mural Paintings of Modest Sosenko. Characteristics of the Style Based on Representative Examples*, „Sacrum et Decorum” 15, 2022, pp. 93–109.

²³ *Tserkva u Pidberiztsiakh*, „Dilo”, 1908, no. 281, p. 3; 1909, no. 142, p. 2.

²¹ Ten malarz i scenograf, który pracował we Lwowie, a później w Poznaniu, jest mniej znany niż jego imiennik, również Stanisław Jarocki, działający w Wilnie. Zob.: A. Gąsiorowski, J. Topolski (red.), *Wielkopolski słownik biograficzny*, Warszawa-Poznań 1981, s. 291.

²² O. Semchyshyn-Huzner, *Modest Sosenko (1875–1920): Monografia*, Lviv 2020; O. Semchyshyn-Huzner, *Malarstwo ścienne Modesta Sosenki. Charakterystyka stylu na podstawie reprezentatywnych przykładów*, „Sacrum et Decorum” 15, 2022, s. 93–109.



10. Modest Sosenko, polichromia cerkwi św. Archanioła Michała, fragment, 1907–1909, Podbereżce k. Złoczowa, fot. T. Kazancewa
 10. Modest Sosenko, murals in the Orthodox Church of Archangel Michael, fragment, 1907–1909, Pidberizci near Zolochiv, phot. T. Kazantseva

Sosenko tutaj „jako pierwszy malarz na ziemiach haličkih zerwał z tradycyjną zachodnio-łacińską manierą, a wziął sobie za wzorzec nasze wschodnie rusko-bizantyńskie malarstwo”²³. W malowaniu ornamentów Sosence asystował Julian Krupski. Postacie świętych zostały misternie wplecione w ornamentalne otoczenie na ścianach, tworząc jednolitą harmonijną całość w delikatnej gamie nasyconych kolorów – błękitnych, szmaragdowych, rdzawo-czerwonych, brązowych z akcentami srebra i złota. Polichromię uzupełniły witraże *Chrystus i Samarytanka* oraz *Chrystus błogosławi dzieci*, wykonane według kartonów Sosenki w 1910 roku w Zakładach Krakowskich S.G. Żeleńskiego.

Inny znany zespół malarstwa religijnego Sosenko stworzył w latach 1911–1913 w cerkwi św. Mikołaja w Złoczowie (dziś obwód lwowski), jednak malowidła ściennie z postaciami Marii Orantki, aniołów w ruchu i ornamentami roślinnymi zostały częściowo przemalowane w latach 70–80. XX wieku (odrestaurowa-

tion. The figures of the saints were intricately woven into the ornamental environment on the walls, creating a unified, harmonious whole in a delicate palette of saturated colours – blue, emerald, rust-red, brown with accents of silver and gold. The polychrome was complemented by the stained glass windows *Christ and the Samaritan Woman* and *Christ Blessing the Children*, made in 1910 in the Krakow workshop of S.G. Żeleński, based on Sosenko’s cardboards.

Another well-known series of religious paintings was created by Sosenko in 1911–1913 in the St Nicholas Greek Catholic Church in Zolochiv (now Lviv oblast), but the murals with figures of the Virgin Mary Orans, angels in motion and floral ornaments were partially repainted in the 1970s–80s (restored in 1999–2000)²⁴. In 1909 Sosenko (together with Yulian Butsmaniuk) painted the iconostasis and the murals in the Church of the Dormition of the Virgin Mary Slavske (Lviv oblast, repainted in the 1960s and

²³ *Cerkva u Pidberizciach*, „Dilo”, 1908, nr 281, s. 3; 1909, nr 142, s. 2.

²⁴ R. Hrymaliuk, *Rozpysy ta ikony Modesta Sosenka*, in: *Tserkva Sviatoho Mykolaia u Zolochivi*, Lviv 2007, p. 34–45.

completely destroyed in 2019)²⁵. In 1917, Mieczysław Orłowicz compared the murals in Slavske with the frescoes of Stanisław Wyspiański, especially the large, powerful and expressive heads of the Evangelists in the pendentives of the dome²⁶.

In 1910 Sosenko created murals in the interior of the Church of the Holy Spirit in Lviv (destroyed in September 1939). His surviving paintings of the central dome of the Church of the Resurrection in the village of Rykiv in Podilia (now Poliany, Zolochiv raion, Lviv oblast) come from 1911–1912. There are also other works by the artist: an iconostasis with beautiful royal doors and the Sovereign icons: *Mother of God*, *Christ* and icons in the side altars: *Protection*, *Resurrection of Christ*. In 1910–1911 the artist prepared competition designs for murals and a new iconostasis for the Lviv Wallachian Orthodox Church (Uspenska or Dormition of the Mother of God), which were not realised (eight polychrome designs, watercolours, gouaches, pastels on paper, are in the Ukrainian National Museum in Lviv).

The murals with figures of the Virgin Mary and angels in the chancel of the Pentecost Church in the village of Polove (now Radekhiv raion, Lviv oblast) come from 1912–1913. Sosenko's wall paintings in the churches of Deviatnyky (now Lviv oblast), Pidkamin (1911, Rohatyn raion, Ivano-Frankivsk oblast), Konyushky (1911, Rohatyn oblast, made with the help of Y. Butsmianuk), in the church of St. Michael the Archangel in the village of Bilche-Zolote (1912, Chortkiv raion, Ternopil oblast) were destroyed or do not exist in their original state.

In Sosenko's polychromes, stained-glass windows and religious paintings one can clearly see the style of Art Nouveau (in the *prazdniki*, the icons of the Feast tier – also Impressionism) combined with the traditions of Byzantine art and the early Italian Renaissance, ancient icon painting and folk ornamentation (textiles, Hutsul woodcarving and Poltava embroidery). One can also find features in common with the ornamentation of Old Russian Orthodox Church manuscripts of the 10th – 16th centuries, which had fascinated Sosenko since 1906 (e.g. the 16th-century Gospel of Olesko). In 1909, at the suggestion of the curator Ilarion Svientsitsky, the artist copied the ornamentation of 16th and 17th-century Halych manuscripts from the Lviv collections of the Stauropegion Institute and the Ecclesiastical Museum, and the collection of Antonii Petrushevych; this set of drawings in the form of 18 plates was published

ne w okresie 1999–2000)²⁴. W 1909 roku Sosenko wykonał (wspólnie z Julianem Bucmaniukiem) ikonostas i polichromię cerkwi Zaśnięcia Marii Panny w Sławsku (obwód lwowski, przemaalowane w latach 60. XX wieku i w całości zniszczone w 2019 roku)²⁵. Mieczysław Orłowicz w 1917 roku porównywał polichromię w Sławsku z freskami Stanisława Wyspiańskiego, zwłaszcza zwracał uwagę na wielkie, pełne siły i wyrazu głowy ewangelistów w pendentywach kopuły²⁶.

W 1910 roku Sosenko stworzył polichromię wnętrza lwowskiej cerkwi Świętego Ducha (zniszczoną we wrześniu 1939 roku). Z lat 1911–1912 pochodzą zachowane jego malowidła kopuły centralnej w cerkwi Zmartwychwstania Pańskiego we wsi Ryków na Podolu (obecnie Polany, obwód lwowski). Znajdują się tam również inne dzieła artysty: ikonostas z pięknymi carskimi wrotami i ikonami namiestnymi *Matka Boska*, *Chrystus* oraz ikony w ołtarzach bocznych *Pokrowa*, *Zmartwychwstanie Chrystusa*. W okresie od 1910 do 1911 roku malarz przygotował konkursowe projekty polichromii i nowego ikonostasu lwowskiej cerkwi Wołoskiej (Uspieńskiej, Zaśnięcia Bogarodzicy), które nie zostały zrealizowane (osiem projektów polichromii, akwarele, gwasz, pastel na papierze, znajduje się w Ukraińskim Muzeum Narodowym we Lwowie).

Z lat 1912–1913 pochodzą malowidła ścienne z postaciami Matki Boskiej i aniołów w prezbiterium cerkwi Zesłania Ducha Świętego we wsi Płowe (obwód lwowski). Malowidła ścienne Sosenki w cerkwiach w Dziewiętnikach (obwód lwowski), Podkamieniu (1911, obwód iwanofrankiowski), Koniuszkach (1911, rejon rohatyński, wykonane przy pomocy J. Bucmaniuka), w cerkwi św. Michała Archanioła we wsi Bilcze Złote (1912, obwód tarnopolski) zostały zniszczone bądź nie istnieją dziś w stanie pierwotnym.

W polichromiach, witrażach i obrazach religijnych Sosenki wyraźnie widać styl secesji (w prazdnikach, ikonach rządu świątecznego – także impresjonizmu) w połączeniu z tradycjami sztuki bizantyjskiej i wczesnego renesansu włoskiego, dawnego malarstwa ikonowego oraz ludowego ornamentu (tkanin, snycerskich wyrobów huculskich i haftów połtawskich). Można w nich również odnaleźć cechy wspólne ze zdobnictwem staroruskich cerkiewnych manuskryptów X–XVI wieku, którymi Sosenko fascynował się od 1906 roku (np. Ewangelia Oleska XVI wieku). W 1909 roku odpowiadając na propozycję kustosa Hilariona Święckiego, artysta przerysował ozdoby halickich

²⁴ R. Hrymaliuk, *Rozpysy ta ikony Modesta Sosenka*, w: *Cerkva Sviatoho Mykołaja u Zoloczewi*, Lviv 2007, s. 34–45.

²⁵ O. Semchyshyn-Huzner, *Cerkva Uspinnia Bohorodyci v smt Slavske Skolivskoho rajonu Lvijskoi obl. Istorija pobudovy i ozdoblennia*, „Narodoznavchi zoshyty” 2009, nr 3–4, pp. 469–480.

²⁶ M. Orłowicz, *Wrażenia ze Skolskiego*, „Kurier Lwowski”, 1917, nr 150, s. 3.

²⁵ O. Semchyshyn-Huzner, *Tserkva Uspinnia Bohorodytsi v smt Slavske Skolivskoho rajonu Lvijskoi obl. Istorija pobudovy i ozdoblennia*, „Narodoznavchi zoshyty” 2009, nr 3–4, pp. 469–480.

²⁶ M. Orłowicz, *Wrażenia ze Skolskiego* [*Impressions from the Skole Region*], „Kurier Lwowski”, 1917, nr 150, p. 3.

rękopisów z XVI–XVII wieku ze lwowskich zbiorów Instytutu Stauropigialnego i Muzeum Cerkiewnego oraz kolekcji Antona Petruszewycza; ten zespół rysunków w kształcie 18 tablic został wydany po śmierci Sosenki w 1923 roku jako litografie i cynkografie²⁷, zaświadczać dobitnie o źródłach jego inspiracji w malarstwie monumentalnym.

Na ogół w figuratywnych przedstawieniach treści religijnej Sosenko stylizował w duchu secesji, na przykład ubiór na wzór dawnej ikony, aktywnie wprowadzał roślinne i geometryczne ornamenty, natomiast postacie i części ciał świętych opracowywał z akademicką precyzją, często z portretową interpretacją twarzy.

Zafascynowanie Sosenki religijnym malarstwem monumentalnym ujawniło się także w jego działalności konserwatorskiej. W latach 1907–1914 pracował jako drugi kustosz Cerkiewnego Muzeum, a od 1913 – Ukraińskiego Muzeum Narodowego we Lwowie. Zajmował się zbieraniem i konserwacją dawnych ikon i fresków; w 1910 roku odnalazł malowidła ścienne XV wieku w cerkwi klasztoru św. Onufrego w Ławrowie (obecnie rejon samborski). W roku 1913 kopiował we Florencji freski Fra Angelico dla lwowskich zbiorów prywatnych metropolity A. Szeptyckiego. Pod jego wpływem pracował we Lwowie Julian Bucmaniuk, autor secesyjnych polichromii w cerkwi Bazylianów w Żółkwi (1910–1911, 1931–1939)²⁸.

Z kolei Mychajło Bojczuk świadomie odrzucał secesję i zwracał się do modernizowanego bizantyżyzmu. We lwowskim okresie swojej twórczości (1910–1915) pragnął wykreować nową szkołę monumentalnego malarstwa religijnego na zasadzie interpretacji sztuki Bizancjum, dawnych polichromii Rusi Kijowskiej i fresków Giotto.

W kaplicy nowej Bursy Diaków Katedry św. Jura przy ulicy Skargi (obecnie Ozarkewycza, gmach polikliniki) w latach 1912–1913 powstały dobrze wkomponowane w architekturę malowidła ścienna i obrazy Bojczuka oraz jego naśladowców. Kanony malarstwa bizantyjskiego uzyskały w nich ostre i ekspresywne wyklarowanie. Zdjęcie archiwalne fragmentu polichromii pokazuje rytmiczną, energicznie ukształtowaną kompozycję z symbolicznym dla chrześcijańskiej ikonografii połączeniem przedstawień gołębi i winogron²⁹ [il. 11]. W artykule poświęconym polichromii Bursy Diaków Hilarion Świąćicki pisał: „Bojczuk w poszukiwaniu podłoża do malowideł sięgnął po kompozycje figuralne prymitywu bizantyjsko-romańskiego”. Według opinii Świąćickiego takie traktowanie polichromii zostało niepochlebnie przyjęte przez lwow-

as lithographs and zincographs after Sosenko's death in 1923²⁷, as a powerful testimony to the sources of his inspiration in monumental painting.

In general, in figurative representations of religious content, Sosenko's style was under the influence of Art Nouveau, for example, in clothing modelled on ancient icons. He actively introduced floral and geometric ornamentation, while figures and parts of saints' bodies were developed with academic precision, often with a portrait-like interpretation of the face.

Sosenko's fascination with religious monumental painting was also evident in his conservation work. From 1907 to 1914 he worked as the second curator of the Ecclesiastical Museum – and from 1913 of the Ukrainian National Museum in Lviv. He was involved in the collection and conservation of ancient icons and frescoes; in 1910 he found 15th-century murals in the church of St Onuphrius' Monastery in Lavriv (now Sambir raion). In 1913 he copied the frescoes of Fra Angelico in Florence for the private collection of the Lviv Metropolitan A. Sheptytskyi. He also influenced Yulian Butsmaniuk, the author of the Art Nouveau polychromes in the Basilian Church in Zhovkva (1910–1911, 1931–1939), who worked in Lviv²⁸.

Mykhailo Boychuk, on the other hand, consciously rejected Art Nouveau and turned to modernised Byzantinism. During his Lviv period (1910–1915), he wanted to create a new school of monumental religious painting based on the principle of interpreting the art of Byzantium, the ancient polychromes of Kievan Rus and the frescoes of Giotto.

In 1912–1913 in the chapel of the new Deacons' Boarding House of St. George's Cathedral in Skargi Street (now Ozarkevycha, a polyclinic building) the murals and wall paintings of Boychuk and his imitators were well integrated into the architecture. In them, the canons of Byzantine painting were sharply and expressively refined. An archive photograph of a fragment of a polychrome painting shows a rhythmic, vigorously formed composition with a combination of depictions of doves and grapes, symbolic of Christian iconography²⁹ [fig. 11]. In an article devoted to the polychromy of the Deacons' Boarding House, Ilarion Svientsitsky wrote: “In his search for a basis for the paintings, Boychuk turned to figural compositions of Byzantine-Romanesque primitivism”. According to Svientsitsky, such a treatment of polychrome was not well received by Lviv's Ukrainian

²⁷ *Prykrasy Halyc'kych rukopysiv XVI i XVII vv. Stavropygijs'koho muzeja zarysovani Modestom Sosenkom*, red. I. Svienc'kyi, Lviv 1923.

²⁸ I. Gakh, *Epokha mytropolyta: Ukraïns'ke obrazotvorcze mystec-tvo pershoi polovyny XX stolittia*, Lviv 2017, s. 108–109.

²⁹ O. Ripko, *Bojczuk i bojczukisty, bojczukizm: Kataloh vystavky*, Lviv 1991, s. 7.

²⁷ *Prykrasy Halyc'kych rukopysiv XVI i XVII vv. Stavropygijs'koho muzeja zarysovani Modestom Sosenkom*, ed. I. Svientsitskyi, Lviv 1923.

²⁸ I. Gakh, *Epokha mytropolyta: Ukraïns'ke obrazotvorcze mystec-tvo pershoi polovyny XX stolittia*, Lviv 2017, pp. 108–109.

²⁹ O. Ripko, *Boychuk i boychukisty, boychukizm: Kataloh vystavky*, Lviv 1991, p. 7.

intelligentsia, which was enamoured with the prevailing Art Nouveau³⁰.

While being based in Lviv, Boychuk often travelled to his family in Jaroslaw, where he painted the frescoes in the upper part of the apse of the newly built Greek Catholic Church of the Transfiguration in 1912 (restored in 1991). They were characterised by laconic lines and colours. The generalisation of coloured dots gave his figures a symbolic content. In 1914 Boychuk painted murals in the monastery of the Basilian Sisters in Slovita (now Lviv raion, Lviv oblast), which are now being restored.

Concluding remarks:

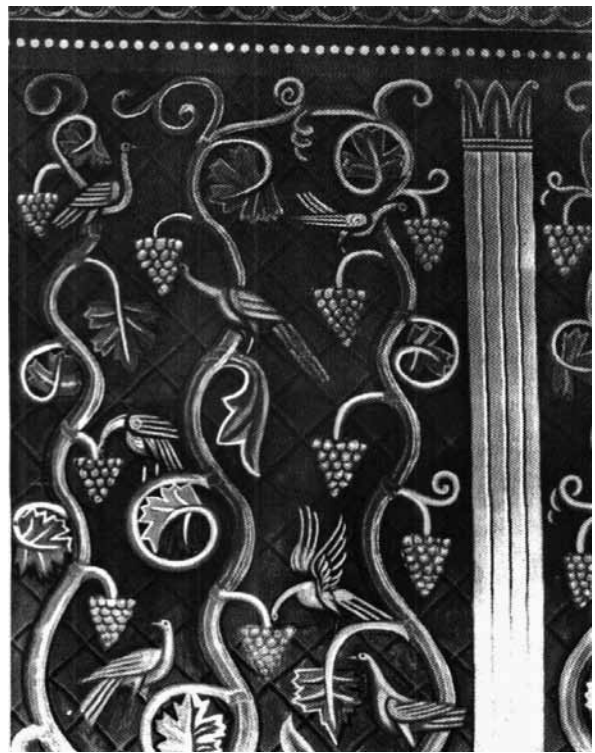
Between 1890 and 1914, Lviv's religious monumental painting underwent visible compositional and stylistic changes.

The sacred buildings of Lviv of that time are characterised by the fruitful interaction of the spatial arts. Painters demonstrated their ability to solve a multifaceted artistic problem – to create an ensemble of architecture and painting. Their decorative work is characterised by an almost organic connection with the tectonics and function of the churches. Decorating the interiors of large sacred buildings concretised the purpose of their mural resources.

Monumental painting in Lviv, often associated with sacred architecture, followed the Academic and Neo-Baroque patterns of the time. The mural paintings and stained-glass windows of Tadeusz Popiel and the frescoes of Karol Polityński, Walerian Kryciński and Josef Balla were particularly characteristic of late Historicism.

After 1900, the newer sacred painting broke with the primacy of Historicism and academic-naturalistic canons in the mainstream of its development. Art Nouveau grew in competition with Academism and Historicism, as can be seen in the works of Stanisław Dębicki, Kazimierz Sichulski, Marian Olszewski, Modest Sosenko, Yulian Butsmانيuk and other artists. It did not dominate, but it soon began to play the role of the avant-garde. While maintaining the features of objective observation of reality (which was understandable in view of the specificity of the means of expression of religious art), the painters went quite far in the direction of subjective transformation, individual vision of the world. The outstanding ensemble of monumental religious paintings in the combined style of Art Nouveau, Symbolism and Art Deco was created in 1908–1913 and 1925–1927 in the interior of the Armenian Cathedral of Lviv. Before the First World War, Mykhailo Boychuk wanted to cre-

³⁰ L. Sokoliuk, *Mykhailo Boychuk ta joho shkola*, Kharkiv 2014, p. 40.



11. Mychajło Bojczuk, polichromia dawnej Bursy Diaków Katedry św. Jura, detal, 1912–1913, fot. archiwalna

11. Mykhailo Boychuk, murals in the former Deacons' Boarding House of St George's Cathedral, detail, 1912–1913, archive photo

ską inteligencję ukraińską, która była zauroczona panującą secesją³⁰.

Podczas pobytu we Lwowie Bojczuk często jeździł do swojej rodziny w Jarosławiu, gdzie w nowo wybudowanej cerkwi Przemienienia Pańskiego wykonał freski w górnej części apsydy w 1912 roku (odnowione w 1991 roku). Wyróżniały się one lakonicznymi liniami i kolorami. Uogólnienie barwnych plam nadało jego postaciom treści symbolicznej. W 1914 roku Bojczuk stworzył jeszcze malowidła ścienne w klasztorze Bazyliańek w Słowicie (dziś rejon lwowski, obwód lwowski), które obecnie zaczęto konserwować.

Wnioski końcowe:

W okresie 1890–1914 spostrzegamy widoczne przemiany kompozycyjne i stylistyczne w religijnym malarstwie monumentalnym Lwowa.

Ówczesne lwowskie budowle sakralne wyróżniają się owocnym współdziałaniem sztuk przestrzennych. Malarze zademonstrowali zdolność rozwiązania wieloaspektowego zagadnienia artystycznego – stworzenia zespołu architektoniczno-malarskiego. Ich dzieła de-

³⁰ L. Sokoliuk, *Mychajło Bojczuk ta joho shkola*, Charkiv 2014, s. 40.

koracyjne cechuje niemal organiczna łączność z tektoniką i funkcją świątyni. Ozdobienie wnętrza okazałych gmachów sakralnych konkretyzowało ich przeznaczenie zasobami malarstwa ściennego.

W wielu wypadkach powiązane z architekturą sakralną lwowskie malarstwo monumentalne było zapatrzone we wzory ówczesnego akademizmu i neobaroku. Charakterystyczne dla późnego historyzmu były zwłaszcza malowidła ścienne i witraże Tadeusza Popiela, freski Karola Polityńskiego, Waleriana Krycińskiego oraz Józefa Bałły.

Po 1900 roku nowsze malarstwo sakralne w głównym wektorze swego rozwoju przełamało prymat historyzmu i kanony akademicko-naturalistyczne. W konkurencji z akademizmem i historyzmem rozwijała się secesja, między innymi w dziełach: Stanisława Dębickiego, Kazimierza Sichulskiego, Mariana Olszewskiego, Modesta Sosenki, Juliana Bucmaniuka i innych artystów. Nie dominowała, ale dość szybko zaczęła odgrywać rolę awangardy. Przy zachowaniu cech obiektywnej obserwacji rzeczywistości (co było zrozumiałym w odniesieniu do specyfiki środków wyrazu sztuki religijnej) malarze posunęli się dość daleko w kierunku subiektywnej transformacji, indywidualnej wizji świata. Wybitny zespół monumentalnego malarstwa religijnego w kombinowanej stylistyce secesji, symbolizmu i art déco powstał w latach 1908–1913 i 1925–1927 we wnętrzu lwowskiej katedry ormiańskiej. Przed pierwszą wojną światową Mychajło Bojczuk pragnął wykreować we Lwowie nową szkołę monumentalnego malarstwa religijnego na zasadzie modernistycznej interpretacji sztuki Bizancjum i Rusi Kijowskiej.

W wielonarodowym Lwowie końca XIX – początku XX wieku cerkiewne i kościelne malarstwo religijne, choć uwzględniało cechy liturgiczne różnych wyznań, w ogólności podlegało dominacji stylistycznej. Przykładowo katolicy F. Schiller i T. Popiel malując ikonostasy i wykonując zlecenia cerkwi prawosławnej albo greckokatolickiej, trzymali się tradycyjnych cerkiewnych układów przestrzennych i tematów, ale kierowali się zasadami sztuki akademickiej. Również J. Mehoffer akceptując żądania arcybiskupa ormiańsko-katolickiego J. Teodorowicza i nawiązując do dawnej sztuki ormiańskiej, wykonał swoje mozaiki w ewidentnym secesyjnym stylu. Różnice narodowościowe, religijne i społeczne schodziły na dalszy plan, mając mniejsze znaczenie niż priorytety formalne i stylistyczne.

Streszczenie

Artykuł jest próbą analizy przemian stylistycznych w religijnym malarstwie monumentalnym Lwowa okresu 1890–1914. Najlepsze sakralne budowle stolicy Królestwa Galicji i Lodomerii odznaczają

ate a new school of monumental religious painting in Lviv, based on a modernist interpretation of the art of Byzantium and Kievan Rus.

In the ethnically diverse Lviv of the late nineteenth and early twentieth centuries, religious painting, while taking into account the liturgical peculiarities of various denominations, was generally subject to the dominating style. For instance, Catholics F. Schiller and T. Popiel followed traditional Orthodox church spatial arrangements and themes whilst painting iconostases and executing commissions for Orthodox or Greek Catholic churches. However, they were guided by academic art principles. Similarly, J. Mehoffer, accepting the requirements of the Armenian Catholic Archbishop J. Teodorowicz and referring to ancient Armenian art, made his mosaics in the style which is evidently Art Nouveau. National, religious, and social differences took a back seat to formal and stylistic priorities.

Abstract

This article is an attempt to analyse the stylistic changes in Lviv's religious monumental painting between 1890 and 1914. The best religious buildings of the capital of the Kingdom of Galicia and Lodomeria are characterised by an intense interaction of spatial arts. Lviv painters demonstrated their ability to solve a complex artistic problem – the creation of an architectural-painting ensemble. Their decorative works were characterised by an organic connection with the tectonics and function of the buildings. Decorating the interiors of large sacred buildings with the means of mural painting concretised their purpose.

Lviv's monumental painting, often associated with sacred architecture, was caught up in the patterns of Academism of the time. In competition with Academism and Historicism, Art Nouveau in the works of Stanisław Dębicki, Kazimierz Sichulski, Marian Olszewski, Modest Sosenko and other artists, along with the Neo-Byzantine school of Mykhailo Boychuk, soon began to assume the function of the avant-garde.

Keywords: Lviv, religious painting, polychrome, stylistics, Historicism, Academism, Art Nouveau, Neo-Byzantinism

Dr hab. Yuri Biryulov, prof. LNAS
Lviv National Academy of Arts
e-mail: yurij.biryulov@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3455-9614

Translated by Monika Mazurek

Bibliography

- Adamski J., Biernat M., Ostrowski J.K., Petrus J.T., *Katedra łacińska we Lwowie* [The Latin Cathedral in Lviv], Kraków 2013.
- Al. Fr., *Tadeusz Popiel*, „Nasz Kraj”, 1906, no. 6, p. 23.
- Betlej A., *Kościół p.w. św. Andrzeja Apostoła i klasztor OO. Bernardynów* [The Church of St Andrew the Apostle and the Convent of the Franciscan Observants], in: *Kościół i klasztor Lwowa z okresu przedrozbiorowego* [The Churches and Convents in Lviv from the Pre-Partition Period] 2, ed. Andrzej Betlej [et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2012.
- Betlej A., *Kościół p.w. ŚŚ. Piotra i Pawła oraz dawne kolegium ks. Jezuitów* [The Church of Saint Peter and Paul and the former Jesuit College], in: *Kościół i klasztor Lwowa z okresu przedrozbiorowego* [The Churches and Convents in Lviv from the Pre-Partition Period] 2, ed. Andrzej Betlej [=et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2012.
- Biernacka M., *Sichulski Kazimierz*, in: *Słownik Artystów Polskich* [The Dictionary of Polish Artists], vol. X, Warszawa 2016, pp. 406–423.
- Biernat M., Kurzej M., Ostrowski J.K., *Kościół p.w. Bożego Ciała i klasztor OO. Dominikanów*, w: *Kościół i klasztor Lwowa z okresu przedrozbiorowego* [The Churches and Convents in Lviv from the Pre-Partition Period]. 2, ed. Andrzej Betlej [et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2012.
- Biriulow J., *Balla Józef* [Balla Josef], in: *Słownik Artystów Polskich* [The Dictionary of Polish Artists. Addenda and Corrigenda to vols. I–VI], Warszawa 2003, pp. 15–16.
- Biriulow J., *Polityński Karol Gustaw*, in: *Słownik Artystów Polskich* [The Dictionary of Polish Artists], vol. VIII, Warszawa 2003, pp. 381–382.
- Biriulow J., *Secesja we Lwowie* [Art Nouveau in Lviv], Warszawa 1996.
- Brzezina K., *Kościół p.w. Św. Rodziny i klasztor OO. Reformatów* [The Church of the Holy Family and the Convent of the Reformati], in: *Kościół i klasztor Lwowa z wieków XIX i XX* [The 19th and 20th c. Churches and Convents in Lviv], ed. Andrzej Betlej [et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2004.
- „Gazeta Lwowska”, 1911, no. 85, 14 April, p. 4.
- Gąsiorowski A., Topolski, J. (eds.), *Wielkopolski słownik biograficzny* [Biographical Dictionary of Wielkopolska], Warszawa-Poznań 1981,
- Górski H., *Bazylika oo. Franciszkanów* [The Franciscan Basilica], Kraków 2002.
- Gakh I., *Epokha mytropolity: Ukrainśke obrazotvorche mystetstvo pershoi polovyny XX stolittia*, Lviv 2017.
- Hrymaliuk R., *Rozpysy ta ikony Modesta Sosenka*, in: *Tserkva Sviatoho Mykolaia u Zolochi*, Lviv 2007.
- Katedra ormiańska we Lwowie i jej twórcy* [The Armenian Cathedral in Lviv and Its Creators], Kraków 2016.

się głębokim współdziałaniem sztuk przestrzennych. Malarze lwowscy zademonstrowali zdolność rozwiązania skomplikowanego zagadnienia artystycznego – stworzenia zespołu architektoniczno-malarskiego. Ich dzieła dekoracyjne charakteryzowała organiczna łączność z tektoniką i funkcją budowli. Ozdobienie wnętrz okazałych gmachów sakralnych zasobami malarstwa ściennego konkretyzowało ich przeznaczenie.

W wielu wypadkach powiązane z architekturą sakralną lwowskie malarstwo monumentalne było zapatrzone we wzory ówczesnego akademizmu. W konkurencji z akademizmem i historyzmem secesja w dziełach Stanisława Dębickiego, Kazimierza Sichulskiego, Mariana Olszewskiego, Modesta Sosenki i innych artystów dość szybko zaczęła pełnić, obok neobizantyjskiej szkoły Mychajły Bojczuka, funkcję awangardy.

Słowa kluczowe: Lwów, malarstwo religijne, polichromia, stylistyka, historyzm, akademizm, secesja, neobizantyzm

dr hab. Jurij Biriulow, prof. LNAS
Lwowska Narodowa Akademia Sztuki
e-mail: yurij.biryulov@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3455-9614

Bibliografia

- Adamski J., Biernat M., Ostrowski J.K., Petrus J.T., *Katedra łacińska we Lwowie*, Kraków 2013.
- Al. Fr., *Tadeusz Popiel*, „Nasz Kraj”, 1906, nr 6, s. 23.
- Betlej A., *Kościół p.w. św. Andrzeja Apostoła i klasztor OO. Bernardynów*, w: *Kościół i klasztor Lwowa z okresu przedrozbiorowego*. 2, oprac. Andrzej Betlej [et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2012.
- Betlej A., *Kościół p.w. ŚŚ. Piotra i Pawła oraz dawne kolegium ks. Jezuitów*, w: *Kościół i klasztor Lwowa z okresu przedrozbiorowego*. 2, oprac. Andrzej Betlej [et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2012.
- Biernacka M., *Sichulski Kazimierz*, w: *Słownik Artystów Polskich*, t. X, Warszawa 2016, s. 406–423.
- Biernat M., Kurzej M., Ostrowski J.K., *Kościół p.w. Bożego Ciała i klasztor OO. Dominikanów*, w: *Kościół i klasztor Lwowa z okresu przedrozbiorowego*. 2, oprac. Andrzej Betlej [et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2012.
- Biriulow J., *Balla Józef*, w: *Słownik Artystów Polskich. Uzupełnienia i sprostowania do tomów I–VI*, Warszawa 2003, s. 15–16.
- Biriulow J., *Polityński Karol Gustaw*, w: *Słownik Artystów Polskich*, t. VIII, Warszawa 2003, s. 381–382.
- Biriulow J., *Secesja we Lwowie*, Warszawa 1996.
- Brzezina K., *Kościół p.w. Św. Rodziny i klasztor OO. Reformatów*, w: *Kościół i klasztor Lwowa z wieków XIX*

- i XX, oprac. Andrzej Betlej [et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2004.
- Cerkva u Pidberizciach, „Diło”, 1908, nr 281, s. 3; 1909, nr 142, s. 2.
- Gach I., *Epoka mytropolyta: Uktains'ke obrazotvorcze mystectwo perszoji połovyny XX stolittia*, Lviv 2017.
- Gąsiorowski A., Topolski J. (red.), *Wielkopolski słownik biograficzny*, Warszawa–Poznań 1981.
- „Gazeta Lwowska”, 1911, nr 85, 14. IV, s. 4.
- Górski H., *Bazylika oo. Franciszkanów*, Kraków 2002.
- Hrymaliuk R., *Rozpysy ta ikony Modesta Sosenka*, w: *Cerkva Sviatoho Mykołaja u Zołoczewi*, Lviv 2007.
- Katedra ormiańska we Lwowie i jej twórcy*, Kraków 2016.
- Miziołek J., *Golgota Jana Styki w Forest Lawn. O największym obrazie świata i jego niezwykłej historii*, „Konteksty: Polska sztuka ludowa: antropologia kultury, etnografia, sztuka” 62, 2008, nr 1.
- Olszewski M., *Plac Maryacki*, „Gazeta Wieczorna”, 1913, 13 VIII.
- Orłowicz M., *Wrażenia ze Skolskiego*, „Kurier Lwowski”, 1917, nr 150.
- Petrus J.T., *Kościół parafialny p.w. Świętej Trójcy w Starym Siole*, w: *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 11, Kraków 2003.
- Prykrasy Halyč'kich rukopysiv XVI i XVII vv. Stavropygij'skoho muzeja zarysowani Modestom Sosenkom*, red. I. Sviencic'kyi, Lviv 1923.
- Ripko O., *Bojczuk i bojczukisty, bojczukizm: Kataloh vystavky*, Lviv 1991.
- Roth L.J., *Wystawa prac Kazimierza Sichulskiego*, „Dziennik Polski”, 1911, nr 319, 20 XI.
- Sadova-Mandziuk O., Rishniak O., *Karol Polityns'kyi ta rozpysy zaly dominikans'koho monastyria u Lvovi*, w: *Istoriija religij v Ukraini. Naukovyj szchoricznyk*, 2010, t. 2, s. 811–821.
- Schröder A., *Powszechna wystawa sztuki polskiej (VI)*, „Gazeta Lwowska”, 1910, nr 158, 15 VII, s. 4.
- Semchyshyn-Huzner O., *Cerkva Uspinnia Bohorodyci v smt Slavske Skolius'koho rajonu Lvivs'koji obl. Istoriija pobudovy i ozdoblennia*, „Narodoznacvci zoszyty”, 2009, nr 3–4, s. 469–480.
- Semchyshyn-Huzner O., *Modest Sosenko (1875–1920): Monografiya*, Lviv 2020.
- Semchyshyn-Huzner O., *Malarstwo ścienne Modesta Sosenki. Charakterystyka stylu na podstawie reprezentatywnych przykładów*, „Sacrum et Decorum” 15, 2022, s. 103–109.
- Smirnow J., *Katedra ormiańska we Lwowie: dzieje Archidiecezji Ormiańskiej Lwowskiej*, Lwów, Przemyśl 2002.
- Smirnow J., *Dominikańska wystawa w Muzeum Historii Religii we Lwowie*, „Kurier Galicyjski”, 2017, nr 4 (272), 28 II–16 III.
- Sokoliuk L., *Mychajło Bojczuk ta joho szkoła*, Charkiv 2014, s. 40.
- Wierzbicka A., *Popiel Tadeusz*, w: *Słownik Artystów Polskich*, t. VIII, Warszawa 2003, s. 398–404.
- Miziołek J., *Golgota Jana Styki w Forest Lawn. O największym obrazie świata i jego niezwykłej historii* [*Jan Styka's Golgotha in Forest Lawn. About the World's Largest Painting and Its Remarkable History*], „Konteksty: Polska sztuka ludowa: antropologia kultury, etnografia, sztuka” 62, 2008, no. 1.
- Olszewski M., *Plac Maryacki* [*Maryacki Square*], „Gazeta Wieczorna”, 1913, 13 Aug.
- Orłowicz M., *Wrażenia ze Skolskiego* [*Impressions from the Skole Region*], „Kurier Lwowski”, 1917, no. 150.
- Petrus J.T., *Kościół parafialny p.w. Świętej Trójcy w Starym Siole* [*The Parish Church of the Holy Trinity in Stare Selo*], in: *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego* [*The Roman Catholic Churches and Convents of the Former Ruthenian Province*], vol. 11, Kraków 2003.
- Prykrasy Halyč'kykh rukopysiv XVI i XVII vv. Stavropygij'skoho muzeja zarysowani Modestom Sosenkom*, ed. I. Svientsitskyi, Lviv 1923.
- Ripko O., *Boičuk i boičukisty, boičukizm: Kataloh vystavky*, Lviv 1991.
- Roth L.J., *Wystawa prac Kazimierza Sichulskiego* [*The Exhibition of the Works by Kazimierz Sichulski*], „Dziennik Polski”, 1911, no. 319, 20 Nov.
- Sadova-Mandziuk O., Rishniak O., *Karol Polityns'kyi ta rozpysy zaly dominikans'koho monastyria u Lvovi*, in: *Istoriija religii v Ukraini. Naukovyi shchorichnyk*, 2010, vol. 2, pp. 811–821.
- Schröder A., *Powszechna wystawa sztuki polskiej (VI)* [*The General Exhibition of Polish Art (VI)*], „Gazeta Lwowska”, 1910, no. 158, 15 July, p. 4.
- Semchyshyn-Huzner O., *Modest Sosenko (1875–1920): Monografiya*, Lviv 2020.
- Semchyshyn-Huzner O., *The Mural Paintings of Modest Sosenko. Characteristics of the Style Based on Representative Examples*, „Sacrum et Decorum” 15, 2022, pp. 93–109.
- Semchyshyn-Huzner O., *Tserkva Uspinnia Bohorodytsi v smt Slavske Skolius'koho rajonu Lvivs'koji obl. Istoriija pobudovy i ozdoblennia*, „Narodoznacvchi zoshyty” 2009, no. 3–4, pp. 469–480.
- Smirnow J., *Katedra ormiańska we Lwowie: dzieje Archidiecezji Ormiańskiej Lwowskiej* [*The Armenian Cathedral in Lviv: The History of the Armenian Diocese in Lviv*], Lviv, Przemyśl 2002.
- Smirnow J., *Dominikańska wystawa w Muzeum Historii Religii we Lwowie* [*Dominican Exhibition at the Museum of the History of Religions in Lviv*], „Kurier Galicyjski”, 2017, no. 4 (272), 28 Feb–16 March.
- Sokoliuk L., *Mykhailo Boičuk ta ioho shkola*, Kharkiv 2014.
- Tserkva u Pidberizciach*, „Diło”, 1908, no. 281, p. 3; 1909, no. 142, p. 2.
- Wierzbicka A., *Popiel Tadeusz*, in: *Słownik Artystów Polskich* [*The Dictionary of Polish Artists*], vol. VIII, Warszawa 2003, pp. 398–404.