

Oksana Triska

Narodowa Akademia Nauk Ukrainy
ORCID: 0000-0002-4717-4396

Huculsko-pokuckie ikony ludowe
na szkłe jako źródło inspiracji dla
współczesnego ukraińskiego
malarstwa oraz ikonopisarstwa

DOI: 10.15584/setde.2024.17.5

W coraz bardziej zglobalizowanym świecie kwestia kształtowania wewnętrznej tożsamości kulturowej, a zwłaszcza artystycznej, pozostaje wciąż aktualna. Jak dla innych krajów, tak też dla Ukrainy ważne jest ustalenie własnej hierarchii wartości artystycznych i sprawienie, by były one znane, rozumiane i traktowane priorytetowo w ojczyźnej kulturze.

W okresie, gdy Ukraina była częścią Związku Radzieckiego¹, większość rodzimych tradycji artystycznych podupadła. Tożsamość narodowa, której jednym z przejawów są dzieła sztuki ludowej, uznana została przez władze sowieckie za oznakę tak zwanego *nacjonalizmu burżuazyjnego*, dlatego znieważano ją i wykorzeniano na wszelkie możliwe sposoby. Praktyka ta dotyczyła również malowania ikon, ponieważ sztuka sakralna nie mogła istnieć w społeczeństwie ateistycznym. Sporadycznie artyści tworzyli święte obrazy, ale tylko dla Kościoła oficjalnie uznanego, czyli rosyjskiej Cerkwi prawosławnej.

Współczesny etap rozwoju malarstwa ikonowego związany jest ściśle z odzyskaniem niepodległości przez Ukrainę. Rozpad Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich umożliwił Ukraińcom powrót do własnej religijności i stworzył warunki dla odrodzenia dawnych tradycji artystycznych.

¹ W końcu XII 1922 roku Ukraińska Socjalistyczna Republika Radziecka weszła z innymi republikami sowieckimi w skład ZSRR. [...] Po drugiej wojnie na Ukrainie odbudowano reżim komunistyczny, bez zmiany statusu USRR. Dopiero 24 VIII 1991 roku Rada Najwyższa Ukrainy proklamowała pełną niepodległość i zdelegalizowała partię komunistyczną, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Ukraina-Historia> [dostęp 08 lipca 2024]. W okresie dwudziestolecia międzywojennego ziemie dzisiejszej zachodniej Ukrainy wraz z miastami takimi jak: Lwów, Tarnopol, Brody, Równe, Łuck leżały w granicach Drugiej Rzeczypospolitej Polskiej, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Polska-Historia-Druga-Rzeczpospolita> [dostęp 22.07.2024]. W konsekwencji postanowieni konferencji w Teheranie, Jałcie i Poczdamie stały się one częścią USRR, po 1991 roku obecnej Ukrainy, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/jaltanska-konferencja;3916500.html> [dostęp 22.07.2024] – przyp. Redakcja.

Oksana Triska

The National Academy of Sciences of Ukraine
ORCID: 0000-0002-4717-4396

The Hutsul-Pokuttia folk icons on
glass as a source of inspiration for
contemporary Ukrainian painting
and iconography

In the context of an increasingly globalised world, the question of the formation of an internal cultural and especially artistic identity remains a pertinent one. As with other countries, it is crucial for Ukraine to establish its own hierarchy of artistic values and to disseminate, comprehend and prioritise them within its native culture.

During the period when Ukraine was part of the Soviet Union¹, the majority of indigenous artistic traditions experienced a decline. The Soviet authorities regarded national identity, as manifested in folk art, as an indication of so-called *bourgeois nationalism*. Consequently, this identity was disparaged and eradicated in any manner possible. This practice extended to the painting of icons, as sacred art was deemed incompatible with an atheist society. On occasion, artists did create sacred images, but solely for the officially recognised Church, namely the Russian Orthodox Church.

The contemporary stage in the development of icon painting is closely linked to Ukraine's independence. The dissolution of the Union of Soviet Socialist Republics enabled Ukrainians to reclaim their own religiosity and created the conditions for the revival of ancient artistic traditions.

¹ At the end of December 1922, the Ukrainian Soviet Socialist Republic became part of the USSR along with the other Soviet republics. [...] After the Second World War, a communist regime was re-established in Ukraine without any change in the status of the USSR. It was not until 24 August 1991 that the Verkhovna Rada of Ukraine proclaimed full independence and outlawed the Communist Party, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Ukraina-Historia> [accessed 08 July 2024]. During the inter-war period, the territories of today's western Ukraine, together with cities such as Lviv, Ternopil, Brody, Rivne and Lutsk, were within the borders of the Second Polish Republic, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Polska-Historia-Druga-Rzeczpospolita> [accessed 22 July 2024]. As a result of the decisions of the Tehran, Yalta and Potsdam Conferences, they became part of the USSR, after 1991 the present Ukraine <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/jaltanska-konferencja;3916500.html> [accessed 22.07.2024] – Editor's note.

In western Ukraine, the emergence of an association of artists engaged in the production of religious painting can be traced to the opening of the Department of Sacred Art at the Lviv State Academy of Arts in 1995. This marked the beginning of a new era in the study of ancient Ukrainian iconography and the search for innovative forms of sacred art. One of its fundamental tenets is the reference to the tradition of icon painting. This process involved artists of different generations and developed in two directions. The first of these was the creation of icons for liturgical space, that is to say, for churches. The second was the production of works on religious themes for domestic and exhibition use.

An important source of inspiration are glass folk icons, which are distinguished by their unique beauty². During the latter half of the nineteenth century and the early decades of the twentieth, these icons enjoyed considerable popularity in the Hutsul region, Pokuttia³, Bukovina (and, on occasion, in Opillia). This article aims to demonstrate the continuation of this tradition in the twenty-first century, with reference to the work of artists associated with the Lviv art centre, who have developed their own artistic language and introduced innovations to the traditional forms.

Folk icons on glass represent a special sub-genre of family icon painting, which was considered an example of anonymous art in the 19th century and became the domain of professional artists in the following century⁴. They constituted a marker of the ethnic space of the Ukrainian peasantry, as:

folk art, unlike professional art, for thousands of years has preserved and brought to our time archa-

² Created by self-taught painters.

³ The Hutsuls - highlanders who inhabit the Eastern Carpathians in south-western Ukraine. Prior to 1918, the territories inhabited by the Hutsuls were part of the Austro-Hungarian Empire. Following this, they were divided between Czechoslovakia, Romania and Poland. After World War II, they were incorporated into the Ukrainian Soviet Socialist Republic. Cf. *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN [Great Universal Encyclopedia PWN]*, vol. 4, Warsaw 1964, p. 762. Pokuttia is a historical district of Ruthenia, encompassing areas on the upper Prut and Cheremosh rivers, situated on the border of the former Lviv and Halych lands. [...] In 1531 it was annexed to Poland, during the First Partition of Poland in 1772 it came under Austrian rule, after World War I it was incorporated into the Polish state, after World War II it was incorporated into the Ukrainian Soviet Socialist Republic, cf. *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*, vol. 8, p. 810. Cf. Pokuttia (pl. Pokucie), a historical region situated on the upper Prut and Cheremosh rivers, on the border of the former Lviv and Halych lands. Since 1991, it has been part of Ukraine. <https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/Pokuttia.html> [accessed 08 July 2024] - Editor's note.

⁴ The majority of contemporary authors of icon painting on glass have received professional training and work in a variety of styles. Consequently, the terms "artist" and "icon painter" are used synonymously in relation to them.

Na zachodniej Ukrainie zrzeszanie się twórców wo- kół malarstwa religijnego rozpoczęło się wraz z otwar- ciem Katedry Sztuki Sakralnej na Państwowej Akademii Sztuk we Lwowie w 1995 roku. Zapoczątkowało to najnowszy rozdział studiów nad dawną ikonografią ukraińską i poszukiwanie nowych form rozwoju sztuki sakralnej. Jednym z jej z fundamentów jest odwo- ływanie się do tradycji malarstwa ikonowego. Artyści różnych pokoleń rozwijają swoją twórczość w dwóch kierunkach malowania ikon. Pierwszy dotyczy dzieł przeznaczonych do przestrzeni liturgicznej, drugi zaś odnosi się do użytku domowego i wystawowego.

Ważnym źródłem inspiracji są szklane ikony lu- dowe, które wyróżniają się niepowtarzalnym pięknem². Były one popularne w drugiej połowie XIX wieku i pierwszych trzech dekadach następnego stu- lecia na Huculszczyźnie, Pokuciu³, Bukowinie (cza- sami na Opolu [zachodnia część Wyżyny Podolskiej, ukr. Opillia – przypis tłumacza]). Celem artykułu jest ukazanie kontynuacji tej tradycji w XXI wieku na przykładzie twórczości artystów związanych ze lwowskim ośrodkiem sztuki, którzy rozwijają własny język artystyczny i wprowadzają do form dawnych własne innowacje.

Ikony ludowe na szkle stanowią szczególną twór- czość artystyczną, należąca do gatunku malowania ikon domowych, które w XIX wieku uchodziły za przykład sztuki anonimowej, a w kolejnym stule- ciu stały się domeną profesjonalnych artystów⁴. Były wyznacznikiem przestrzeni etnicznej ukraińskiego chłopstwa, gdyż:

sztuka ludowa, w przeciwieństwie do sztuki za- wodowej, przez tysiące lat zachowała i przyniosła do naszych czasów archaiczne formuły, symbole, motywy, teksty artystyczne, które mają wielką wartość⁵.

² Tworzone przez malarzy, którzy byli samoukami.

³ Huculi – górale zamieszkujący Karpaty Wschodnie (połu- dniowo-zachodnia Ukraina). Do 1918 roku obszary zamieszkałe przez Huculów należały do Austro-Węgier, później podzielone mię- dzy Czechosłowację, Rumunię i Polskę, po II wojnie światowej włączo- ne do Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej, por. *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 4, Warszawa 1964, s. 762. Pokucie, historyczna dzielnica Rusi, obejmująca tereny nad górnym Prutem i Czeremoszem, na pograniczu dawnej ziemi lwowskiej i halickiej. [...] W 1531 zostało przyłączone do Polski, podczas I rozbioru Polski w 1772 przeszło pod panowanie Austrii, po I wojnie światowej w granicach Polski, po II wojnie światowej należało do Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej, por. *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 8, s. 810. Por. Pokucie, Pokuttia, kraina historyczna nad górnym Prutem i Czeremoszem, na pograniczu dawnej ziemi lwowskiej i halickiej, od 1991 w Ukrainie, <https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/Pokucie.html> [dostęp 08 lipca 2024] – przyp. Redakcji.

⁴ Współcześni autorzy malarstwa ikonowego na szkle (w więk- szości) mają wykształcenie profesjonalne, pracują w różnych stylach, dlatego dalej w stosunku do nich używamy terminu *artysta, malarz ikon* w znaczeniu synonimicznym.

⁵ M. Stankevych, *Etnoestetyka. Filozofia sztuki ludowej*, Lwów 2020, s. 163.



1. *Matka Boska, św. Jerzy*, ikona ludowa na szkle, Pokucie, ostatnia ćwierć XIX wieku, prywatna kolekcja, fot. R. Szyszak

1. *Virgin Mary, St George the Victorious*, folk icon on glass, Pokuttia, the last quarter of the 19th c., private collection, phot. R. Shyshak

Prace na szkle są wykonywane przy użyciu specyficznej techniki, która różni się od malowania na drewnie lub płótnie. Ogólnie rzecz biorąc, w różnych okresach kultury światowej szklane dzieła sztuki zawsze były zróżnicowane: mogły być biżuterią, rzezbami, witrażami, ikonami itp. W każdym przypadku szkło zachowuje swoją niesamowitą właściwość zmiany koloru. W połączeniu ze szkłem kolor tworzy lekką harmonię, którą trudno znaleźć w artefaktach wykonanych innymi technikami.

Ikony na szkle powstają *od tyłu* (faktycznie na rewersie tafli szklanej stanowiącej pole obrazowe) i tworzone są w odwrotnej kolejności niż wspomniane przedstawienia na desce czy płótnie. Najpierw nakłada się rysunek i szczegóły obrazu, następnie pokrywa się duże obszary, a na końcu nanosi się złocenia. W ten sposób warstwa farby jest zabezpieczona, mniej podatna na czynniki zewnętrzne, a połysk szkła dodatkowo przyciąga wzrok oglądających [il. 1]. Malarze ludowi drugiej połowy XIX wieku zapożyczyli tę technikę od mistrzów z sąsiednich ziem regionu karpackiego spotykanych na jarmarkach, na których można było nabyć szklane ikony⁶.

⁶ Szklane ikony przywożono między innymi z terenów dzisiejszej Austrii, części Rumunii, czasem ze Śląska, Słowacji i Polski. W latach 1867–1918 wymienione tereny wchodziły w skład mo-

*ic formulas, symbols, motifs, artistic texts that have great value*⁵.

The creation of works on glass employs a distinct technique that differs from the methods used for painting on wood or canvas. Historically, glass artworks have encompassed a diverse range of forms, including jewellery, sculptures, stained glass, icons, and more. In each of these instances, glass retains its unique ability to alter its colour. When combined with glass, the resulting colour creates a distinctive light harmony that is challenging to achieve with other techniques.

The icons are created *front to back* (that is, on the reverse side of the glass sheet that forms the picture field). This process is conducted in a reverse sequence to the aforementioned representations on board or canvas. First, the drawing and details of the painting are applied, then large areas are covered and finally the gilding is applied. This method protects the paint layer from external influences, enhances the lustre of the glass and attracts the eye of the viewer [fig. 1]. The technique was borrowed by folk painters of the second half of the 19th century

⁵ M. Stankevych. *Etnoestetyka. Filozofia narodnoho mystetstva*, Lviv 2020, p. 163.

from masters from the neighbouring lands of the Carpathian region found at fairs where glass icons could be purchased⁶.

Hutsul-Pokuttia paintings represent a significant and unified element of folk culture, situated within the primitive category. As the Ukrainian art critic and ethnographer Mykhailo Stankevych aptly remarked:

*Primitive art lives by different laws. The less primitive art imitates academic principles of painting, composition and colour, the more original, luminous and charming it is*⁷.

The folk artists developed their own concept of what a family icon on glass should look like. By drawing on the visual language of chromolithography, they reinterpreted the subject matter in a manner that reflected their own artistic vision. The figures of the saints were delineated with simplified lines and the garments with rapidly applied coloured brushstrokes, which gave the painting a rhythmic structure and graphic clarity. In their paintings, the masters employed a relatively constrained palette of approximately five or six colours, which they augmented through the use of gilding. This resulted in the paintings acquiring a lustre and a distinctive decorative quality. The painters paid close attention to the incorporation of ornamental motifs, which were employed to fill the majority of the available space. This observation was made by the Polish ethnographer Józef Grabowski, who in the 1930s collected a number of these works for the Art Museum in Stanisławów (now Ivano-Frankivsk). The researcher wrote:

*The Pokuttia paintings, popularly known as Hutsul paintings, are among the most vigorous, direct, and decorative paintings on glass known to folk art. The floral ornamental decoration is particularly noteworthy for its simplicity and abundance, exhibiting a multitude of colour variations*⁸.

In the Ukrainian community in what is now western Ukraine, a systematic interest in this type

⁶ The glass icons were imported from a number of locations, including present-day Austria, parts of Romania, and occasionally from Silesia, Slovakia, and Poland. During the period between 1867 and 1918, these areas were part of the Austro-Hungarian monarchy. cf.: *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*, vol. 1, Warsaw 1968, pp. 483–484.

⁷ M. Stankevych, *Fenomen ikony na skli // Narodna ikona na skli*. Album. Kiyiv, 2008.

⁸ J. Grabowski, *Ludowe malarstwo na szkle [Folk Glass Painting]*, Wrocław 1968, p. 54. The folk art of these areas was the subject of research conducted by Polish scholars, including Oskar Kolberg in the 19th century. Stanisław Vincenz's works were particularly influential, including the three-part series „Na wysokiej połoninie” [“On a High Polonyňa”]. The Hutsul region also

Obrazy huculsko-pokuckie stanowią dużą monolityczną kategorię kultury ludowej należąca do sztuki prymitywnej. Jak trafnie zauważył ukraiński krytyk sztuki i etnograf Mychajło Stankevych:

*Sztuka prymitywna żyje według innych praw. Im mniej sztuka prymitywna naśladuje akademickie zasady malowania, kompozycji i koloru, tym bardziej jest oryginalna, jaśniejsza i czarująca*⁷.

Twórcy ludowi wypracowali własną wizję tego, jak powinna wyglądać ikona domowa na szkle. Zapożyczając tematykę z oleodruków, interpretowali ją według własnego uznania. Postaci świętych zaznaczano za pomocą uproszczonych linii, a ubrania – szybko naniesionymi kolorowymi pociągnięciami pędzla, które nadawały obrazowi rytmiczną strukturę i graficzną wyrazistość. Podczas malowania mistrzowie używali dość ograniczonej palety pięciu lub sześciu kolorów, którą wzbogacali złoconiami. To nadawało obrazom blasku i szczególnej dekoracyjności. Malarze zwracali uwagę na motywy zdobnicze, które wypełniały większość wolnych przestrzeni. Podkreślił to polski etnograf Józef Grabowski, który w latach trzydziestych XX wieku zgromadził kolekcję tych dzieł dla Muzeum Sztuki w Stanisławowie (obecnie Ivano-Frankivsk). Badacz napisał:

*Obrazy pokuckie, zwane popularnie huculskimi, należą do najbardziej żywiotowych, bezpośrednich i dekoracyjnych malowideł na szkle, jakie zna sztuka ludowa. Szczególnie bogaty jest tu przystrój dekoracyjny kwiatowy o motywach bardzo prostych, lecz licznych i zmiennych w kolorze*⁸.

W społeczności ukraińskiej na terenach należących obecnie do zachodniej Ukrainy systematyczne zainteresowanie tego typu sztuką ludową rozkwitło w latach trzydziestych XX wieku. W tym okresie muzea lwowskie tworzyły już kolekcje ikon na szkle⁹. Pierwsza monograficzna wystawa czasowa, na

narchii austro-węgierskiej, por.: *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 1, Warszawa 1968, s. 483–484.

⁷ M. Stankevych, *Fenomen ikony na szkle // Folk Icon on Glass. Album*, Kijów 2008.

⁸ J. Grabowski, *Ludowe malarstwo na szkle*, Wrocław 1968, s. 54. Badania nad sztuką ludową tych terenów były prowadzone przez polskich uczonych, m in.: Oskara Kolberga, już w XIX wieku. Dużą popularnością cieszyły się opracowania Stanisława Vincenza, a wśród nich trzyczęściowy cykl *Na wysokiej połoninie*. Huculszczyzna zachwycała również polskich artystów: L. Wyczółkowskiego, S. Sichulskiego, K. Maszkowskiego czy T. Axentowicza – red.

⁹ W 1908 roku utworzono polskie Muzeum Narodowe im. Jana III, a w 1912 roku z inicjatywy Andrieja Szeptyckiego zostało założone muzeum przy ul. Mochnackiego 42, które stało się ukraińskim Muzeum Narodowym. Także inne lwowskie muzea, np. Muzeum Towarzystwa Naukowego im. Tarasa Szewczenki czy Muzeum Instytutu Stauropigjańskiego we Lwowie, tworzyły ko-

której zaprezentowano ikony ludowe na szkle szerokiej publiczności, odbyła się w 1939 roku¹⁰. Dziś we Lwowie, dzięki działalności kilku pokoleń prywatnych kolekcjonerów, znajduje się największa na Ukrainie kolekcja dawnych zabytków licząca około 400 pozycji. Były one wielokrotnie prezentowane na wystawach organizowanych przy współpracy muzealników i kolekcjonerów (1988¹¹, 1990¹², 2006). Pokazy te pozwoliły koneserom poczuć siłę tradycji sztuki ludowej. Wzruszało wszystko: nowatorski sposób interpretacji tematów religijnych, śmiałość łączenia kolorów, blask i efektowność czasem nadmiernego złocenia. W dużej mierze to właśnie bezpośredni kontakt z tymi pracami – możliwość ich zbadania i zrozumienia – skłonił wielu artystów do zajęcia się malowaniem na szkle.

Pierwsze próby lwowscy twórcy podejmowali już w latach pięćdziesiątych XX wieku. Były to jednak odosobnione eksperymenty artystyczne między innymi: Jarosławy Muzyki, później Margit Selskiej, Iwana Ostafijczuka, Mykoły Andruszczenki, Romana Petruka i innych. Natomiast w latach dziewięćdziesiątych przedstawiciele kolejnego pokolenia zaczęli systematycznie pracować w tej technice, rozwijając swój autorski styl. Należeli do nich: Oksana Andruszczenko, Eleonora Bilinska, Taras Łozynskij, Wołodymyr Łucyk, Marjana Motyka, Oksana Romaniw-Triska, Wasyl Semeniuk, Hałyna i Orest Jakubyszyn, Andrij Chomyk. W 2010 roku do grupy dołączyli: Ostap Łozynskij, Ulana Nyszczuk, później Ulana Krechowec i inni. W taki sposób tradycja zapożyczona od mistrzów ludowych dała impuls do rozwoju malarstwa na szkle, zarówno świeckiego, jak i religijnego, szczególnie zaś malarstwa ikon.

Większość autorów rozpoczynała swoje próby od wykonywania kopii obrazów ludowych. Jednak po zrozumieniu procesu szybko przeszli oni do poszukiwań własnego stylu. Najbardziej metodyczne podejście do tworzenia takich kopii miał utalentowany lwowski malarz ikon i artysta **Ostap Łozynskij** (1983–2022). Jego celem było ożywienie i rozwinięcie tej tradycji, uważał bowiem, że została niesłusznie zapomniana i traktowana *jak biedna sierota na marginesie procesów twórczych*.

lekcje etnograficzne, jednak nie były one przedmiotem badania do niniejszego artykułu, por. <https://muzeumpamieci.umk.pl/?p=6531> [dostęp 22.07.2024], <https://lwow.home.pl/przewodnik36/muzea.html#szeptycki> [dostęp 22.07.2024].

¹⁰ *Wystawa galicyjskiej sztuki prymitywnej XVII–XIX wieku: katalog wystawy* / [noty autorskie: I. Svientsitsky, M. Fedyuk], Lwów, Fundacja Naukowa Muzeum Narodowego we Lwowie, 1939, s. 4.

¹¹ V. Otkovych, *Malarstwo na szkle – tradycja i nowoczesność: katalog wystawy*, Lwów 1988.

¹² V. Svientsitska, *Rysunek na szkle: katalog wystawy ze środków Muzeum i zbiorów kolekcjonerów lwowskich*, Lwów 1990, s. 7.

of folk art emerged in the 1930s. At that time, Lviv museums were already engaged in the process of assembling collections of icons on glass⁹. The first monographic temporary exhibition presenting folk icons on glass to the general public was held in 1939¹⁰. The largest collection of antiquities in Ukraine, comprising approximately 400 items, is currently housed in Lviv. This impressive assemblage has been amassed by several generations of private collectors and has been showcased on numerous occasions at exhibitions held in collaboration with museum professionals and collectors. (1988¹¹, 1990¹², 2006). These exhibitions enabled connoisseurs to appreciate the potency of the folk art tradition. The works exhibited demonstrated a dynamic quality, encompassing innovative interpretations of religious themes, bold chromatic combinations, and the striking brilliance and impact of gilding techniques that were, at times, lavish in their application. It was this direct engagement with these artistic creations, coupled with the opportunity to examine and comprehend their nuances, that prompted numerous artists to pursue glass painting as a medium.

The first attempts by Lviv artists can be traced back to the 1950s. However, these were largely isolated efforts, undertaken by a number of individuals, including: Iaroslav Muzyka, later Margit Selska, Ivan Ostafiichuk, Mykola Andrushchenko, Roman Petruk [fig. 2] and others. But in the 1990s, representatives of the next generation began to work systematically in this technique, developing their own original style. These included: Oksana Andrushchenko, Eleonora Bilinska, Taras Lozynskiy, Volodymyr Lutsyk, Mar'iana Motyka, Oksana Romaniv-Triska, Vasyl Semeniuk, Halyna and Orest Iakubyshyn, Andrii Khomyk. In 2010 the group was joined by: Ostap Lozynskiy, Uliana Nyshchuk, later Uliana Krekhovets and others. In this manner, the tradition derived from the folk masters provided a catalyst for the advance-

inspired Polish artists such as L. Wyczółkowski, S. Sichulski, K. Maszkowski and T. Axentowicz.

⁹ In 1908, the King John III Polish National Museum was established, and in 1912, on the initiative of Andrei Sheptytskyi, a museum was founded at ul. Mochnackiego 42, which subsequently became the Ukrainian National Museum. Other museums in Lviv, such as the Museum of the Taras Shevchenko Academic Society and the Museum of the Stauropelial Institute in Lviv, also created ethnographic collections. However, these are not the subject of this article's research. Cf. <https://muzeumpamieci.umk.pl/?p=6531> [accessed on 22 July 2024], <https://lwow.home.pl/przewodnik36/muzea.html#szeptycki> [accessed on 22 July 2024].

¹⁰ *Vystava Halyskoho prymityvu XVII – XIX. vv.: katalog vystavky* / [author's notes: I. Svientsitskyi, M. Fediuk]. The Research Foundation of the National Museum in Lviv, Lviv, 1939, p. 4.

¹¹ V. Otkovych, *Zhyvopys na skli – tradytsii ta suchasnist: Katalog vystavky*. Lviv, 1988.

¹² V. Svientsitska, *Maliuvannia na skli: Katalog vystavky z fondiv Muzeiu ta zbivok lvivskykh kolektsioneriv*. Lviv, 1990, p. 7.

ment of glass painting, encompassing both secular and religious works, particularly icon painting.

Most artists began by copying folk paintings. But once they understood the process, they quickly moved on to finding their own style. The most methodical approach to making such copies was that of the talented Lviv icon painter and artist **Ostap Lozynskyi** (1983–2022). His aim was to revive and develop this tradition, which he believed had been unjustly forgotten and treated, *like a red-headed stepchild and sidelined within the broader creative landscape*.

To this end, the artist began to collect old works and work on copying them. He did not see himself as a collector, but rather as a custodian of icons on glass. In an interview he said:

I don't need these things for the purpose of collecting... They serve to establish an ambience and an environment that resonates with me. For me, it is a form of collecting imbued with a creative dimension¹³.

Ostap Lozynskyi made more than 3,000 original copies. He undertook a comprehensive study of the creative processes, employing a rapid line style and utilising colours identical to those used in the past. The artist completed the motifs in a manner similar to that of folk masters, incorporating a variety of ornamental motifs that were often repeated. He succeeded in emulating the authentic style as closely as possible [fig. 2]. His academic art training helped him to paint in a primitive manner, while avoiding the obvious drawing flaws commonly associated with a country painter.

Having acquired proficiency in the conventional patterns of painting (consisting primarily of 18 subjects), the artist proceeded to compose according to his own personal principles. One particular work that references Hutsul iconography is a group painting created on three pieces of glass. The painting depicts ten scenes: Nativity, Our Lady of Intercession, the Apostles Peter and Paul, St Nicholas, Our Lady of Leżajsk, St Barbara, Archangel Michael, St George, the Crucifixion, John the Baptist and Jesus Christ as children [fig. 3]. The icon is notable for its considerable dimensions (55x165 cm), the dynamic quality of its lines and the vibrancy of its colours, which are enhanced by the use of gilding. The artist's objective was to exemplify the aesthetic principles underlying the creative thinking of the Hutsul and Pokuttia painters.

In order to enhance the expressiveness of the work, the artist frequently placed his pieces in old



2. Ostap Łozynskij, *Matka Boska Leżajska*, 2010, szkło, tusz, akryl, złoto płatkowe, zbiory prywatne, fot. O. Łozynskij

2. Ostap Lozynskyi, *Our Lady of Leżajsk*, 2010, glass, ink, acrylic, glass, ink, acrylic, gold leaf, private collection, phot. O. Lozynskyi

W tym celu artysta zaczął zbierać dawne dzieła i pracować nad ich kopiowaniem. Nie uważał się za kolekcjonera, ale raczej za kolekcjonera-strażnika ikon na szkle. W jednym z wywiadów stwierdził:

Nie potrzebuję tych rzeczy, żeby je gromadzić... Są potrzebne, żeby stworzyć aurę i środowisko, które będzie ze mną współpracować. Dla mnie jest to rodzaj kolekcjonowania z twórczym podtekstem¹³.

Ostap Łozynskij wykonał ponad 3000 autorskich kopii. Doskonale przestudiował wszystkie procesy tworzenia: rysował szybkimi liniami, używając kolorów identycznych z dawniej stosowanymi. Artysta uzupełniał wątki na wzór mistrzów ludowych – za każdym razem innymi, często powtarzającymi się motywami zdobniczymi. Udało mu się maksymalnie zbliżyć do autentycznego stylu [il. 2]. Posiadając akademickie wykształcenie artystyczne, świadomie tworzył w sposób prymitywny – jednak bez oczywistych wad rysunkowych domorosłego malarza.

Po opanowaniu typowych schematów obrazów (jest to przeważnie 18 tematów) artysta zaczął

¹³ *Krykhhkishi za sklo. Narodni ikony na skli. Kolektsiia Ostapa Lozynskoho. Albom-kataloh*. Edited by Roman Zilinko. The K. Sheptytsky Museum of Folk Architecture and Life, Lviv 2024, p. 176

¹³ *Bardziej kruche niż szkło. Ikony ludowe na szkle. Kolekcja Ostapa Lozynskyjgo. Album katalogowy*, opracował R. Zilinko, Muzeum Architektury Ludowej i Życia im. K. Szeptyckiego, Lwów 2024, s. 176.



3. Ostap Łozynskij, *Boże Narodzenie, Bogurodzica Pokrowa, Apostolowie Piotr i Paweł, św. Mikołaj, Matka Boska Leżańska, św. Barbara, Archanioł Michał, św. Jerzy, Ukrzyżowanie, Jan Chrzciciel i Jezus Chrystus w dzieciństwie*, 2020, szkło, tusz, akryl, złoto płatkowe, prywatna kolekcja, fot. O. Łozynskij

3. Ostap Łozynskij, *Nativity, Our Lady of Intercession, the Apostles Peter and Paul, St Nicholas, Our Lady of Leżańsk, St Barbara, Archangel Michael, St George the Victorious, the Crucifixion, John the Baptist and Jesus Christ as Children*, 2020, glass, ink, acrylic, gold leaf, private collection, phot. O. Łozynskij

komponować według własnych zasad. Szczególnym jego dziełem odwołującym się do ikonografii huculskiej jest obraz zbiorowy wykonany na trzech szklach. Przedstawia 10 scen: Boże Narodzenie, Matkę Bożą Opiekuńczą, apostołów Piotra i Pawła, św. Mikołaja, Bogurodzicę Leżańską, św. Barbarę, Archanioła Michała, św. Jerzego, Ukrzyżowanie, Jana Chrzciciela i Jezusa Chrystusa jako dzieci [il. 3]. Ikona zachwyca rozmiarem (55x165 cm), dynamiką linii i bogactwem barw, które podkreślone są przez złocenia. Zamiarem artysty było ukazanie piękna twórczego myślenia malarzy Huculczyzny i Pokucia.

Dla wzmocnienia ekspresji dzieła artysta często umieszczał swoje prace w starych ramach po zniszczonych obrazach lub innych, które wyróżniały się kształtem czy podziałem szkła. Autor z powodzeniem wykorzystywał je w swoich kompozycjach. Jedna z ikon prezentowana jest w ramie okiennej składającej się z ośmiu szyb. W centrum, w dominującym wielkością owalu, ukazana jest Matka Boska z Dzieciątkiem, po lewej stronie wizerunku: Archanioł Michał, Apostoł Paweł, św. Katarzyna, św. Mikołaj, zaś po prawej: św. Jan Nepomucen, św. Barbara, Apostoł Piotr, św. Jerzy [il. 4]. Wszyscy święci przedstawieni są według dawnej ikonografii, a mimo to można tu mówić o profesjonalnie zreinterpretowanym dziele autorskim.

4. Ostap Łozynskij, *Matka Boska z Dzieciątkiem, Archanioł Michał, Apostoł Paweł, św. Katarzyna, św. Mikołaj, św. Jan Nepomucen, św. Barbara, Apostoł Piotr, św. Jerzy*, 2020, szkło, tusz, akryl, złoto płatkowe, zbiory prywatne, fot. O. Łozynskij

4. Ostap Łozynskij, *The Virgin Mary with Child, the Archangel Michael, Apostle Paul, St Catherine, St Nicholas, St John Nepomucene, St Barbara, Apostle Peter, St George the Victorious*, 2020, glass, ink, acrylic, gold leaf, private collection, phot. O. Łozynskij





5. Ostap Łozynskij, *św. Paraskewa, św. Dmytro, św. Magdalena, św. Ustyna, św. Marek, św. Klymentij Szeptyckij, św. Seweryn*, ikona rodzinna, 2020, szkło, tusz, akryl, złoto płatkowe, własność prywatna, fot. O. Łozynskij

5. Ostap Lozynskiy, *St Paraskevi, St Demetrius, St Magdalene, St Justina, St Mark, St Klymentiy Sheptytsky, St Severinus*, family icon, 2020, glass, ink, acrylic, gold leaf, private collection, phot. O. Lozynskiy

frames that had been salvaged from damaged canvases or that possessed distinctive shapes or divisions in the glass. The artist was able to successfully utilise these elements within his compositions. One of the most notable examples is presented in a window frame comprising eight panes of glass. The composition is dominated by an oval depicting the Virgin Mary and Child, with the Archangel Michael, Apostle Paul, St Catherine, St Nicholas positioned to the left, and St John Nepomucene, St Barbara, St Peter the Apostle, St George the Victorious on the right [fig. 4]. All the saints are depicted in accordance with traditional iconography, yet the work can be considered a professionally reinterpreted piece of art.

Ostap Lozynskiy not only reproduced popular themes, but also added many others, such as saints, which he depicted in the same style. In this way, he created icons of various family patron saints [fig. 5], which are a vivid example of the development of the tradition of painting family icons, which was particularly widespread in the area of present-day Ukraine in the second half of the 19th and early 20th century. Thanks to his commitment, the artist succeeded in rescuing from oblivion the artistic tradition of family icons on glass.

Some Lviv artists such as Orest and Myroslava Hnativ employ a methodology of artistic reinter-

Ostap Łozynskij nie tylko odtwarzał popularne wśród ludu tematy, ale uzupełniał je wieloma innymi, na przykład postaciami świętych, których przedstawiał w takiej samej stylistyce. W ten sposób powstały ikony z różnymi patronami rodzinnymi [il. 5], które są żywym przykładem rozwoju tradycji malowania ikon domowych, szczególnie rozpowszechnionej na całym obszarze dzisiejszej Ukrainy w drugiej połowie XIX i początku XX wieku. Dzięki swojemu zaangażowaniu artyście udało się przywrócić artystyczną tradycję ikony domu na szkło.

Niektórzy lwowscy artyści, zwłaszcza Orest i Myroslawa Hnatiwowie, pracują w oparciu o zasadę artystycznej reinterpretacji malarstwa ikon ludowych na szkło. Tak tworzyła również **Oksana Wynnyczok** (1966–2022). Początkowo zapożyczała ikonografię z dawnych wzorów, ale od razu odzwierciedlała ją we własnym stylu. Artystka preferowała cienką linię graficzną i częściowo malarskie modelowanie płaszczyzn. Unikała plakatowego używania kolorów i przedstawiała twarze świętych w kolorze ochry, a nie białe. Szczególną wagę przywiązywała do różnorodności zdobnictwa. Autorka dekorowała sceny wzorami rozpoznawalnych form roślinnych, w przeciwieństwie do bardziej abstrakcyjnych, ludowych. Zwłaszcza ikona przedstawiająca św. Jerzego, Ukrzyżowanie, Matkę Boską z Dzieciątkiem oparta jest na typowym sche-

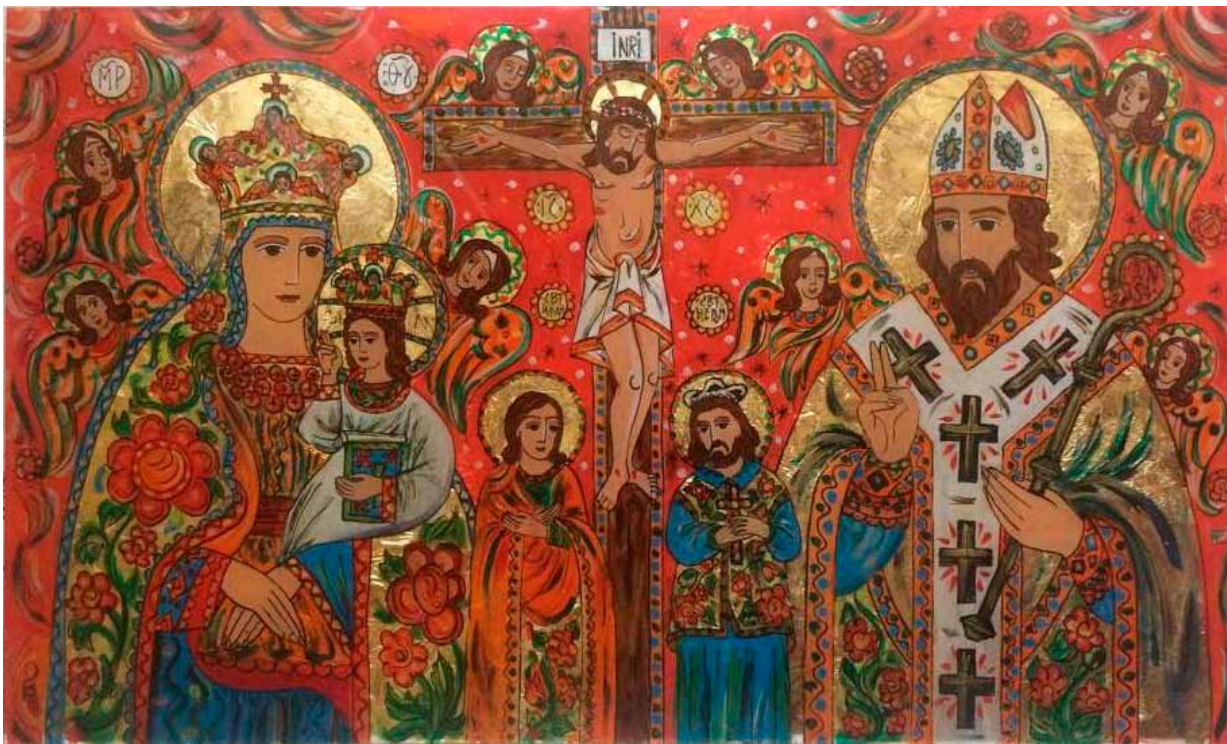


6. Oksana Wynnyczok, *św. Jerzy, Ukrzyżowanie, Matka Boska z Dzieciątkiem*, 2010, szkło, tusz, akryl, złoto płatkowe, własność prywatna, fot. O. Triska

6. Oksana Wynnyczok, *St George the Victorious, the Crucifixion, Virgin Mary with Child*, 2010, glass, ink, acrylic, gold leaf, private collection, phot. O. Triska

macie ludowym, choć należy stwierdzić, że gałązki winorośli z kwiatami nie są charakterystyczne dla malarzy karpackich [il. 6]. Interesująca jest ikona domowa przedstawiająca Matkę Boską z Dzieciątkiem, Ukrzyżowanie, św. Jana, św. Jana Nepomucena i św. Bazylego. Jest ułożona podobnie jak poprzednie dzieło, ale z własnymi dodatkami. Z typowej ikonografii artystka zaczerpnęła tylko dwa motywy: Matkę Boską z Dzieciątkiem i Ukrzyżowanie, natomiast pozostali święci to patroni rodziny, dla której powstał ten wizerunek [il. 7]. Oprócz ikon domowych autorka stworzyła także unikalny ikonostas do kaplicy klasztoru Bazyliańców Przemienienia Pańskiego we wsi Dzembronia na Wyżynie Karpackiej. Można śmiało powiedzieć, że stanowi on zwieńczenie twórczości Oksany Wynnyczok w malarstwie na szkło. Jest to zespół o wymiarach 400x370 cm, o pełnej strukturze czterorzędnego ikonostasu cerkiewne-

pretation of folk icon painting on glass as a fundamental tenet of their creative practice. Similarly, **Oksana Wynnyczok** (1966–2022) employed a comparable methodology. In her initial works, she adopted iconographic elements from ancient patterns but subsequently transformed them into a style of her own. The artist employed a thin graphic line and partly painterly modelling of planes. Furthermore, she eschewed the use of colour in a manner akin to a poster, instead depicting the saints' faces in ochre rather than white. She paid particular attention to the variety of ornamentation. The artist employed recognisable plant forms in lieu of more abstract, folkloric motifs in the decoration of her scenes. In particular, the icon depicting St George the Victorious, the Crucifixion, and the Virgin Mary with Child is based on a typical folk scheme, although it should be noted that vine branches with flowers are not



7. Oksana Wynnyczok, *Matka Boska Leżajska, Ukrzyżowanie z Czcigodnym Iwanem i Janem Nepomucenem, św. Bazyli*, ikona rodzinna, 2017, szkło, tusz, akryl, złoto płatkowe, własność prywatna, fot. A. Wynnyczok

7. Oksana Vynnychok, *Our Lady of Leżajsk, the Crucifixion with John the Apostle and John Nepomucene, St. Basil*, family icon, 2017, glass, ink, acrylic, gold leaf, private collection, phot. A. Vynnychok

characteristic of Carpathian painters [fig. 6]. The family icon, which depicts the Virgin and Child, the Crucifixion, St John, St John Nepomucene and St Basil, is interesting. It is arranged in a similar manner to the previous work, but with its own additional elements. The artist took only two motifs from typical iconography: the Virgin with Child and the Crucifixion. The remaining saints are the patron saints of the family for whom the image was created [fig. 7].

In addition to family icons, the author also created a unique iconostasis for the chapel of the Basilian Monastery of the Transfiguration in the village of Dzembronia, located in the Carpathian Upland. It is safe to say that it represents the pinnacle of Oksana Wynnyczok's achievement in glass painting. It is a 400x370 cm ensemble with the full structure of a four-tiered Orthodox church iconostasis. It consists of 34 paintings and royal doors [fig. 8]. According to the iconography, these are church icons filled with a variety of ornamental motifs. The clothing of the saints is clearly reminiscent of folk embroidery, while the background is more abstract and schematic. In contrast, the centrally located icons of the Virgin with Child and Christ the Saviour are characterised by their expressive floral settings [fig. 9]. The saturation of the surfaces with decorative elements



8. Oksana Wynnyczok, ikonostas kaplicy klasztoru Przemienienia Pańskiego, wieś Dzembronia, obwód iwanofrankiwski, 2014, szkło, tusz, olej, złoto płatkowe, fot. O. Triska

8. Oksana Vynnychok, the iconostasis in the chapel of the Transfiguration Monastery, village Dzembronia, Ivano-Frankiwsk oblast, 2014, glass, ink, oil, gold leaf, phot. O. Triska

go. Składa się z 34 obrazów i carskich wrót [il. 8]. Według ikonografii są to ikony kościelne wypełnione różnorodnymi motywami zdobniczymi. Ubrania świętych wyraźnie przypominają haft ludowy, natomiast tło jest bardziej abstrakcyjne i schematyczne. Z kolei centralnie wiszące ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem i Chrystusa Zbawiciela wyróżniają się



9. Oksana Wynnyczok, fragment ikonostasu, fot. O. Triska

9. Oksana Wynnichok, a fragment of the iconostasis, phot. O. Triska

wyrazistą oprawą kwiatową [il. 9]. Nasycenie płaszczyzn elementami dekoracyjnymi kojarzy się z malarstwem ludowym na szkle, które cechuje *horror vacui*.

Kolejną autorką malującą na szkle od lat dziewięćdziesiątych jest **Oksana Andruszczenko**. Wszystkie jej prace przeznaczone są do użytku domowego i wystawowego. Zainteresowanie tym kierunkiem artystycznym przejęła od ojca, słynnego artysty monumentalnego Mykoły Andruszczenki, który, jak wspomniano powyżej, należał do pokolenia lat 1960–1970, które sporadycznie malowało na szkle. Jej styl charakteryzuje się wyrazistą grafiką, która stanowi podstawę każdej pracy, a także własną geometryczną ornamentyką. Motywy dekoracyjne zapożyczają z różnych wyrobów sztuki ludowej, ale stylizuje i komponuje po swojemu. Na przykład ikona Matki Bożej Huculskiej (1996) odwzorowuje wyraziste atrybuty huculskiego stroju ludowego, a jednocześnie tło i aureole świętych malowane są krzyżami, kwadratami i liniami charakterystycznymi dla miejscowej snycerki [il. 10]. W kolejnych pracach artystka uprościła podejście rysunkowe, szukając formy artystycznej opierającej się na zdobnicztwie. Ostatecznie całkowicie odeszła od realistycznej wizji i wybrała ekspresyjną geometrię form, niekiedy nadając im elementy kubizmu. Na przykład ikona ze św. Jerzym przedstawia monumentalną, uogólnioną sylwetkę, której detale zdają się być utkane z różnych



10. Oksana Andruszczenko, *Matka Boska Huculska*, 1996, szkło, tusz, olej, kolekcja prywatna, fot. O. Andruszczenko

10. Oksana Andruschchenko, *The Hutsul Virgin Mary*, 1996, glass, ink, oil, private collection, photo O. Andruschchenko

is associated with folk painting on glass, which is characterised by *horror vacui*.

Another author who has been painting on glass since the 1990s is **Oksana Andruschchenko**. All her works are intended for domestic and exhibition use. She was inspired to pursue this artistic direction by her father, the renowned monumental artist Mykola Andruschchenko, who, as previously mentioned, belonged to the generation that painted on glass between the 1960s and 1970s. Her style is defined by the use of expressive graphics, which serve as the foundation for each piece, as well as her own unique geometric ornamentation. She draws upon a variety of folk art motifs, adapting and reinterpreting them in a manner that is distinct from their original forms. For example, the icon of the Hutsul Virgin Mary (1996) reproduces the expressive attributes of Hutsul folk costume, while simultaneously depicting the background and halos of the saints with crosses, squares and lines characteristic of local woodcarving [fig. 10]. In subsequent works, the artist's approach to drawing was simplified in order to create an artistic form based on ornamentation. Eventually, she wholly eschewed the realistic vision, instead embracing an expressive approach characterised by geometric forms, which were occasionally imbued with elements of cubism. For instance, the



11. Oksana Andruszchenko, *św. Jerzy*, 2015, szkło, tusz, olej, kolekcja prywatna, fot. O. Andruszchenko

11. Oksana Andrushchenko, *St George the Victorious*, 2015, glass, ink, oil, private collection, photo O. Andrushchenko

icon of St George the Victorious depicts a monumental, generalised silhouette, the details of which appear to be 'woven' from various decorative structures [fig. 11]. Notwithstanding the abstract interpretation, the artist retained all the iconographic nuances associated with the subject story. In compositions on sacred themes, Oksana Andrushchenko employs an expressive, primitive style. The artist's approach to her paintings is characterised by a minimalist use of specific marks. For instance, she draws faces with a circle and angels' wings with a wavy line [fig. 12]. This style evokes the carved wooden elements of hand crosses, a common feature of Hutsul and Pokuttia in the second half of the 19th century. The artist

struktur dekoracyjnych [il. 11]. Mimo tak abstrakcyjnej interpretacji, autorka zachowała wszystkie ikonograficzne niuanse związane z fabułą. W kompozycjach o tematyce sakralnej Oksana Andruszchenko posługuje się wyrazistym, prymitywnym stylem. Jej podejście do obrazów sprowadza się do konkretnych znaków, na przykład twarze rysuje kołem, a skrzydła aniołów linią falistą [il. 12]. Taka stylistyka nawiązuje do rzeźbionych elementów drewnianych krzyży ręcznych, powszechnych na Huculszczyźnie i Pokuciu w drugiej połowie XIX wieku. Artystka często wykorzystuje własne skojarzenia w tworzeniu wizerunków Matki Boskiej z Dzieciątkiem [il. 13] i innych świętych. Charakterystyczne jest, że Oksana Andruszchenko po-



12. Oksana Andruszczenko, *Szczęśliwe aniołki*, 2020, szkło, tusz, olej, kolekcja prywatna, fot. O. Andruszczenko

12. Oksana Andrushchenko, *Happy Angels*, 2020, glass, ink, oil, private collection, photo O. Andrushchenko



13. Oksana Andruszczenko, *Bogurodzica z Dzieciątkiem*, 2023, szkło, tusz, olej, kolekcja prywatna, fot. O. Andruszczenko

13. Oksana Andrushchenko, *The Virgin Mary with Child*, 2023, glass, ink, oil, private collection, photo O. Andrushchenko

trafi dostosować wypracowany styl autorski w malarstwie na szkło do pracy twórczej na drewnie i płótnie.

Od trzydziestu lat malarstwem na szkłe zajmuje się również lwowska artystka **Oksana Romaniw-Triska**. Bodźcem do jej pracy stała się także tradycja ludowa. Podróżując w latach dziewięćdziesiątych XX wieku po Karpatach w poszukiwaniu antyków, malarka odnalazła w wiejskich domach autentyczne obrazy na szkłe.

Nie interesowało jej kopiowanie, tylko zasada tworzenia ikon polegająca na zastosowaniu dwóch rodzajów farb – wodnych do konturów (głównie czarnego tuszu) i olejnych do kolorowego wypełnienia. Takie podejście technologiczne pozwala na swobodne operowanie kolorem. Ciekawym zabiegiem w pracy malarki jest stosowanie folii, za pomocą której można uzyskać nie tylko efekt złocenia, lecz także różne niuanse malarskie. Podstawa graficzna pozostaje jednak niezmienną. Artystka zajmuje się głównie malarstwem ikon. Jest przekonana, że współczesna sztuka sakralna nie powinna naśladować dawnych zabytków, lecz wyczuwać siłę tradycji ikonograficznej. Ważne jest, aby zachęcić odbiorcę do przeżycia historii biblijnej w nowy sposób, przy pomocy nowoczesnych form wizualnych.

Dla Oksany Romaniw-Triska wzorem do naśladowania są ukraińskie ikony cerkiewne z XV–XVI wieku. Do dziś pozostają one niezrównanymi przykładami doskonałości kompozycyjnej. Charakterystycznym dziełem jest Matka Boska Eleusa, w którym artystka łączy wyrazistą graficzność obrazu z ekspresją koloru



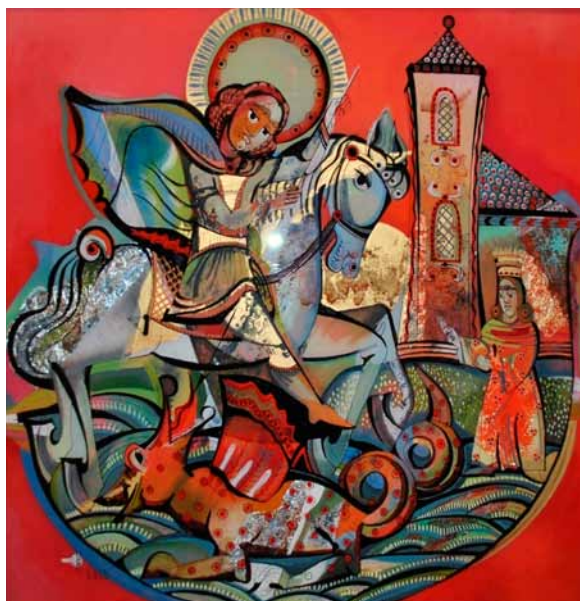
16. Oksana Romaniw-Triska, *Chodzący anioł*, 2016, szkło, tusz, olej, folia, zbiory prywatne, fot. O. Romaniw-Triska

16. Oksana Romaniv-Triska, *The Walking Angel*, 2016, glass, ink, oil, foil, private collection, photo O. Romaniv-Triska



14. Oksana Romaniv-Triska, *Matka Boska Eleusa*, 2010, szkło, tusz, olej, folia, zbiory prywatne, fot. O. Romaniv-Triska

14. Oksana Romaniv-Triska, *The Eleusa Virgin*, 2010, glass, ink, oil, foil, private collection, photo O. Romaniv-Triska



15. Oksana Romaniv-Triska, *św. Jerzy*, 2015, szkło, tusz, olej, folia, zbiory prywatne, fot. O. Romaniv-Triska

15. Oksana Romaniv-Triska, *St George the Victorious*, 2015, glass, ink, oil, foil, private collection, photo O. Romaniv-Triska



17. Oksana Romaniv-Triska, *św. Mikołaj*, 2022, szkło, tusz, olej, folia, kolekcja prywatna, fot. O. Romaniv-Triska

17. Oksana Romaniv-Triska, *St Nicholas*, 2022, glass, ink, oil, foil, private collection, photo O. Romaniv-Triska



18. Taras Łozynskyj, *św. Jan Ewangelista*, 1998, szkło, tusz, olej, folia, zbiory Ukraińskiego Uniwersytetu Katolickiego, fot. R. Szyszak

18. Taras Lozynskyi, *St John the Evangelist*, 1998, glass, ink, oil, foil, the collection of the Ukrainian Catholic University, phot. R. Shyshak

[il. 14]. W celu dekoracyjnego urozmaicenia malarka zastosowała ozdobne tło oraz wyrazisty linearny dobór nimbów świętych. Na innej ikonie przedstawiła św. Jerzego na lakonicznym monochromatycznym tle. Wizerunek świętego oddzielony od drugiego planu postrzegany jest jako ekspresyjna dynamiczna sylwetka, której części opracowane są graficznie i wyróżnione złoceniami [il. 15]. Artystka czerpie z różnego rodzaju zdobnictwa ikon cerkiewnych i domowych, jednak jej przedstawienia połączone ze swobodnym użyciem koloru odbierane są jako nowoczesne. Przykładem jest tło *Chodzącego anioła* namalowane w kwiaty nawiązujące do wystroju domowych wizerunków z regionu Dniepru [il. 16], podobne elementy znajdują się także na szatach *św. Mikołaja* [il. 17].

Artysta i kolekcjoner **Taras Łozynskyj** (1959–2023) preferował zupełnie inne zasady malarstwa na szkle. W latach osiemdziesiątych pozyskał pierwsze dawne obrazy i podjął próbę ich renowacji, a później skopiowania. Będąc osobą pełną temperamentu, bardzo szybko odszedł od naśladownictwa i zaczął rozwijać własny język artystyczny. Jego twórczość to symboliczny i skojarzeniowy ciąg tematów sakralnych, daleki od wzorów ludowych.

frequently incorporates her own associations in the creation of images of the Virgin Mary with Child [fig. 13] and others. Oksana Andrushchenko demonstrates an ability to adapt her established authorial style in glass painting to her creative work on wood and canvas.

Another example is the work of the Lviv-based artist Oksana Romaniv-Triska, who has been engaged in the practice of painting on glass for three decades. Her creative process has also been influenced by the traditions of folk art. During her travels through the Carpathian Mountains in the 1990s, in pursuit of antiques, the painter found examples of authentic glass paintings in local homes.

She was not concerned with replicating existing works, but rather with understanding the fundamental principles of making icons. This involves the use of two distinct types of paint: water-based for the outlines (predominantly black ink) and oil-based for the coloured filling. This approach permits the free handling of colour. An intriguing technique employed by the painter is the use of foil, which not only produces a gilding effect but also enables the creation of diverse painting nuances. Despite these alterations, the underlying graphic structure remains intact. The artist's primary focus is on icon painting. She believes that contemporary sacred art should not merely imitate ancient works but draw inspiration from the strength of the iconographic tradition. It is crucial to encourage viewers to engage with biblical narratives in a novel manner, utilising contemporary visual forms.

For Oksana Romaniv-Triska, the icons of the Ukrainian Orthodox Church from the 15th and 16th centuries are her role models. To this day they remain unsurpassed examples of compositional excellence. A characteristic work is the Eleusa Virgin, in which the artist combines the expressive graphic nature of the image with the expressiveness of colour [fig. 14]. For decorative variety, the painter used an ornamental background and an expressive linear highlighting of the saints' nimbuses. In another icon, she depicted St George the Victorious on an austere monochrome background. The image of the saint, separated from the background, is perceived as an expressive dynamic silhouette, the parts of which are graphically developed and highlighted with gilding [fig. 15]. The artist draws on various types of ornamentation found in church and family icons, but her depictions, combined with a free use of colour, are perceived as modern. For example, the background of *The Walking Angel* is painted with flowers, alluding to the decoration of domestic images from the Dnipro region [fig. 16], and similar elements can be found on the robes of *St Nicholas* [fig. 17].



19. Taras Łozynskij, *Matka Boska z Jezusem*, 2008, szkło, tusz, olej, folia, zbiory prywatne, fot. O. Triska

19. Taras Lozynskiy, *The Virgin Mary with Jesus*, 2008, glass, ink, oil, foil, private collection, phot. O. Triska

The artist and collector **Taras Lozynskiy** (1959–2023) espoused a distinct set of principles in his glass painting practice. In the 1980s, he acquired his first old paintings and attempted to restore and later copy them. As a highly individualistic figure, he quickly moved away from the practice of imitation, instead pursuing the development of his own distinctive artistic idiom. His oeuvre represents a symbolic and associative sequence of sacred themes, markedly distinct from the conventions of folk art. As the art critic Andrii Dorosh observed in 2005, these compositions initially explored the interpretation of New Testament themes in a contemporary context, reflecting an authorial approach to the canonical texts¹⁴. He wrote that:

*only an individual who has internalised Scripture, not in a perfunctory manner, but as an integral aspect of their worldview, without which such a man ceases to exist as a personality, is capable of presenting ancient truths in a novel manner, thereby elevating them to a higher level of universal comprehension*¹⁵.

As a subtle colourist, he reproduced iconography through the expression of painterly patches, thereby

¹⁴ A. Dorosh, *T. Lozynskiy // Khrestu Tvoiemu. Taras Lozynskiy. Album*, Lviv–Kyiv, 2006. p. 8.

¹⁵ Ibidem.



20. Taras Łozynskij, *Boże Narodzenie*, 2010, szkło, tusz, olej, folia, zbiory prywatne, fot. O. Łozynskij

20. Taras Lozynskiy, *Nativity*, 2010, glass, ink, oil, foil, private collection, phot. O. Lozynskiy

Początkowo były to odrębne kompozycje o tematyce nowotestamentowej, w których wypracowany został autorski sposób współczesnego odczytania tekstów kanonicznych...

– tak twórczość artysty scharakteryzował krytyk sztuki Andrij Dorosz¹⁴ w 2005 roku. Pisał, że:

*tylko osoba, która przyjęła Pismo Święte nie formalnie... ale dla której stało się ono częścią światopoglądu, bez którego taka osoba przestaje istnieć jako osobowość, jest w stanie przedstawić starożytne prawdy w nowy sposób, podnosząc je na inny poziom powszechnego zrozumienia*¹⁵.

Jako subtelny kolorysta odtwarzał ikonografię za pomocą ekspresji plam malarskich. W swoich pracach minimalizował czynnik graficzny – cienkimi konturami zarysowywał główne linie tematyczne i określał rytmikę. We wczesnych ikonach autor nadal posługiwał się środkami graficznymi i linioowymi. W ten sposób nadał św. Janowi Ewangelistę cechy portretu słynnego lwowskiego kolekcjonera obrazów na szkłe Iwana Hreczki [il. 18]. W kolejnych latach artysta odszedł od specyfiki rysunku. Ikona Matki Boskiej z Dzieciątkiem nie odtwarza już elementów ikonografii klasycznej. Malarz zaproponował postrzeganie fabuły na poziomie obrazowych skojarzeń [il. 19]. W podobny sposób zinterpretowane jest także *Narodzenie Chrystusa*. Wypełnia go ciepło

¹⁴ A. Dorosh, *Taras Łozynskiy // Pod Twój Krzyż. Taras Lozynskiy. Album*, Lwów–Kijów 2006, s. 8.

¹⁵ Ibidem.



21. Taras Łozynskij, *św. Jerzy*, 2011, szkło, tusz, olej, folia, zbiory prywatne, fot. O. Triska

21. Taras Lozynskiy, *St George the Victorious*, 2011, glass, ink, oil, foil, private collection, phot. O. Triska

gamy kolorystycznej ochry i terakoty, która emanuje zarówno spokojem, jak i wdziękiem [il. 20].

Żywym przykładem pewnych alegorii emocjonalnych są kompozycje Tarasa Łozynskiego ze św. Jerzym. W szczególności jedno z dzieł powstałe pod wpływem rzeźby o tym samym tytule autorstwa Johanna Geорга Pinzla (1706–1762(?)), która znajduje się na frontonie katedry św. Jerzego we Lwowie. Artysta odtworzył wyimaginowaną kopułę świątyni ze świętym. Całość przepelniona jest napięciem barokowych form architektonicznych, które sugerują nastrój odwiecznej walki dobra ze złem [il. 21]. Na innej ikonie artysta przedstawił tego świętego w sposób bardziej spersonifikowany. Jest to jeździec o twarzy przypominającej nieco Kozaka

creating a visual language that was both evocative and enigmatic. In his works, he reduced the graphic element by employing thin contours to delineate the principal thematic elements and establish a rhythm. In his early icons, the artist continued to employ graphic and linear techniques. Thus, his St John the Evangelist has the facial features of the renowned Lviv collector of paintings on glass, Ivan Hrechko [fig. 18]. In the following years, the artist moved away from the specific techniques and conventions of drawing. The icon of the Virgin and Child no longer references elements of classical iconography. Instead, the painter proposed a new approach to interpreting the story, one that was based on the formation of pictorial associations [fig. 19].



22. Taras Łozynskij, *św. Jerzy*, 2001, szkło, tusz, olej, folia, zbiory prywatne, fot. O. Triska

22. Taras Lozynskiy, *St George the Victorious*, 2001, glass, ink, oil, foil, private collection, phot. O. Triska

This same approach was also applied to the Nativity of Christ, which was filled with the warmth of the colour range of ochre and terracotta, exuding both serenity and grace [fig. 20).

A notable illustration of the utilisation of emotional allegories can be observed in T. Lozynskiy's compositions featuring St George the Victorious. In particular, one of the works was painted under the influence of the sculpture by Johann Georg Pinsel (1706–1762?), which is installed on the pediment of the gate of St. George's Cathedral in Lviv. The artist created an imaginary dome of the church behind the saint. The entire composition is imbued with the tension characteristic of Baroque architectural forms, evoking the mood of the eternal struggle between

zaporoskiego, który niszczy zło [il. 22]. Na styl autora duży wpływ miała twórczość wybitnego ukraińskiego malarza Oleksy Nowakiwskiego, mieszkającego obok katedry greckokatolickiej, dla którego *Święty Jur* był jednocześnie uosobieniem twierdzy narodowej i religijnej. To od Nowakiwskiego Taras Łozynskij przejął myślenie symboliczno-alegoryczne i ekspresjonizm obrazowy. Jego sztukę sakralną można postrzegać jako żywy przykład nowoczesnej ikony domowej.

Jedną z najwybitniejszych przedstawicielek młodego pokolenia pracującą w tej technice jest Ulana Krehowec. Artystka podkreśla, że kolekcja obrazów ludowych na szkle, którą kolekcjoner Iwan Hreczko podarował Ukraińskiemu Uniwersytetowi



23. Ulana Krechowec, *Matka Boża Kwiat Niewiędący*, 2022, szkło, akryl, tempera, tusz, zbiory prywatne, fot. U. Krechowec

23. Uliana Krekhovets, *Mother of God Everlasting Flower*, 2022, glass, acrylic, tempera, ink, private collection, photo U. Krekhovets

Katolickiemu w 2013 roku, zainspirowała ją i skierowała w stronę tej tradycji artystycznej. Młoda twórczyni celowo wybrała styl prymitywny. Od mistrzów ludowych przejęła szybki i wyrazisty sposób rysowania ze swobodnym konturem, zarówno na szkłe, jak i na papierze. Tematy Ukrzyżowania czy Matki Boskiej z Dzieciątkiem i świętymi, które przedstawia, w dużej mierze kojarzone są z odpowiednikami ludowymi. Łączy je prostota i lakoniczność wyrazu. Bliskość tę

good and evil [fig. 21]. In another icon, the artist presents this saint in a more personalised manner. The figure depicted is that of a rider whose face bears a resemblance to that of a Cossack engaged in the destruction of evil [fig. 22]. In general, the author's style was significantly influenced by the work of the renowned Ukrainian painter Oleks Novakivskyi, who resided next to the Greek Catholic Cathedral and for whom *Sviati Iur* represented a symbol of na-



24. Ulana Krechowec, *św. Mikołaj, Dziewica Maryja* (z cyklu *Moi mili Bożie*), 2020, szkło, akryl, tempera, tusz, własność prywatna, fot. U. Krechowec

24. Uliana Krekhovets, *St Nicholas, Virgin Mary* (from the cycle "My Dear Gods"), 2020, glass, acrylic, tempera, ink, private collection, photo U. Krekhovets

tional and religious resilience. T. Lozynskyi adopted the symbolic and allegorical thinking and pictorial expressionism of Novakivskyi. The sacred art of this author can be perceived as a vivid example of a contemporary family icon.

One of the most prominent representatives of the younger generation engaged in this technique is **Uliana Krekhovets**. The artist states that it was a collection of folk images on glass, which was presented to the Ukrainian Catholic University by collector Ivan Hrechko in 2013, that inspired her to turn to this artistic tradition. The artist deliberately opted for a primitive style, emulating the rapid and expressive technique of folk artists who drew free contours on glass, as well as on paper. Her compositions of the Crucifixion, the Virgin and Child, and saints are largely inspired by folk models, characterised by their simplicity and brevity. This proximity is further reinforced by the straightforward and unassuming painted ornaments, such as branches and clusters of flowers arranged around central subjects [fig. 23].

Krekhovets is the author of the series *My Dear Gods*. The images in question depict the figures of guardian saints, presented in a figurative style [fig. 24]¹⁶.

From the beginning of the full-scale war, Ulyana responded to Russian aggression with daily paper sketches. In these sketches she depicts the bloody

¹⁶ Glass is a suitable material for reproducing images – the artist offers many personalised saints as Christmas gifts.



25. Ulana Krechowec, *Chcę odpocząć w Twoich dłoniach*, 2022, papier, podkłady, markery akwarelowe, własność prywatna, fot. U. Krechowec

25. Uliana Krekhovets, *I Want to Rest in Your Palms*, 2022, paper, liners, watercolour markers, private collection, photo U. Krekhovets

wzmocniają także łatwo i bezpretensjonalnie rysowane ornamenty – gałązki, wiązanek kwiatów, ułożone wokół tematów centralnych [il. 23].

Ulana Krechowec jest autorką serii *Moi mili Bożie*. Są to wizerunki świętych stróżów przedstawione jako figuratywe ujęcia [il. 24]¹⁶.

Wraz z początkiem pełnoskalowej wojny Ulana zareagowała na rosyjską agresję codziennymi papierowymi szkicami. Odzwierciedla w nich krwawe wydarzenia konkretnego dnia wojny lub zwraca się do niebiańskich patronów z prośbą o ochronę i opiekę [il. 25].

*Byłam zafascynowana ikoną na szkle. Połączyłam nawet mój oryginalny sposób pisania ikon z tym stylem i techniką ikony na szkle. W istocie te „szkice wojenne” stały się swego rodzaju kontynuacją tej ikony na szkle, tej naiwności, prostoty i szczerości obrazowania*¹⁷.

¹⁶ Szkło jest odpowiednim materiałem do reprodukcji obrazów – artystka oferuje ikony wielu spersonalizowanych świętych jako prezenty świąteczne.

¹⁷ U. Krekhovets, *My service in time of war is to do well and sincerely everything I can and where I am* // <https://center.ucu.edu.ua/blog/ulyana-krekhovets-dopomagaty-vsim-shho-ty-vmyesh-shho-mozhesh-i-na-tomu-mists-i-de-ty-ye/>



26. Ulana Krechowec, *I będzie Syn, i będzie Matka...*, 2022, papier, linijki, markery akwarelowe, kolekcja prywatna, fot. U. Krechowec

26. Uliana Krekhovets, *There Will Be a Son and a Mother*, 2022, paper, liners, watercolour markers, private collection, photo U. Krekhovets



27. Ulana Krechowec, *I będzie Syn, i będzie Matka...*, 2022, szkło, akryl, tempera, tusz, złoto płatkowe, zbiory prywatne, fot. U. Krechowec

27. Uliana Krekhovets, *There Will Be a Son and a Mother*, 2022, glass, acrylic, tempera, ink, gold leaf, private collection, photo U. Krekhovets

W ten sposób artystka uaktualnia swoją twórczość. Żywym przykładem takiej symbiozy jest szkic *I będzie Syn, i będzie Matka*, oparty na słowach poezji Tarasa Szewczenki [il. 26]. Praca poświęcona jest Dniu Matki, który w czasie wojny nabiera szczególnego znaczenia. Wizerunek matki wzorowany jest na Matce Bożej Huculsko-Pokuckiej. Otaczają ją twarze synów ziemi, nad którymi powiewają ukraińskie flagi. Z tego rysunku malarka stworzyła ikonę na szkło dość bliską ludowemu pierwowzorowi. Artystka namalowała suknię Marii z motywem roślinnym huculskim, bardzo ściśle interpretującym koronę Bogurodzicy [il. 27]. Natomiast pola ikony z ukraińskimi flagami i ludźmi po obu stronach wskazują już na współczesne realia.

Jak widać, lwowscy artyści na wiele sposobów rozwijają tradycje artystyczne i techniki wykonania minionych wieków. Stają się one coraz bardziej atrakcyjne i popularne na kulturowej mapie Ukrainy. W dużej mierze pomaga w tym działalność Galerii Sztuki Sakralnej *Ikonart* (Lwów, 2010). W latach 2010–2023 prezentowano tu szereg wystaw indywidualnych i zbiorowych, na których pokazywano zarówno

events of the day or appeals to the heavenly patrons for protection and care [fig. 25]. She said,

I was fascinated by the icon on glass. I even combined my own style of icon painting with the style and technique of icons on glass. In fact, these 'war sketches' became a kind of continuation of this icon on glass, of this naivety, simplicity and sincerity of the image¹⁷.

This is how the artist updates her current work. A compelling illustration of this intertwining of elements is the sketch entitled *There Will Be a Son and a Mother*, which draws inspiration from Taras Shevchenko's poem [fig. 26]. The work is dedicated to Mother's Day, which is particularly important in times of war. The image of the Mother is modelled on the Hutsul-Pokuttia Virgin Mary. The figure is surrounded by the faces of her earthly sons, with Ukrainian flags flying above them. The artist has

¹⁷ U. Krekhovets U. *Moie sluzhinnia u chasi viiny u tomu, shchob robyty dobre i shchyro vse, shcho vmiiu, i tam, de ia ie* // <https://center.uu.edu.ua/blog/ulyany-krehovets-dopomagaty-vsim-shhoty-vmiyesh-shho-mozhesh-i-na-tomu-mistsy-de-ty-ye/>

recreated this drawing on glass, which is similar to the folk model. Mary's dress is painted with a floral ornament typical of the Hutsul region, and the crown of the Virgin Mary is interpreted in a way that closely resembles the traditional iconography [fig. 27]. However, the inclusion of Ukrainian flags and people on both sides of the icon suggests a connection to contemporary realities.

It is evident that Lviv artists are developing artistic traditions and techniques that have been inherited from the previous century in a multitude of ways. Such artists are becoming increasingly prominent on the Ukrainian artistic scene. *The Iconart Gallery of Sacred Art* (Lviv, 2010) has made a significant contribution to this development. During the period between 2010 and 2023, the gallery presented a number of solo and group exhibitions featuring both replicas of folk images and contemporary works. The exhibition "Red Images" *Icons on Glass from the Collection of Ivan Hrechko*, represented a significant turning point in this long tradition (Iconart, 2012). The exhibition *Everlasting Flower. Folk Tradition in Contemporary Iconography* provided a compelling illustration of authentic glass painting, as revived by O. Lozynskiy. (2014), [ill. 28]¹⁸. The authorial experiments with the technique on glass were presented in the joint project *Update. Windows* (2020). It was created by a collective of six artists (Oksana Andrushchenko, Lilia Babiak, Ihor Ivaniv, Volodymyr Lutsyk, Oksana Romaniv-Triska, Petro Starukh). The artists collaborated on the creation of glass images within the frames of twelve destroyed window units. These works were conceived as potential domestic amulets, symbolizing the familial warmth that once resided within the houses or apartments that these frames once enclosed [fig. 29]¹⁹.

Conclusions

It can be observed that the activities of museum staff, private collectors and artists have contributed to the transformation of Lviv into a centre for the preservation of ancient collections, as well as a hub for the revitalisation of the artistic tradition of folk painting on glass and the advancement of original iconography on glass in the early twenty-first century. The contribution of **Ostap Lozynskiy** to the revival of this type of folk art is invaluable. He created over 3,000 replicas of ancient images, thereby reviving the tradition of the family icon on glass in

repliki obrazów ludowych, jak i współczesne dzieła twórców. Wystawa «Czerwone obrazy». *Ikony na szkle z kolekcji Iwana Hreczki* (Iconart, 2012) stała się swoistym kamertonem dawnej tradycji. Z kolei ekspozycja *Niewiedzący Kwiat. Tradycja ludowa we współczesnym malarstwie ikon*, 2014. [il. 28]¹⁸ wyraziście demonstrowała autentyczne malarstwo na szkle wskrzeszone przez Łozynskiego. Autorskie eksperymenty w technice malowania na szkle zostały zaprezentowane we wspólnym projekcie *Aktualizacja. Okna* (2020) zrealizowanym przez sześciu artystów (Oksanę Andruszchenkę, Liliję Babiak, Ihora Iwaniwa, Wołodymyra Łucyka, Oksanę Romaniw-Triskę, Petra Starucha). Koledzy podzielili między sobą zniszczone ramy okienne (12 sztuk) i stworzyli w nich szklane obrazy. Z założenia prace te mogą być amuletami domowymi, gdyż kiedyś owe ramy chroniły rodzinne ciepło jakiegoś mieszkania lub domu [il. 29]¹⁹.

Podsumowanie

Dzięki działalności muzealników, prywatnych kolekcjonerów i artystów na początku XXI wieku Lwów stał się wiodącym ośrodkiem odrodzenia tradycji artystycznej malarstwa ludowego na szkle i rozwoju autorskiego malarstwa ikonowego w tej technice. Nieoceniony wkład w uwspółcześnienie tego rodzaju twórczości wniósł **Ostap Łozynskij**. Wykonał ponad 3000 replik dawnych obrazów i przywrócił tradycję domowej ikony na szkle do domów współczesnych Ukraińców. W oparciu o stylistykę ludową malarz ikon stworzył także wiele nowych typów ikon rodzinnych. Jego mistrzowskie kopie popularyzują ukraińską sztukę ludową i dodają szczególnego wyrazu naszej tożsamości etnicznej.

Ważnym kierunkiem rozwoju tradycji jest wykonywanie dzieł sakralnych według autorskiej interpretacji. Mimo indywidualnego podejścia, twórców takich jak: Oksana Wynnyczok, Oksana Andruszchenko, Oksana Romaniv-Triska, Taras Łozynskij i Ulana Krechowec cechuje dekoracyjność, charakterystyczna także dla prymitywizmu malarstwa ludowego na szkle. W poszukiwaniu swojej stylistyki artyści z powodzeniem wykorzystują technologiczne zalety tej sztuki, łącząc powierzchnię graficzną, malarską i podłoże foliowe. Nadaje to tematyce sakralnej nowatorską interpretację i cechy kolażu.

Autorzy czerpią ikonografię z różnych źródeł i przedstawiają ją według własnej wizji. W szczególności Oksana Wynnyczok wypełniła ikony wyjątko-

¹⁸ Tsymbalista M. *Nevianuchy tsvit. Narodna tradytsiia v suchasnomu ikonopysi* // <https://iconart-gallery.com/uk/exhibitions/by-id/105>

¹⁹ O. Romaniv-Triska. *Aktualizatsiia. Vikna* // <https://iconart-gallery.com/uk/exhibitions/by-id/179>

¹⁸ M. Cymbalista, *Niegasnący kolor. Tradycja ludowa we współczesnej ikonografii* // <https://iconart-gallery.com/uk/exhibitions/by-id/105>

¹⁹ O. Romaniv-Triska, *Actualisation. Windows* // <https://iconart-gallery.com/uk/exhibitions/by-id/179>



28. Na wernisażu wystawy *Kwiat niewiędzący. Tradycja ludowa we współczesnym malarstwie ikonowym*: Oleksandr Bryndikow, Ulana Nyszczuk, Roman Zilinko, Ostap Łozynskyj, sierpień 2014, galeria „Ikonart”

28. At the inauguration of the exhibition *Everlasting Flower. Folk Tradition in Contemporary Iconography*: Oleksandr Bryndikow, Uliana Nyshchuk, Roman Zilinko, Ostap Lozynskyi, August 2014, gallery “Iconart”



29. Ekspozycja wystawy *Aktualizacja. Okna*, 2020, galeria „Ikonart”, fot. O. Triska

29. The exhibition *Update. Windows* 2020, gallery “Iconart”, phot. O. Triska

the homes of modern Ukrainians. Based on the folk style, the icon painter also developed a number of new types of family icons. Overall, his masterful copies popularise Ukrainian folk art and serve to reinforce our ethnic identity.

An important direction in the development of the tradition is the rendering of sacred works in the authorial interpretation. The artists Oksana Vynnychok, Oksana Andrushchenko, Oksana Romaniv-Triska, Taras Lozynskiy and Ulyana Krekhovets, despite their individual approaches, are united by their emphasis on decorativeness, which is also a hallmark of primitive folk painting on glass. In their pursuit of a distinctive style, the artists effectively utilise the technological capabilities of this medium, combining a graphic surface, a painting surface and a foil background. This approach offers a novel interpretation of the sacred themes and lends them a collage-like quality.

The authors employ a variety of iconographic sources and present their findings in accordance with their own interpretative framework. In particular, Oksana Vynnychok fills her icons with a distinctive chromatic and ornamental palette, drawing upon embroidery and folk painting traditions. In contrast, Oksana Andrushchenko employs a more abstract methodology, exhibiting a proclivity towards geometrization of pictorial forms and ornaments characteristic of folk woodcarving. The integration of diverse graphic and pictorial techniques affords boundless potential for attaining heterogeneous textures and effects. Oksana Romaniv-Triska effectively harnesses these principles in her oeuvre. In contrast to the works of the abovementioned artists, Taras Lozynskiy's religious subjects are characterised by a rich pictorial quality. He conveyed his theological understanding of the themes through the use of colour, emotion and paint fields. The only formative influence that the artist borrowed from folk images was the canonical use of gilding (to indicate halos and attributes of holiness). In contrast, Ulyana Krekhovets demonstrates the versatile use of folk tradition. She immersed herself in the primitive style and created her own *decorated* microcosm of a family icon, just like the ancient masters did. An important milestone in her reflections is her daily sketches documenting the course of the Ukrainian-Russian war.

The work of Lviv artists expands the boundaries of perception of folk techniques and, at the same time, sacred painting on glass. And this is an undeniable development of the universally recognised national heritage, which allows the formation of common artistic trends. Its growth depends on the preservation of artefacts, their systematisation and further artistic reception.

wą kolorystyką i zdobieniami, zaczerpniętymi z haftu i malarstwa ludowego. Z kolei Oksana Andrushchenko prezentuje podejście bardziej abstrakcyjne, skłaniając się ku geometryzacji form obrazowych i ozdób charakterystycznych dla ludowej snycerki. Połączenie różnych zasad realizacji graficznych i malarskich daje nieograniczone możliwości uzyskiwania różnorodnych faktur i efektów. Oksana Romaniv-Triska z powodzeniem wykorzystuje je w swojej pracy. W przeciwieństwie do dzieł wymienionych artystek, tematyka religijna Tarasa Łozynskiego jest pełna malowniczości. Swoje teologiczne rozumienie tematów przekazywał plamą, kolorem, emocją. Jedynym narzędziem formalnym, jakie artysta zapożyczył z obrazów ludowych, było kanoniczne użycie złocen (dla podkreślenia aureoli i atrybutów świętości). Natomiast Ulana Krechowec demonstruje wszechstronne zastosowanie tradycji ludowej. Zanurzyła się w stylu prymitywizmu i niczym dawni mistrzowie tworzy swój *kwiecisty* mikrokosmos ikony domowej. Ważnym kamieniem milowym w jej rozważaniach stały się codzienne szkice, którymi dokumentuje przebieg wojny ukraińsko-rosyjskiej.

Twórczość lwowskich artystów poszerza granice postrzegania technik ludowych i jednocześnie sakralnego malarstwa na szkle. Jest przykładem kreowania wspólnych trendów artystycznych opartych na powszechnie uznanym dziedzictwie. Dla jej rozwoju ważne jest zachowanie artefaktów, ich usystematyzowanie i dalsza artystyczna recepcja.

Ołeksandr Bohomazow, znany ukraiński modernista i kubofuturysta, w traktacie *Malarstwo i żywioły* wyjaśniał, w jaki sposób tempo i rytm życia zewnętrznego przekłada się na osobowość twórczą, na język malarstwa²⁰. Podobne zadanie pojawia się na obecnym etapie rozwoju ukraińskiej sztuki sakralnej. Aktywne poszukiwanie nowych refleksji w malarstwie ikon wymaga bowiem zrozumienia, w jaki sposób realia życia i światowe trendy wpływają na jego przemiany teologiczne i artystyczne.

Streszczenie

Od lat dziewięćdziesiątych XX wieku artyści na Ukrainie zaczęli powracać do źródeł etnicznych jako ikonicznych wyznaczników tożsamości narodowej. Część z nich zainteresowała się ludowym malarstwem huculsko-pokuckim na szkle, powszechnym w drugiej połowie XIX wieku w regionie karpackim. W artykule podkreślono specyfikę odrodzenia i twórczej

²⁰ Mówimy o futuryzmie, jako kardynalnej metodzie obrazowo-strukturalnej transformacji. Nie mam na myśli teoretycznych podstaw futuryzmu, a jedynie jego wizualne przejawy. Uważam, że w oparciu o nowatorstwo ikonograficzne i stylistyczne również powinny pojawiać się traktaty teoretyczne, które wyjaśniałyby zmiany w funkcjonowaniu współczesności w malarstwie ikon (i to nie dotyczy tylko malowania ikon na szkle).

interpretacji tej tradycji w środowisku artystycznym Lwowa. W popularyzując tego rodzaju sztuki ludowej wielki wkład wniósł malarz ikon **Ostap Łozynskij**, który wykonał ponad 3000 replik, a w oparciu o tę stylistyką stworzył nowe typy ikon rodzinnych. W ten sposób artysta przywrócił do domów Ukraińców tradycję domowej ikony na szkle. W przeszłości huculska i pokucka sztuka ludowa była zjawiskiem regionalnym, dziś stopniowo staje się rozpoznawalna na całej Ukrainie i częściowo za granicą. Kilku lwowskich artystów: Oksana Wynnychok, Oksana Andruszczenko, Oksana Romaniv-Triska, Taras Łozynskij, Ułana Krechowec rozwija sakralną tematykę obrazów na szkle w swoim własnym stylu. Czerpią ikonografię ze znanych dawnych źródeł i przedstawiają ją w różnym stopniu dekoracyjności. Autorzy wykorzystują własne koncepcje twórcze, poszerzając możliwości tematyczne i technologiczne rozwoju wymienionego kierunku. Lwowskie centrum współczesnego malarstwa na szkle świadczy o odrodzeniu tradycji ikony ludowej w innych, już zmodyfikowanych formach.

Słowa kluczowe: ikona ludowa na szkle, tradycje artystyczne, kopiowanie, replika, ikonografia, dekoracyjność, motywy zdobnicze, interpretacja twórcza, styl autora, tożsamość narodowa

dr Oksana Triska
Narodowa Akademia Nauk Ukrainy
ORCID: 0000-0002-4717-4396
Instytut Narodoznawstwa
Narodowej Akademii Nauk Ukrainy
Wydział Sztuki Narodowej
Lwów, Swobody 158, 79000,
m. Lwów, Ukraina

Bibliografia

- Bardziej kruche niż szkło. Ikony ludowe na szkle. Kolekcja Ostapa Łozynskiego. Album katalogowy*, opracował R. Zilinko, Muzeum Architektury Ludowej i Życia im. K. Szeptyckiego, Lwów 2024.
- Cymbalista M., *Zanikający kwiat. Tradycja ludowa we współczesnej ikonografii*, <https://iconart-gallery.com/uk/exhibitions/by-id/105>
- Dorosz A., *Taras Łozynski // Do krzyża Twego. Taras Łozynski. Album*, Lwów–Kijów 2006.
- Grabowski J., *Ludowe malarstwo na szkle*, Wrocław 1968.
- Krechowec U., *Moją służbą w czasie wojny jest robić wszystko dobrze i szczerze, i gdzie jestem //* <https://center.ucu.edu.ua/blog/ulyany-krehovets-dopomagaty-vsim-shhoty-vmiyesh-shho-mozhesh-i-na-tomu-mistsy-de-ty-ye/>
- Otkowicz W., *Malarstwo na szkle – tradycje i współczesność: Katalog wystawy*, Lwów 1988.

In his treatise, *Painting and Elements*, Oleksandr Bohomazov, a renowned Ukrainian modernist and Cubist, explained how the pace and rhythm of external reality are translated by a creative individual into the idiom of painting²⁰. A comparable issue arises at the current stage of the evolution of Ukrainian sacred art. Indeed, an active pursuit of new interpretations in icon painting requires an understanding of the impact of life realities and global trends on its theological and artistic evolution.

Abstract

Since the 1990s, artists in Ukraine have deliberately sought to draw upon ethnic sources as iconic markers of national identity. Some artists have become interested in Hutsul and Pokuttia folk painting on glass, which was prevalent in the second half of the nineteenth century in the Carpathian region. The article highlights the peculiarities of the revival and creative interpretation of this tradition in the artistic environment of Lviv. The icon painter Ostap Lozynskiy made a significant contribution to the popularisation of this type of folk art. He developed an almost exact reproduction of ancient models and created more than 3,000 copies in this style, which he then used to create new types of family icons. In this way, the artist revived the tradition of the domestic glass icon in the homes of Ukrainians. While in the past Hutsul and Pokuttia folk art was only a regional phenomenon, it is now becoming recognisable throughout Ukraine and abroad. A number of Lviv artists – Oksana Vynnychok, Oksana Andrushchenko, Oksana Romaniv-Triska, Taras Lozynskiy, and Ulyana Krekhovets – have developed the paintings on glass of sacred subjects in their own style. The artists draw iconography from familiar ancient sources and present it in varying degrees of decorativeness. They apply their own creative approaches, expanding the thematic and technological possibilities of the development of this trend. Overall, the Lviv centre of contemporary glass painting demonstrates the revival of the folk icon tradition in modified forms.

Keywords: folk icon on glass, artistic traditions, copying, replica, iconography, decorativeness, ornamental motifs, creative interpretation, authorial style, national identity

²⁰ The term 'futurism' is used here to denote a cardinal method of pictorial and structural transformation. It is not intended to refer to the theoretical foundations of futurism, but only to its visual manifestations. I believe that, on the basis of iconographic and stylistic innovation, theoretical treatises should also be published that would explain the changes in the functioning of contemporary icon painting (and this applies not only to icons on glass). Note by the author.

Dr Oksana Triska
Institute of Ethnic Studies of the
National Academy of Sciences of Ukraine
Faculty of National Arts
Lviv, prospekt Svobody 15, 79000,
city of Lviv, Ukraine

Bibliography

- Dorosh A. *Taras Lozynskiy // Khrestu Tvoiemu. Taras Lozynskiy. Albom* — Lviv-Kyiv, 2006. p. 8.
- Grabowski J. *Ludowe malarstwo na szkle*. Wrocław, 1968.
- Krekhovets U. *Moie sluzhinnia u chasi viiny u tomu, shchob robyty dobre i shchyro vse, shcho vmiiu, i tam, de ia ie* // <https://center.ucu.edu.ua/blog/ulyany-krehovets-dopomagaty-vsim-shho-ty-vmiyesh-shho-mozhesh-i-natomu-misti-de-ty-ye/>
- Krykhhkishi za sklo. Narodni ikony na skli. Kolektsiia Ostapa Lozynskoho. Albom-kataloh*. Edited by Roman Zilinko. Lviv, The K. Sheptytsky Museum of Folk Architecture and Life, 2024.
- Otkovych V. *Zhyvopys na skli – tradytsii ta suchasnist: Kataloh vystavky*. Lviv, 1988.
- Romaniv-Triska O. *Aktualizatsiia. Vikna* // <https://iconart-gallery.com/uk/exhibitions/by-id/179>
- Stankevych M., *Etnoestetyka. Filozofia sztuki ludowej*. Lwów 2020.
- Stankevych M., *Fenomen ikony na szkle // Folk icon on glass. Album*, Kijów 2008.
- Sventsitska V., *Malarstwo na szkle: Katalog wystawy ze środków Muzeum i zbiorów lwowskich kolekcjonerów*, Lwów 1990.
- Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 4, Warszawa 1964, s. 762.
- Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 8, s. 810.
- Wystawa prymitywów galicyjskich XVII–XIX wieku: katalog wystawy / [aut. oprac. Svientsitskyi I., Fediuk M.], Fundacja Naukowa Muzeum Narodowego we Lwowie, Lwów 1939.
- <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/jaltanska-konferencja>
<https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/Pokucie>
<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Polska-Historia-Druga-Rzeczpospolita>
<https://lwow.home.pl/przewodnik36/muzea.html#szeptycki>
<https://muzeumpamieci.umk.pl/?p=6531>
- Vystava Halyskoho prymityvu XVII – XIX. vv.: katalog vystavky / [article by Svientsitskyi I., Fediuk M.]. The Research Foundation of the National Museum in Lviv, Lviv, 1939.