

**Zbigniew Michalczyk**Instytut Sztuki  
Polskiej Akademii Nauk,  
Warszawa**GRAFIKA  
ZACHODNIOEUROPEJSKA  
A DZIEŁA MALARSTWA  
W KOŚCIOŁACH  
OBRZĄDKÓW WSCHODNICH  
W RZECZYPOSPOLITEJ  
DOBY PÓŹNEGO BAROKU.  
PRZEGLĄD PROBLEMATYKI  
I WYBRANE PRZYKŁADY\***

Zagadnienie okcydentalizacji sztuki Kościołów obrządków wschodnich w dawnej Rzeczypospolitej było wielokrotnie podejmowane w literaturze naukowej, przy czym szczególny nacisk kładziono na problem wpływów sztuki zachodnioeuropejskiej na architekturę świątyń unickich, na który zwracali uwagę m.in. Jerzy Kowalczyk<sup>1</sup> i Piotr Krasny<sup>2</sup>. Prace te uwzględniały również elementy wystroju – w tym zwłaszcza szczególnie interesujące w kontekście niniejszych rozważań ikonostasy. W dotychczasowych badaniach poruszano również problemy recepcji niemieckich i niderlandzkich wzorów graficznych w malarstwie ikonowym XVI–XIX w. Należy jednak podkreślić, że w przypadku dzieł tego rodzaju zasadność użycia terminu „ikona” bywa czasem negowana i proponuje się zastąpienie go określeniem „cerkiewne malarstwo tablicowe”<sup>3</sup>. Artykuł niniejszy z jednej strony syntetyzuje dotychczasowe ustalenia,

---

\* Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/01/D/HS2/02089.

<sup>1</sup> J. Kowalczyk, *Latynizacja i okcydentalizacja architektury greckokatolickiej w XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1980, nr 3–4, s. 347–364.

<sup>2</sup> P. Krasny, *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1594–1914*, Kraków 2003.

<sup>3</sup> W. Białopiotrowicz, *Z problemów ikony karpackiej*, [w:] *Chrześcijański Wschód a kultura polska*, Lublin 1984, s. 354; Zob. W. Deluga, *W kręgu sztuki Kościoła Wschodniego. Metoda porównawcza w studiach nad rytownictwem i malarstwem XVI i XVII wieku*, [w:] *Polska–Ukraina*.



Il. 1. Leon Tarasewicz, Św. Atanazy Zatwornik (Pieczercki), ryc. w *Pateryku Kijowsko-Pieczerckim*, Kijów 1702.





Il. 2. Boetius Bolswert wg Abrahama Bloemaerta, Św. Makary Egipski, ryc. w *Sacra Eremus Ascetarum...*, Antwerpia 1612.

z drugiej zaś ma charakter wstępnego rozpoznania problematyki następującej z znaczących trudności badawczych przede wszystkim ze względu na fakt, że stosunkowo niewielka liczba interesujących nas obiektów przetrwała do naszych czasów. Część malowideł o formach w wyraźny sposób nawiązujących do sztuki zachodniej wymieniono w XIX w. Elementy wystroju malarskiego najłatwiejsze były do usunięcia w ramach działań delatynizacyjnych.

Uwarunkowania przejmowania zachodnich wzorów w sztuce Kościołów prawosławnego oraz katolickiego obrządku wschodniego na ziemiach Rzeczypospolitej były złożone. Większe znaczenie dla tych problemów niż unia brzeska miało zresztą położenie geograficzne na styku kultur, odcięcie od ośrodków greckich czy bałkańskich pozostających pod władaniem ottomańskim, wreszcie rola wzorów graficznych. Czym innym jest z kolei wprowadzanie do malarstwa ikonowego czy dekoracji cerkwi prawosławnych (a później również unickich) rozwiązań ikonograficznych obcych tradycji bizantyjskiej i zapożyczanie układów kompozycyjnych przejmowanych z zachodnioeuropejskiej sztuki gotyckiej czy renesansowej w XVI–XVII w., a czym innym powstawanie późnobarokowego wyposażenia i wystroju w wieku XVIII, kiedy artyści unicy na dużą skalę pracowali często również dla kościołów katolickich, a dekoracje świątyń obrządku wschodniego tworzyli niejednokrotnie katolicy. Rozmaicie jest też postrzegany problem wpływu przyjętej przez Sobór Zamojski 1720 r. reformy liturgii unickiej – zbliżającej ją do rzymskokatolickiej. Wpływ ten z pozoru wydaje się czymś oczywistym, co podkreślali np. Jerzy Kowalczyk czy ks. Zbigniew Bielamowicz<sup>4</sup>. Z drugiej jednak strony Piotr Krasny wykazał, że postanowienia soborowe nie regulowały kwestii rozplanowania i szaty architektonicznej świątyń, a że źródłem wynika, iż impulsem dla wzniesienia nowej katedry w Chełmie, przebudowy w duchu późnobarokowym katedry w Wilnie i cerkwi pw. Przeniesienia Relikwii św. Mikołaja w tymże mieście czy wreszcie lwowskiej katedry św. Jura był fakt niezadowolenia hierarchów unickich ze staroświeckich i niemodnych form tych budowli<sup>5</sup>. Decydowały zatem raczej względy estetyczne czy wręcz swego rodzaju kompleks duchowieństwa obrządku wschodniego wobec rzymskich katolików.

Jednym z podstawowych – coraz częściej ostatnio podkreślanych i poddawanych analizie – czynników przemian, a czasem też długiego trwania form

*1000 lat sąsiedztwa*, t. 2: *Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym*, red. S. Stępień, Przemysł 1994, s. 330.

<sup>4</sup> Z. Bielamowicz, *Świadectwa wzajemnych oddziaływań obrządku łacińskiego i bizantyjskiego w sztuce sakralnej na ziemiach polskich w epoce baroku*, [w:] *Polska–Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa...*, s. 371–372.

<sup>5</sup> P. Krasny, *Architektura cerkiewna...*, s. 141–142.

artystycznych (zwłaszcza na terenach peryferyjnych w stosunku do centrów wiodących) jest rola wzorów graficznych. Romuald Biskupski już w latach 70. pisał na temat wykorzystania w malarstwie ikonowym wzorów graficznych z tzw. Służebników wydawanych w Kijowie, Stratyniu, Lwowie<sup>6</sup>, lecz zachodnia proweniencja kompozycji przedstawień Chrystusa Eucharystycznego została wówczas jedynie zasygnalizowana<sup>7</sup>. Zagadnienie wpływu grafiki zachodnioeuropejskiej na sztukę cerkiewną (przede wszystkim obszaru Podkarpacia i dzisiejszej Ukrainy) najszerzej i najwnikliwiej badali w późniejszych latach Romuald Biskupski<sup>8</sup>, Waldemar Deluga<sup>9</sup> i Agnieszka Gronek<sup>10</sup>. Z ich ustaleń wynika zresztą, że narodziny unii nie miały na omawiane kwestie dużego wpływu, a zjawiska analogiczne można obserwować na obszarze dzisiejszej Rumunii, Węgier, Rosji, Grecji<sup>11</sup>.

Najstarsze wskazane przykłady wykorzystania w malarstwie ikonowym zachodnich wzorów graficznych pochodzą już z XVI w.<sup>12</sup> Ikony *Męki Pańskiej* z Truszwic i Michowej powtarzają – oczywiście w uproszczeniu – kompozycje Martina Schongauera znane anonimowemu ikonopisowi z drzeworytów niemieckiego artysty bądź z rycin jednego z jego naśladowców<sup>13</sup>. Popularnością cieszyły się kompozycje cyklu pasyjnego Hansa Schäuffeleina

<sup>6</sup> R. Biskupski, *Inspiracje grafiką malarstwa ikonowego XVII i I poł. XVIII wieku*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” R. 23: 1977, s. 10–18.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>8</sup> Ibidem; idem, *Ilustracje Postylli Mikołaja Reja a drzeworyty pierwszego wydania Ewangelii lwowskiej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki” 1981, t. 12, z. 16, s. 39–44; idem, *Sztuka Kościoła prawosławnego i unickiego na terenie diecezji przemyskiej w XVII i pierwszej połowie XVIII wieku*, [w:] *Polska–Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa...*, s. 358–359

<sup>9</sup> W. Deluga, *The Influence of Prints in Painting in Eastern Europe*, „Print Quarterly” 1993, nr 3, s. 226–229; idem, *The Influence of Dutch Graphic Archetypes on Icon Painting in the Ukraine, 1600–1750*, „Revue des Études Sud-Est Européens” 1996, nr 1–2, s. 5–26; idem, *Źródła i inspiracje ilustracji drzeworytniczych do wydań Franciszka Skoryny*, [w:] *480 let běloruského knihtisku. Materiály z konference v pražském Klementinu 5. 9. 1997*, Praha 1997, s. 15–19; idem, *Przemiany w ikonografii Kościoła greckokatolickiego w XVIII wieku*, [w:] *Czterechsetlecie zawarcia unii brzeskiej 1596–1996. Materiały sesji naukowej zorganizowanej w Toruniu w dniach 28–29 listopada 1996 r.*, red. S. Alexandrowicz, T. Kempa, Toruń 1998, s. 151–152; idem, *Pierwowzory graficzne w malarstwie cerkiewnym XVI–XVII w.*, [w:] *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*, Gdańsk 2000, s. 106–130.

<sup>10</sup> A. Gronek, *Recepcja niderlandzkich wzorów graficznych w XVII-wiecznych cyklach pasyjnych w cerkwiach Zaśnięcia Matki Boskiej i Świętych Piatnic we Lwowie*, [w:] *Ars Graeca Ars Latina. Studia dedykowane prof. Annie Różyckiej-Bryzek*, red. W. Bałus, Kraków 2001, s. 231–244; eadem, *Wokół Ukrzyżowanego. Studia nad tematem Pasji w ukraińskim malarstwie ikonowym*, Warszawa 2009.

<sup>11</sup> W. Deluga, *Malarstwo i grafika...*, s. 109–113, 117–118. Na temat recepcji wzorów zachodnioeuropejskich w postbizantyńskiej sztuce cerkiewnej Grecji: idem, *Panagiotafitika. Greckie ikony i grafiki cerkiewne*, Kraków 2008, *passim*.

<sup>12</sup> Idem, *Malarstwo i grafika...*, s. 109, 111.

<sup>13</sup> A. Gronek, *Wokół Ukrzyżowanego...*, s. 55–59.





Il. 3. *Przemienienie Pańskie*, ikona z cerkwi św. Mikołaja w Małorycie, poł. XVII w., Mińsk, Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białoruś.



Il. 4. Arnold Van Westerhout wg Rafaela, *Przemienienie Pańskie* (w lustrzanym odbiciu w stosunku do oryginału).



(1. wyd. – 1507 r.), zapośredniczone zapewne przez Kryspina Scharffenberga, zamieszczone w latach 1539–1612 w krakowskich drukach pasyjnych. Przykładami recepcji tych wzorów w kręgu prawosławia są ikony z XVII w. w cerkwiach w Dolinie i Koźuchowcach czy malowidła ścienne w cerkwi w Ułuczu<sup>14</sup>. Kwatery ikony Męki Pańskiej w Koźuchowcach wykazują też analogie z rozwiązaniami z *Małej Pasji* Albrechta Dürera<sup>15</sup>. W XVII stuleciu na terenie Rusi Koronnej pojawiły się powtórzenia – mniej lub bardziej uproszczone – manierystycznych rycin niderlandzkich takich autorów, jak Peter de Jode, rodzina Wierixów, Cornelis Cort, Sadelerowie, wreszcie niezwykle popularnych ilustracji tzw. *Biblii Piscatora*. Z recepcją wzorów tego rodzaju mamy do czynienia w przypadku wielu prac Iwana Rutkowicza, Mikołaja Petranowicza<sup>16</sup>. We wspomnianej już ikonie Męki Pańskiej w cerkwi w Dolinie spotykamy wcale udane jak na prowincjonalnego ikonopisa powtórzenie kompozycji *Ecce Homo Étienne’a du Péreca* rytowanej przez Cornelisa Corta<sup>17</sup>. Popularnością cieszyły się – zarówno w kręgu prawosławia, unii, jak i rzymskiego katolicyzmu – wyobrażenia *Sądu nad Chrystusem* wg Egberta van Panderena<sup>18</sup>.

Zachodnie wzory graficzne bywały zapośredniczone również przez ryciny tworzone przez artystów prawosławnych lub grekokatolików i dopiero na podstawie tych źródeł tworzono malowidła przeznaczone do cerkwi<sup>19</sup>. Przykładami tego zjawiska są druki z ilustracjami i ryciny ulotne wydane przez typografię lwowskiego bractwa stauropigialnego<sup>20</sup> i kijowskiej Ławry Pieczerskiej (np. Triodion Kwiecisty z 1631 r. z rycinami wzorowanymi na dziełach Dürera, Raphaela Sadelera, Lucasa van Leydena, Schäuffeleina<sup>21</sup> czy przedstawienia maryjne powtarzające kompozycje Abrahama Bloemaerta<sup>22</sup>). Jak wykazał Waldemar Deluga, z Zachodniej Europy sprowadzano nie tylko ryciny, lecz

<sup>14</sup> Ibidem, s. 60–66, 72–74.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 67–72.

<sup>16</sup> W. Deluga, *The Influence of Dutch Graphic...*; idem, *Malarstwo i grafika...*, s. 122–124; A. Groniek, *Recepcja niderlandzkich wzorów...*

<sup>17</sup> A. Groniek, *Wokół Ukrzyżowanego...*, s. 100–101.

<sup>18</sup> Ibidem; na temat ikonografii sądu nad Chrystusem ostatnio: R. Rupiewicz, *Obraz „Iudicium contra Christum” ze skarbcza bazyliki Mariackiej w Krakowie w świetle odkryć domniemanych wyroków Piłata*, [w:] *W kręgu sztuki polskiej i grafiki europejskiej*, red. K. Moisan-Jabłońska, Warszawa 2011, s. 11–38.

<sup>19</sup> Na temat twórczości graficznej ośrodków kresowych ostatnio: J. Talbierska, *Grafika XVII wieku w Polsce. Funkcje, ośrodki, artyści, dzieła*, Warszawa 2011, s. 40–53, 84–89 (tamże wcześniejsza literatura).

<sup>20</sup> W. Deluga, *Malarstwo i grafika...*, s. 116.

<sup>21</sup> A. Groniek, *Wokół Ukrzyżowanego...*, s. 112–130.

<sup>22</sup> W. Deluga, *Grafika z kręgu Ławry Pieczerskiej i Akademii Mohylańskiej*, Kraków 2003, s. 77–80.



również klocki drzeworytnicze i płyty miedziorytnicze<sup>23</sup>. W przypadku tych ostatnich przed odbiciem nowych sztychów można było wprowadzić pewne korekty (wytarcie inskrypcji łacińskich i dodanie napisów cyrylicą)<sup>24</sup>. Podobnie jak w przypadku malarstwa i grafiki kręgów katolickich, zdarzało się nadawanie zapożyczonych kompozycji nowej treści – np. z wyobrażenia św. Makarego Egipskiego Abrahama Bloemaerta<sup>25</sup> Leon Tarasewicz uczynił przedstawienie św. Atanazego Pieczerskiego (ilustracja w Kijowsko-Pieczerskim Pateryku z 1702 r.)<sup>26</sup>. Najpóźniejsze wzory zachodnie, których recepcja w kręgu chrześcijaństwa wschodniego jest znana, to cykl *Biblia ectypa...* Christopa Weigla st., wydany po raz pierwszy w Norymberdze w 1695 r. Rytownik unicki Józef Goczemski skopiował z tego zbioru (na tyle dokładnie, na ile pozwalały mu skromne umiejętności) ilustracje do Molitwosłówów wydawanych w Poczajowie w latach 1776, 1793, 1820<sup>27</sup>.

Badania Biskupskiego, Delugi, Gronek oswoiły nas już z faktem zależności sztuki cerkiewnej od zachodnich wzorów graficznych – zwłaszcza późnogoetyckich niemieckich i manierystycznych niderlandzkich. Szczególnie wzory z czasów jesieni średniowiecza zdają się stosunkowo łatwe do zastosowania w malarstwie kręgu wschodniego chrześcijaństwa. Skoro jednak również barokowe rozwiązania Weigla bywały wykorzystywane nie tylko w drukach, ale i malowidłach cerkiewnych, powstaje pytanie, jak często odwoływano się do innych wzorów renesansowych i barokowych – flamandzkich, francuskich, augsburskich, a w szczególności do – nierozpatrywanych do tej pory – włoskich. Bez szeroko zakrojonych badań wyczerpującej odpowiedzi na to pytanie nie uzyskamy, niemniej nawet bardzo pobieżny rzut oka na zabytki malarstwa cerkiewnego dawnej Rzeczypospolitej pozwala wskazać przykłady takich zależności.

<sup>23</sup> Idem, *Źródła i inspiracje ilustracji drzeworytniczych...*, s. 15–19; idem, *Między Norymbergą a Lwowem. Grafika nośnikiem przemian ikonograficznych w Europie Wschodniej*, [w:] *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Wrocław, listopad 1999, Warszawa 2000, s. 389–397; idem, *Grafika z kręgu Ławry Pieczerskiej...*, s. 78; zob. Z. Jaroszewicz-Pieresałwcew, *Druki cyrylickie z oficyn Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVI–XVIII wieku*, Olsztyn 2003, s. 230.

<sup>24</sup> W. Deluga, *Grafika z kręgu Ławry Pieczerskiej...*, s. 78.

<sup>25</sup> A. Bloemaert, B. Bolswert, *La foret des hermites et hermites d'Égypte et, de la Palestine, Représentée en figures...*, Anvers 1619; zob. M. G. Roethlisberger, M. J. Bok, *Abraham Bloemaert and His Sons. Paintings and Prints*, Doornspijk 1993, t. 1, poz. 172, t. 2, il. 273.

<sup>26</sup> Por. E. Łomnicka-Zakowska, *Grafika polska XVIII wieku. Rytownicy polscy i w Polsce działający*, Warszawa 2008, s. 457, poz. LXVII.3.4. O innych przykładach zapożyczeń z grafiki zachodnioeuropejskiej w twórczości Tarasewicza: M. Kałamajska-Saeed, *Wilno jako ośrodek graficzny w XVII wieku. Postulaty badawcze*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1993, nr 2–3, s. 205–207.

<sup>27</sup> A. Gronek, *Wokół Ukrzyżowanego...*, s. 131–146.



Il. 5. *Pokłon Trzech Króli*, ikona z cerkwi w Bascienowiczach, ok. 1723–1728, Mińsk, Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białoruś.





Il. 6. Jean Baptiste (?) de Poilly wg Carla Maratty, *Pokłon Trzech Króli*.



Do popularnych tematów w kręgu chrześcijaństwa wschodniego należy Przemienienie na górze Tabor. Na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej w ikonografii tego wydarzenia przenikają się tradycyjne motywy bizantyjskie i zachodnioeuropejskie. Przykładem wprowadzenia do sztuki cerkiewnej cytatów z najpopularniejszego na Zachodzie wyobrażenia Przemienienia Pańskiego jest ikona z połowy XVII w., pochodząca z cerkwi św. Mikołaja w Małorycie na Polesiu, zachowana w Muzeum Narodowym Republiki Białoruś w Mińsku<sup>28</sup>. Ogólne rozplanowanie sceny odmalowanej na złotym tle mieści się w zasadzie w tradycji bizantyjskiej – zwłaszcza fakt, że postaci Chrystusa oraz Mojżesza i Eliasza stoją na trzech oddzielnych skałach<sup>29</sup>. Jednakże pozy apostołów stanowią wyraźne nawiązania do słynnej kompozycji Rafaela. Trudno jednoznacznie stwierdzić, które spośród licznych powtórzeń graficznych kompozycji Rafaela zostało w tym przypadku wykorzystane. Reprodukcji tego arcydzieła potrafię wskazać przynajmniej 18, a było ich bez wątpienia znacznie więcej<sup>30</sup>. Kresowy ikonopis odwołał się być może do ryciny stanowiącej kompilację różnych powtórzeń *capolavoro* Rafaela, bowiem część postaci ukazana została w lustrzanym odbiciu w stosunku do oryginału, a część (np. szata Chrystusa) zgodnie z układem oryginalnym.

Innym, dość zaskakującym, przykładem przejścia wzoru włoskiego jest ikona *Pokłon trzech króli*, pochodząca z cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej we wsi Bascienowicze (okolice Mścisławia), datowana na lata ok. 1723–1728<sup>31</sup>. Pierwowzorem była rycina powtarzająca kompozycję Carla Maratty. Różne warianty wyobrażenia tej sceny, jakie wyszły spod pędzla rzymskiego akademika (zawsze ze stojącą postacią Marii), reprodukowało wielu rytowników, m.in. Arnold van Westerhout, Nicolas Dorigny, Simon de La Valée. Najbliższą analogią do prezentowanej kompozycji jest sztych sygnowany przez Jeana-Baptiste'a (?) de Poillyego. Nie wiadomo, czy malarz z dalekich Kresów korzystał z francuskiej ryciny – mógł dysponować innym, tańszym,

<sup>28</sup> *Тэмперны жываніс Беларусі канца XV–XVIII стагоддзяў у зборы Дзяржаўнага Мастацкага Музея БССР. Каталог*, Мінск 1986, s. 49–51, roz. 7; *Жываніс барока Беларусі*, Мінск 2003, s. 74, roz. 33, il. na s. 76; *Нацыянальны Мастацкі Музей Рэспублікі Беларусь. Мастацтва XV–пачатку XX стагоддзя*, Мінск 2006, roz. 8; *Сакралная живопись Беларусі XV–XVIII веков*, Мінск 2007, roz. 35.

<sup>29</sup> Zob. J. Myslivec, *Verklärung Christi*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom 1972, Bd. 4, szp. 417.

<sup>30</sup> Zob.: *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, catalogo di G. Bernini Passini, S. Massari, S. Prosperi, V. Rodinò, Roma 1982, s. 680–684.

<sup>31</sup> Przechowywana obecnie w Narodowym Muzeum Sztuki Republiki Białoruś, zob.: *Тэмперны жываніс Беларусі...*, s. 97–99, roz. 35; *Жываніс барока...*, s. 142, roz. 66, il. na s. 143; *Нацыянальны Мастацкі Музей...*, roz. 22; *Сакралная живопись...*, roz. 91.



Il. 7. Zacharij Samujłowicz, *Matka Boska*, miedzioryt, Kijów, Biblioteka Narodowa.



Il. 8. François Spierre wg Pietra Berrettiniego da Cortona, *Stworzenie Immaculaty*, w *Missale Romanum* Aleksandra VII, Rzym 1662.



Il. 9. Louis Gommier wg Pietra Berrettiniego da Cortona, *Stworzenie Immaculaty* (fragment).

uproszczonym powtórzeniem tej kompozycji, lecz nie ulega wątpliwości, że ikona wzorowana jest na rozwiązaniu Maratty, choć tło zostało zakomponowane całkowicie odmiennie. Mamy tu zapewne do czynienia z wykorzystaniem wzoru późnogotyckiego.

Przykładem recepcji w kręgu prawosławia rozwiązania nie tylko katolickiego, rzymskiego, lecz – mówiąc wprost – papistowskiego jest miedzioryt ukazujący Matkę Boską na księżycu, wykonany przez Zacharija Samujłowicza i wydany przez typografię Ławry Pieczerskiej w Kijowie<sup>32</sup>. Właściwy dla ikonografii katolickiej jest sam motyw Immaculaty, natomiast wzór, jakim posłużył się kijowski rytownik, to kompozycja Pietra Berettiniego da Cortona. Obraz *Stworzenie Immaculaty* do ołtarza głównego kościoła Filipinów w Perugii artysta ukończył w 1661 r. (przy współudziale Cira Ferriego)<sup>33</sup>. Równocześnie jednak Berettini wraz z uczniami zaangażowany był w inne, niezwykle ważne przedsięwzięcie – przygotowanie ilustracji do Mszału Rzymskiego Aleksandra VII, wydanego w roku 1662. Przedstawienie Immaculaty zostało włączone do zespołu ilustracji, a rycinę wykonał François Spierre wg obrazu Cortony, zapewne jeszcze w pracowni malarza (przed wysłaniem płótna do Perugii)<sup>34</sup>. Świadectwem popularności kompozycji są kolejne powtórzenia graficzne i liczne wzorowane na nich obrazy. Można wskazać szereg rycin odwróconych w stosunku do sztychu Spierre'a (a więc w układzie zgodnym z oryginałem z Perugii), które wykonali: Albert Clouwet<sup>35</sup>, Louis Gommier<sup>36</sup>,

<sup>32</sup> Egzemplarz z Biblioteki Ukraińskiej Akademii Nauk w Kijowie reprodukuje: W. Deluga, *Grafika z kręgu Ławry Pieczerskiej...*, il. 38.

<sup>33</sup> E. Ricci, *La chiesa dell'Immacolata Concezione e di san Filippo Neri (Chiesa Nuova) in Perugia*, Perugia 1969, s. 128–130; G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, wyd. 2, Firenze 1982, s. 256, 342, poz. 122; *Pietro da Cortona. 1597–1669. Catalogo della mostra*, Roma 1997, poz. 60; F. F. Mancini, *Un esterno „notabile” e un interno „sorprendente”. Considerazioni sull'architettura e sulla decorazione della Chiesa Nuova a Perugia*, [w:] *La Chiesa Nuova o dell'Immacolata Concezione e di San Filippo Neri in Perugia*, Perugia 2008, s. 56, il. 9.

<sup>34</sup> F. van der Wall, *François Spierre. Ein lothringischer Maler und Stecher des 17. Jahrhunderts. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Julius-Maximilians-Universität zu Würzburg*, Würzburg 1987, s. 161, poz. R 8; D. Graf, *Disegni di Pietro da Cortona e della sua scuola per il Missale Romanum del 1662*, [w:] *Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale. Roma–Firenze 12–15 novembre 1997*, a cura di Ch. L. Frommel, S. Schütze, Roma 1998, s. 205.

<sup>35</sup> Rzym, Istituto Nazionale per la Grafica, FC 121240; Friedrich W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca 1450–1700*, vol. 4, Amsterdam [1951], s. 173, poz. 3; W. Le Loup, *Clouwet (Clouet; Clovet; Clowet; Cluet) Albertus (Albert; Aubertus, Hubertus; gen. Zantzack)*, [w:] *Allgemeines Künstlerlexikon...*, Bd. 19, München–Leipzig 1998, s. 601. Urodzony w Antwerpii Clouwet (1636–1679) był uczniem Cornelisa Bloemaerta, w latach 1664–1677 działał w Rzymie.

<sup>36</sup> Rycina sygnowana „L. G. sculp.”, Rzym, Istituto Nazionale per la Grafica, vol. 30, FN 5004. W ten sposób swoje prace sygnował rytownik francuskiego pochodzenia Louis Gommier, czynny w Rzymie w pierwszej tercji XVIII w., zob. *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIIIe*





Il. 10. *Chrzest Chrystusa*, ikona z rejonu Podkarpacia (?), XVIII w., Sanok, Muzeum Historyczne.



Il. 11. *Chrzest Chrystusa*, ikona z terenu Wielkiego Księstwa Litewskiego, XVIII w., Wilno, Litewskie Muzeum Sztuki.



Il. 12. Claude Duflos wg Pierre'a Mignarda, *Chrzest Chrystusa*.



Il. 13. M. Hozubski, *Św. Mikołaj*, ikona z cerkwi w Starych Piaskach (Polesie), 1805, Mińsk, Muzeum Kultury Starobiałoruskiej.





Il. 14. Francesco Bartolozzi wg Domenichina, *Św. Mikołaj* (fresk w opactwie San Nilo koło Rzymu), wyd. 1757.



J. Gacon<sup>37</sup>, inną wydał zapewne François de Poilly<sup>38</sup>. Istnieje też sygnowane przez Claude'a Duflos starszego tak samo odwrócone przedstawienie samej postaci Marii<sup>39</sup>. Z kolei według tego ostatniego ujęcia powstała anonimowa rycina (być może augsburska), której egzemplarz zachowany jest w Graphische Sammlung Stift Göttweig<sup>40</sup>. W Augsburgu rycinę dewocyjną powtarzającą rozwiązanie Cortony wydał Martin Engelbrecht<sup>41</sup>, a trawestacja włoskiego rozwiązania wyszła spod rylca Johanna Esaiasa Nilsona<sup>42</sup>. Malarskie powtórzenia koncepcji Cortony były bardzo liczne, obejmowały zarówno dzieła prowincjonalne, jak i wybitne, choćby obraz Szymona Czechowicza w warszawskim klasztorze Wizytek<sup>43</sup>. Najciekawszym, najbardziej „egzotycznym” przykładem odwołania do dzieła Cortony w malarstwie kręgu wschodniego chrześcijaństwa jest sygnowana i datowana na 1762 r. ikona Girgisa Al-Musawwira, czynnego w syryjskim Aleppo, zachowana w zbiorach Bazylianów w Libanie<sup>44</sup>.

Koncepty zachodnioeuropejskie niejednokrotnie podlegały daleko idącym przekształceniom i uproszczeniom. Przykładem tego mogą być trzy ikony z XVIII w. przedstawiające chrzest Chrystusa, wzorowane na kompozycji Pierre'a Mignarda. Pierwszy z obiektów pochodzi z Litewskiego Muzeum Sztuki, drugi (o układzie jeszcze bardziej odbiegającym od pierwowzoru) z Muzeum

*siècle*, t. 10, Paris 1968, s. 427–429; C. Ritter, *Gomier (Gommier) Louis*, [w:] *Allgemeines Künstlerlexikon...*, Bd. 58, München–Leipzig 2008, s. 63–64.

<sup>37</sup> Rycina sygnowana „Gacon”, Paryż, Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque de l'Arseanal, ARS. EST. Ft 4 HR 8, *La Vierge*, nr 49. Znany jedynie z nazwiska i inicjału imienia J. Gacon działał w Paryżu u schyłku XVII w., zob. *Gacon J.*, [w:] *Allgemeines Künstlerlexikon...*, Bd. 47, München–Leipzig 2005, s. 99.

<sup>38</sup> Rycina sygnowana: „F. P. ex. rue St. Jacques a l'Image St. Benoist”, Paryż, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, RC-36-DA, *Histoire de la Vierge*, nr M 63075.

<sup>39</sup> Paryż, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, RC-36-FOL, *La Vierge*, t. 1 bis, *Figures mystiques de la Vierge*, M 62629; *Inventaire du fonds français...*, t. 8, Paris 1955, s. 8.

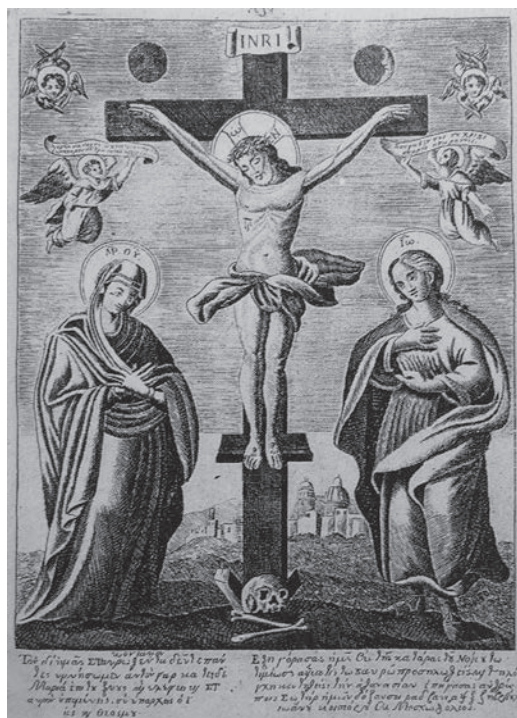
<sup>40</sup> [http://www.gssg.at/gssg/displayDocument.do?objId=Wa\\_028](http://www.gssg.at/gssg/displayDocument.do?objId=Wa_028) [IV 2013].

<sup>41</sup> *Kunstsammlungen und Museen Augsburg*, Graphische Sammlung, Kiste 60, G. 1995/27.

<sup>42</sup> *Kunstsammlungen und Museen Augsburg*, Graphische Sammlung, Kiste 104, G. 11715. Rycina sygnowana przez Johanna Esaiasa Nilsona, wydana przez Johanna Michaela Motza, zob. M. Schuster, *Johann Esaias Nilson. Ein Kupferstecher des Süddeutschen Rokoko. 1721–1788*, München 1936, s. 163, poz. 428 (bez reprodukcji i wskazania pierwowzoru).

<sup>43</sup> Obraz został odnaleziony przez Mariusza Karpowicza, który jednak nie rozpoznał wzoru graficznego: M. Karpowicz, *Czechowicz i Sassoferrato u warszawskich wizytek*, „Roczniki Humanistyczne KUL. Historia Sztuki” 1987, R. 25, z. 4: „*Entre cour et jardin*”, czyli pomiędzy mecenasem i artystą, księga ku czci profesora Andrzeja Ryszkiewicza, s. 113–121; idem, *Obrazy Czechowicza u warszawskich wizytek*, „Kronika Zamkowa” 2006, nr 1–2, s. 7, il. 1–2.

<sup>44</sup> Reprodukowana (bez wskazania na zależność od kompozycji Cortony): A.-M. de la Croix, *Icones arabes. Mystères d'Orient*, Paris 2006, s. 80–81; Deluga, *Panagiotafitika...*, s. 64, il. A 20, B 11.



Il. 15–17. Ryciny dewocyjne wydawane przez oficynę Remondinich w Bassano del Grappa z napisami staro-cerkiewno-słowiańskimi, greckimi i ormiańskimi, ok. poł. XVIII w.

Historycznego w Sanoku<sup>45</sup>, a trzeci z Muzeum Narodowego w Mińsku<sup>46</sup>. Skoro istnieją przynajmniej dwie ikony o zbliżonej kompozycji – dwie z obszaru Wielkiego Księstwa Litewskiego<sup>47</sup>, trzecia zapewne z terenu Podkarpacia, można domyślać się istnienia wspólnego dla obu wzoru graficznego powstałego w kręgu chrześcijaństwa wschodniego. Oryginalne dzieło Mignarda rytowane było m.in. przez Claude’a Duflos, Nicolasa Basina, Pierre’a Dossiera, lecz najprawdopodobniej istniały również uproszczone powtórzenia wydawane być może w Augsburgu, a z całą pewnością w Republice Weneckiej. Do kwestii tej powrócimy niżej. Dość jednak powiedzieć, że trawestacje rozwiązania Mignarda spotykamy np. w sztuce serbskiej (miedzioryt Christofora Žefarovicia z 1746 r.)<sup>48</sup>, a nawet na Bliskim Wschodzie (XIX-wieczna ikona autorstwa Michaila Mhanna Al-Kudsi ze scenami z życia Chrystusa, własność greckokatolickiego arcybiskupa Bejrutu)<sup>49</sup>.

Ryciny reprodukujące obraz Mignarda trafiały na polskie ziemie, i to na najdalsze kresy, o czym świadczą powtórzenia tej kompozycji w kościołach katolickich (np. obraz w świątyni Jezuitów w Połocku, zachowany w kościele parafialnym w Janowie Podlaskim)<sup>50</sup>. Ikonopisy z polskich Kresów (podobnie, jak ci z Bałkanów czy krajów Lewantu) korzystali najpewniej z kilkakrotnie uproszczonego powtórzenia, lecz ogólna koncepcja całości, pozy i gesty poszczególnych postaci, kształt perisonium Chrystusa wskazują na dzieło Mignarda jako na daleki wzór przywołanych ikon. Przykłady podobnych inspiracji wybitnymi dziełami europejskiego malarstwa nowożytnego – Rafaela, Guida Reniego, Rubensa – można mnożyć, zwłaszcza jeśli mowa o końcu XVIII i początku XIX w.<sup>51</sup>

<sup>45</sup> Reprodukowana: [B. Dąb-Kalinowska], *Ikony. Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich*, Olaszanica 2001, s. 71 (pochođenje obiektu nieznane, ikona datowana na XVIII w.).

<sup>46</sup> *Тэмпэрны жываніс Беларусі...*, s. 111, 113, poz. 50.

<sup>47</sup> *Lietuvos sakralinė dailė XI–XX pradžia. Lietuvos tūkstantmečio programos ir Jubilinių 2000 metų parodas kriščionybė lietuovs mene katalogas. Paroda skirta Kristaus gimimo jubiliejui bei Lietuvos karaliaus Mindaugo krikšto (1251) ir karūnavimo (1253) 750 metų sukakčiai*, t. 1, *Tapyba, skulptūra, grafika XIV–XX a. pradžia*, red. D. Tarandaitė, Vilnius 2003, s. 183, poz. III. 8.

<sup>48</sup> Miedzioryt *Ерѣванія*, zob. Д. Давидов, *Српски бакорезу 18. века*, Нови Сад 1983, s. 122, 153, poz. 11, il. 11 (jako wzór schematu kompozycyjnego – ze sceną chrztu Chrystusa pośredku i scenami narracyjnymi z życia Marii i Jezusa na bordiurze – podana została ikona z kręgu italo-kreteńskiego).

<sup>49</sup> Reprodukowana: A.-M. de la Croix, *Icônes arabes...*, s. 188–198 (autorka stwierdza jedynie, że w dziele przenikają się wzory zachodnie i tradycyjne).

<sup>50</sup> Reprodukowany: M. Kałamajska-Saeed, *Losy wyposażenia kościoła jezuitów w Połocku*, „Rocznik Historii Sztuki” 1988, R. 17, s. 141, il. 7.

<sup>51</sup> Zob. przykłady z Narodowego Muzeum Sztuki Białorusi w Mińsku: *Zdjęcie z krzyża wg Rubensa* (okolice Pińska), *Archanioł Michał* wg Guida Reniego (Pińsk), *Matka Boska z Dzieciątkiem i św. Janem Chrzcicielem* wg Rafaela, tzw. *Madonna della sedia* (Brześć). Reprodukowane: *Ікананіс Заходняга Палесся XVI–XIX стст.*, wyd. 2, Мінск 2005, il. 123, 125, 128.



Obraz określony jako wyobrażenie nieznanego biskupa – malowidło M. Hozubskiego z 1805 r., pochodzące z cerkwi w miejscowości Stare Piaski (w pobliżu Berezy Kartuskiej)<sup>52</sup> – możemy zidentyfikować jako przedstawienie św. Mikołaja. Pomaga w tym rozpoznanie wzoru graficznego – ryciny Francesca Bartolozziego według fresku Domenichina w opactwie Bazylikańskiego Zakonu Włoskiego San Nilo (Santa Maria in Grottaferrata) koło Rzymu. Cykl rycin powielających kompozycje Zampieriego z początku XVII w. wydano w Wiecznym Mieście w 1757 r.<sup>53</sup> Mamy tu do czynienia z ciekawym przykładem synkretyzmu kulturowego – malowidła katolickiego barokowego malarza rzymskiego wykonane we włoskiej świątyni obrządku greckiego, należącej do zakonu reguły św. Bazylego, który nigdy nie zerwał więzi z papieżem, zostały powielone w formie graficznej przez rytownika czynnego w połowie XVIII w. w Wenecji, a wedle tego wzoru (w pewnym sensie wschodniego i zachodniego równocześnie) wykonano obraz przeznaczony do cerkwi na Kresach Wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, na terenie wchodzącym już w tym czasie w skład Imperium Rosyjskiego.

Przywoławszy postać Bartolozziego, czynnego we wczesnym okresie swojej twórczości w Wenecji, warto powiedzieć parę słów na temat roli jednej z północnowłoskich oficyn w rozprzestrzenianiu wzorów w XVIII w. Najlepsza pod względem technologicznym i artystycznym była wprawdzie wenecka Calcografia Wagneriana Josepha Wagnera, lecz największy zasięg miała masowa produkcja oficyny Remondinich. Przedsiębiorstwo założone w 2. poł. XVII w. w Bassano del Grappa przez Giovanniego Antonia Remondiniego i rozbudowane w ciągu XVIII stulecia przez jego syna Giuseppe (z księgarnią w Wenecji czynną od 1750 r.) produkowało i eksportowało tanie ryciny na cały świat. Dzięki zachowanym archiwaliom wykorzystanym w stosunkowo bogatej, choć rzadko u nas cytowanej, literaturze dotyczącej Remondinich znamy dość dobrze sposoby pracy i sprzedaży tej oficyny, dysponującej własnymi wytwórniami papieru, współpracującej z wędrownymi handlarzami i posiadającej agencje w wielu miastach Europy (od Malty po Sztokholm i od Lizbony po Moskwę)<sup>54</sup>. Przedsiębiorstwo kupowało sztychy na całym kontynencie, wydając

<sup>52</sup> *Музей старажытнабеларускай культуры*, Мінск 2004, s. 129.

<sup>53</sup> *Francesco Bartolozzi. Incisore delle Grazie*, a cura di B. Jatta, Roma 1993, s. 75–80, poz. 10/1–20 (przedstawienie św. Mikołaja: s. 77, poz. 10/10).

<sup>54</sup> Na temat Remondinich zob. m.in.: M. Infelise, *I Remondini di Bassano. Stampa e industria nel veneto del settecento*, Bassano 1980; *Remondini. Un Editore del Settecento*, a cura di M. Infelise, P. Marini, Milano 1990; C.A. Zotti Minici, *Le stampe popolari dei Remondini*, Vicenza 1994; A.W.A. Boschloo, *The Prints of the Remondinis. An Attempt to Reconstruct an Eighteenth-Century World of Pictures*, Amsterdam 1998; V. Gosen, *Incidere per i Remondini. Lavoro, denaro e vita*



Il. 18. Augustyn Mirys, *Ostatnia Wieczerza*, ok. 1785, dawna cerkiew unicka (ob. prawosławna) w Szczytach-Dzięciołowie.



Il. 19. Augustyn Mirys, *Ostatnia Wieczerza*, ok. 1785, dawna cerkiew unicka (ob. prawosławna) w Szczytach-Dzięciołowie (fragment).



Il. 20. François Basan wg Carla Dolciego, *Chrystus błogosławiący chleb i wino*, ryc. w: Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres Tableaux de la Galerie Royale de Dresde, Dresde 1753.

następnie własne, tanie powtórzenia cudzych kompozycji. Podobnie czyniono oczywiście też w innych ośrodkach, zwłaszcza w Augsburgu, lecz wyjątkowość działalności Remondinich polegała na wytwarzaniu rycin dewocyjnych z przeznaczeniem na bardzo odległe rynki. W ten sposób powstawały przedstawienia świętych i cudowne wizerunków otoczonych kultem w Peru czy Meksyku.

*nelle lettere degli incisori a un grande editore del '700*, Bassano del Grappa 1999; C. Cortese, Pietro Longhi, Giuseppe Wagner a Giambattista Remondini, [w:] *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, vol. 1, a cura di A. Bettagno e M. Magrini, Vicenza 2003, s. 379–413.

Potwierdzone są kontakty w XVIII w. z Warszawą i Krakowem<sup>55</sup>, znane są zresztą remondiniańskie przedstawienia Matki Boskiej Częstochowskiej, Matki Boskiej Dzikowskiej<sup>56</sup> i polskich świętych. Ryciny Remondinich opatrywane były napisami w językach właściwych dla danego kraju, np. polskim, niemieckim czy – co szczególnie istotne w kontekście niniejszych rozważań – greckim, ormiańskim, staro-cerkiewno-słowiańskim, w ofercie oficyny znajdowały się bowiem również odbitki przeznaczone dla chrześcijan wschodnich.

W tym punkcie dochodzimy do najbardziej złożonego i niejednoznacznego aspektu zachodnio-wschodnich relacji artystycznych ze sztuką graficzną w tle. Przedstawiając św. Jerzego i opatrując ów wizerunek napisami cyrylicą, północnowłoski rytownik musiał korzystać z przywiezionego ze Wschodu pierwowzoru. Jeśli odnajdziemy obraz czy ikonę powtarzającą tę samą kompozycję, najprawdopodobniej nie rozstrzygniemy, czy malarz korzystał z odbitki weneckiej, czy np. z kijowskiej. Z analogiczną sytuacją mamy zresztą do czynienia w przypadku ikonografii św. Jozafata Kuncewicza<sup>57</sup>. Wracając jednak do Remondinich, należy podkreślić, że na „rynek wschodni” przeznaczone bywały również kompozycje artystów zachodnioeuropejskich. Świetnym przykładem jest rycina powtarzająca znaną nam już kompozycję Mignarda *Chrzest Chrystusa*, powtarzaną przez ikonopisów m.in. z polskich Kresów. W oficynie Remondinich wydano ją z ormiańskimi napisami<sup>58</sup>. Ustalenie ewentualnego wpływu tego ośrodka rytowniczego na malarstwo Kościołów wschodnich na terenie Rzeczypospolitej należy potraktować jako postulat badawczy.

Kolejny problem, na jaki warto zwrócić uwagę, rozważając rolę wzorów graficznych w okcydentalizacji sztuki cerkiewnej, wiąże się z faktem, iż niejednokrotnie ci sami artyści (niezależnie od własnej konfesji) pracowali dla duchowieństwa różnych wyznań – katolików, prawosławnych, grekokatolików<sup>59</sup>. O formie dzieł decydowała zatem maniera i nawyki twórcy, a także prywatny zbiorek rycin posiadanych przez malarza, wykorzystywanych w realizacji

<sup>55</sup> *Remondini. Un Editore...*, s. 334.

<sup>56</sup> G. Frasson, *Le stampe remondiniane destinate all'Europa Centro-Orientale. Stampe in lingua tedesca, polacca, greca ed armena*, „Ateneo Veneto” 1990, R. 28, s. 201.

<sup>57</sup> W. Deluga, *Przemiany w ikonografii...*, s. 152–153; A. Gil, *Kult Jozafata Kuncewicza i jego pierwsze przedstawienia ikonowe w Rzeczypospolitej (do połowy XVII wieku)*, [w:] *Studia i materiały do dziejów chrześcijaństwa wschodniego w dawnej Rzeczypospolitej*, t. 3: *Kościoły wschodnie w Rzeczypospolitej XVI–XVIII wieku*, red. A. Gil, Lublin 2005; M. Łepkowski, *Najwcześniejsze przedstawienia św. Jozafata Kuncewicza a problem vera effigies w kształtowaniu się ikonografii świętych w okresie potrydenckim*, [w:] *Fides. Ars. Scientia. Studia dedykowane pamięci Księdza Kanonika Augustyna Mednisa*, red. A. Betlej, J. Skrabski, Tarnów 2008, s. 305–311.

<sup>58</sup> C.A. Zotti Minici, *Le stampe popolari...*, s. 448, 451, poz. 1028.

<sup>59</sup> W. Deluga, *Przemiany w ikonografii...*, s. 148.



rozmaitych zleceń. Obok szeregu bezimiennych w naszej świadomości twórców prowincjonalnych czy wręcz ludowych możemy wskazać sporą grupę artystów XVIII-wiecznych o sporym dorobku, w którym mieszczą się zarówno dzieła powstałe dla zleceniodawców katolickich, jak i tych z kręgu chrześcijaństwa wschodniego. Zjawisko to wyraźnie widoczne jest zwłaszcza w badaniach nad malarstwem XVIII w. Bazylianin Antoni Gruszecki, czynny m.in. w Poczajowie i Supraślu, pracował również dla bernardynów w Alwerni czy franciszkanów w Drohiczynie<sup>60</sup>. Z obcych wzorów korzystał chętnie, czego przykładem choćby przedstawienie św. Cecylii według Domenichina w Muzeum w Białymstoku (1779)<sup>61</sup> czy przypisywana mu *Ostatnia Wieczera* według Rubensa w cerkwi św. Jana Teologa w Supraślu<sup>62</sup>. Gabriel Sławiński (zapewne grekokatolik) pracował m.in. w kościele parafialnym w Żółkiewce, lecz również wykonał polichromię cerkwi grekokatolickiej w Klesztowie i niezachowane ikony do ikonostasu lub malowidła ołtarzowe cerkwi w Tyszowcach-Zamłynie<sup>63</sup>. Bazylianin Łukasz Doliński pracował przede wszystkim w świątyniach unickich – m.in. w katedrze św. Jura we Lwowie, tamtejszych cerkwiach św. Ducha czy św. Piotra i Pawła, lecz również w kościele Bernardynów w tym samym mieście. Co więcej, dzięki poparciu biskupa Leona Szeptyckiego kształcił się w latach 1775–1777 w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu<sup>64</sup>.

Augustyn Mirys, przez dużą część życia malarz nadworny Jana Klemensa Branickiego, autor licznych portretów i obrazów religijnych przeznaczonych do kościołów katolickich (m.in. parafialnych w Białymstoku, Bielsku Podlaskim, Tyczynie), miał w swoim dorobku również kilka obrazów do cerkwi grekokatolickiej w Szczytach-Dzięciołowie (powiat Bielsk Podlaski), z ok. 1785 r.<sup>65</sup> Trudno rozwijać w tym miejscu kwestię charakterystyki twórczości Mirysa, lecz wypada

<sup>60</sup> Na temat Gruszeckiego: A. Ryszkiewicz, *Malarz Antoni Gruszecki vel Dombrowski bazylianin w Supraślu*, „Rocznik Białostocki” 1966 (wyd. 1967), R. 7, s. 105–130.

<sup>61</sup> Reprodukowany: A. Ryszkiewicz, *Malarz Antoni Gruszecki...*, il. 5 (bez podania pierwotnego; temat błędnie rozpoznany jako śmierć św. Agaty).

<sup>62</sup> L. Stalończyk, *Zabytki ruchome zakonserwowane w latach 1980–1985 w województwie białostockim*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Białostockiego” 1995, z. 1, s. 66. Atrybucja: Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Białymstoku, karta inwentaryzacyjna zabytku ruchomego, nr 2739, *Obraz – „Ostatnia Wieczera”*, oprac. L. Stalończyk.

<sup>63</sup> Na temat Sławińskiego ostatnio: M. Szyndlarewicz, *Gabriel Sławiński – malarz fresków i obrazów. Uwagi wstępne*, [w:] *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheurer, P. Oszczanowski, Wrocław 2011, s. 350–358.

<sup>64</sup> J. Derwojed, *Doliński Łukasz*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, red. J. Maurin-Białostocka et al., t. 2, Wrocław 1975, s. 77–79.

<sup>65</sup> J. Nieciecki, *Opowieści o „Polskim Wersalu”*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Białostockiego” 1995, z. 1, s. 37–39; K. Miller, *Uwagi konserwatorskie o obrazach w Szczytach-Dzięciołowie przypisywanych Augustynowi Mirysowi*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego” 2000, z. 6, s. 195–210.

podkreślić, że jego malarstwo niemal całkowicie uzależnione było od dość przypadkowo dobieranych wzorów graficznych. Warto zatem przyjrzeć się, jak wiązał się ze zlecenia na prace przeznaczone do świątyni obrządku wschodniego.

Postać Chrystusa w scenie *Ostatniej Wieczery* stanowi wyraźne nawiązanie do słynnego płótna Carla Dolciego w Galerii Drezdeńskiej<sup>66</sup>. Do tego samego wzoru, znanego malarzowi niewątpliwie z ryciny w albumie *Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres Tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, wydanego w 1753 r., Mirys nawiązał, malując obraz odnaleziony na plebanii kościoła katolickiego w Chmielniku, zachowany w Muzeum Okręgowym w Rzeszowie<sup>67</sup>. Kolejne płótno z cerkwi w Szczytach-Dzięciołowie przedstawia Matkę Boską Zwycięską i stanowi nieco zredukowane odwzorowanie kompozycji Carla Maratty, rytowanej w Rzymie przez Johanna Jakoba Freya starszego ok. 1720 r.<sup>68</sup> W świątyni zachował się wreszcie dwustronny feretron z silnie przemalowanymi w XIX w. przedstawieniami Chrystusa podtrzymywanego przez anioła oraz św. Rodziny ze św. Janem Chrzciicielem. Obie kompozycje wzorowane są na dziełach włoskich – w przypadku *Chrystusa z aniołem* nie ma wątpliwości, że malarz posłużył się ryciną w tym samym albumie prezentującym arcydzieła z Galerii Drezdeńskiej, który wykorzystał, malując postać Chrystusa na wyobrażeniu *Ostatniej Wieczery*. Zawarty w dziele sztuki Michaela Keyla jest jedynym znanym powtórzeniem graficznym płótna Annibale Carracciego z Drezna<sup>69</sup>. Mniej jednoznaczna wydaje się kwestia przedstawienia św. Rodziny, bowiem w grę wchodzi dwa zbliżone pierwowzory – obraz Annibale Carracciego z kolekcji w Hamton Court, rytowany w 1768 r. przez Francesca Bartolozziego<sup>70</sup> (za tym wzorem przemawia fakt, że św. Jan Chrzciiciel ukazany jest bez krzyżyka w dłoni) lub dzieło z Luwru o niemal identycznej kompozycji, przypisywane niegdyś Carracciemu, a obecnie uznawane za pracę Domenichina. Płótno ze zbiorów francuskich rytowane było do końca

<sup>66</sup> Z. Michalczyk, *Wyposażenie i wystrój kościoła parafialnego. Wartości artystyczne obiektów z czasów Jana Klemensa Branickiego*, [w:] Z. Michalczyk, A. Oleńska, P. Jamski, *Tyczyn miastem Jana Klemensa Branickiego. Dzieje i znaczenie fundacji artystycznych, Rzeszów–Tyczyn 2009*, s. 126.

<sup>67</sup> T. Zaucha, *Ostatnia wieczerza z autoportretem artysty – nieznaną obraz Augustyna Mirysa*, „Barok. Historia–Literatura–Sztuka” 1999, t. 6, nr 2, s. 140; Z. Michalczyk, *Wyposażenie i wystrój...*, s. 125–127.

<sup>68</sup> Z. Michalczyk, *Wyposażenie i wystrój...*, s. 120, il. na s. 116–117. Na temat datowania ryciny zob. M.T. Bätschmann, *Jakob Frey (1681–1752). Kupferstecher und Verleger in Rom. Dissertation zur Erlangung der Würde einer Doktorin der Philosophie vorgelegt der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel*, Bern 1997, s. 194–195, poz. 134.

<sup>69</sup> *Annibale Carracci e i suoi incisori*, catalogo a cura di E. Borea, G. Mariani, Roma 1986, s. 13, poz. III.

<sup>70</sup> *Ibidem*, s. 210–211, poz. XLVII. Kompozycja rytowana była powtórnie przez Williama Dickinsona; zob. *Francesco Bartolozzi...*, s. 123, poz. 28e.



Il. 21. Augustyn Mirys, *Matka Boska Zwycięska*, ok. 1785, dawna cerkiew unicka (ob. prawosławna) w Szczytach-Dzięciołowie.





Il. 22. Johann Jakob Frey st. wg Carla Maratty, *Matka Boska Zwycięska*, ok. 1720.



Il. 23. Augustyn Mirys, *Chrystus podtrzymywany przez anioła*, feretron, ok. 1785, dawna cerkiew unicka (ob. prawosławna) w Szczytach-Dzięciołowie.





Il. 24. Michael Keyl wg Annibale Carracciego, *Chrystus podtrzymywany przez anioły*, w *Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres Tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, Dresde 1753.

XVIII w. kilkakrotnie – przez Michela Lasne’a, Etienne’a Picarta, Eliasa Hainzelmanna<sup>71</sup>. Na uwagę zasługuje zwłaszcza XVII-wieczna rycina Hainzelmanna – pomimo iż widzimy na niej elementy, których brakuje na feretronie ze Szczytów-Dzięciołowa (otwarte okno i pejzaż, krzyżek w dłoni św. Jana Chrzciciela), widoczne są wyraźne analogie – fryzura i sposób ułożenia maforium Marii, jej poza, gest lewej dłoni, kotara w tle<sup>72</sup>.

Ujęcia Carracciego i Domenichina były bardzo znane i popularne, o czym świadczyć może na przykład portret Bartolozziego autorstwa Roberta Foscosiego, powielony w formie graficznej przez Luigiego Radosa, na którym rzeczona rycina według dzieła bolończyka wisi na ścianie za plecami Bartolozziego<sup>73</sup>. Z kolei przed skorzystaniem ze sztychu reprodukującego obraz Zampieriego z Luwru być może nie cofnął się artysta tej klasy co Giovanni Battista Salvi, zwany Sasoferatto. Przed kilkoma laty przypisano mu obraz

<sup>71</sup> *Annibale Carracci e i suoi incisori...*, s. 212–214, poz. XLVII bis/1–3.

<sup>72</sup> *Ibidem*, s. 213, poz. XLVII bis/3.

<sup>73</sup> *Francesco Bartolozzi...*, il. na s. 8.





Il. 25. Augustyn Mirys, *Święta Rodzina*, feretron, ok. 1785, dawna cerkiew unicka (ob. prawosławna) w Szczytach-Dzięciołowie.



Il. 26. Francesco Bartolozzi wg Annibale Carracciego, *Matka Boska z Dzieciątkiem i św. Janem Chrzcicielem*, 1768.



Il. 27. Elias Hainzelmann wg Domenichina, *Matka Boska z Dzieciątkiem i św. Janem Chrzcicielem*, 2. poł. XVII w.

powtarzający rozwiązanie Domenichina<sup>74</sup>. Chcąc dostosować gotowe kompozycje do formatu feretronu, Mirys zmuszony był do wprowadzenia drobnych zmian – w ten sposób zredukował z dwóch do jednego liczbę aniołów podtrzymujących Chrystusa na obrazie z Drezna. Przekształcając kompozycję tzw. *Madonny del Silenzio*, artysta zmienił temat obrazu – z przedstawienia Marii z Dzieciątkiem i św. Janem Chrzcicielem uczynił wizerunek św. Rodziny, dodając postać św. Józefa.

Podobne mechanizmy obserwować można w przypadku malarstwa ściennego. Wspomniany bazylianin Gruszecki posiadał niezwykle popularny w XVIII w. wzornik Andrei Pozza. Egzemplarz traktatu włoskiego jezuitę z odręcznymi notatkami polskiego malarza został odnaleziony przed II wojną światową w Wilnie przez Mariana Morelowskiego<sup>75</sup>. Rozwiązania Pozza zastosował z kolei w przynajmniej dwóch świątyniach bazyliańskich katolicki freskant Kazimierz Antoszewski z Mińska, malując iluzjonistyczny ołtarz główny cerkwi w Małych Ladach (przed 1797)<sup>76</sup> i tworząc dekorację konchy apsydy w katedrze greckokatolickiej w Pińsku (ok. 1790), ulokowanej w dawnym kościele Jezuitów<sup>77</sup>.

Z dotychczasowych badań oraz z powyższego przeglądu wynika, że praktyka powtarzania w malarstwie cerkiewnym dawnej Rzeczypospolitej wzorów zachodnioeuropejskich znanych za pośrednictwem grafiki była powszechna, przy czym wydaje się, że w równym stopniu zjawisko to obserwować można w przypadku sztuki unickiej, jak i prawosławnej. Zawarcie unii brzeskiej w 1596 r. i przyjęcie postanowień Soboru Zamojskiego w roku 1720 zapewne sprzyjało okcydentalizacji sztuki Kościoła greckokatolickiego i mogło wpływać na przemiany oprawy artystycznej również liturgii prawosławnej, lecz w kontekście niniejszych rozważań nie należy znaczenia tych wydarzeń przeceniać. Decydującej roli nie odegrały kwestie teologiczno-dogmatyczne, lecz grafika, za pośrednictwem której rozwiązania z kręgu kultury łacińskiej przedostawały się na Wschód.

Na temat recepcji zachodnich wzorów graficznych w malarstwie cerkiewnym pisano stosunkowo dużo, lecz do tej pory koncentrowano się niemal wyłącznie na wpływie późnogotyckiej i renesansowo-manierystycznej

<sup>74</sup> A. Cerboni Baiardi, *La mano di Apelle. Sassoferrato e l'incisione: dalla copia alla divulgazione*, [w:] *Sassoferrato „Pictor Virginum”*. *Nuovi studi e documenti per Giovan Battista Salvi*, a cura di C. Prete, Ancona 2010, s. 39, il. 35. Trudno rozwijać w tym miejscu kwestię wzoru wykorzystanego przez Salviego oraz poprawności atrybucji.

<sup>75</sup> A. Ryszkiewicz, *Malarz Antoni Gruszecki...*, s. 115.

<sup>76</sup> Z. Michalczyk, *Kazimierz Antoszewski i grupa barokowo-klasycystycznych malowideł ściennych na terenie Wielkiego Księstwa Litewskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2011, nr 3–4, s. 512.

<sup>77</sup> *Ibidem*, s. 513.



sztuki niemieckiej i niderlandzkiej. Przywołanie kilku przypadkowo wybranych przykładów odwołań do wzorów francuskich, a w szczególności włoskich, pozwala przypuszczać, że w XVII, a zwłaszcza w XVIII w. cieszyły się one w kręgach prawosławnych i unickich nie mniejszą popularnością. W dalszych badaniach należałoby przyjrzeć się skali tego zjawiska. Nie można przy tym oczywiście zapominać, że w wielu przypadkach malarze z polskich Kresów Wschodnich nie korzystali z wysokiej jakości dzieł grafiki reprodukcyjnej powstałych w wiodących ośrodkach, takich jak Rzym czy Paryż, lecz z tanich, miernych warsztatowo odbitek wykonywanych w Augsburgu, w oficynie Remondinich w Bassano i Wenecji czy oczywiście w Kijowie lub Lwowie. Należy się też zastanowić, czy istotnie – jak do tej pory sugerowano – można mówić o prawidłowości: im dalej od centrum powstania pierwowzoru, tym później asymiluje się on na danym terenie<sup>78</sup>.

Najwięcej znanych przy dzisiejszym stanie wiedzy przykładów odwzorowań w malarstwie cerkiewnym renesansowych i manierystycznych kompozycji niderlandzkich pochodzi z terenów Wschodniej Małopolski i Rusi Koronnej. Faktem jest, że sztukę prawosławną i greckokatolicką tego obszaru badano najwnikliwiej. Powstaje jednak pytanie, czy ów wpływ wzorów północnoeuropejskich na południowo-wschodnich rubieżach Rzeczypospolitej wytłumaczyć można silnym nurtem niderlandyzującym w sztuce XVII-wiecznego Lwowa oraz działalnością prężnych unickich i prawosławnych ośrodków graficznych we Lwowie i Kijowie, gdzie wzory płynące z Północy podlegały trawestacjom i dalszemu powielaniu. Być może na terenie Wielkiego Księstwa Litewskiego dopływ wzorów był bardziej przypadkowy. Podjęcie próby odpowiedzi na to pytanie należy traktować jako kolejny postulat badawczy.

Pomimo silnego, uwarunkowanego doktrynalnie, przywiązania do tradycji bizantyjskiej, charakterystycznego dla malarstwa kręgu chrześcijaństwa wschodniego, sztuka ta, rozwijająca się na obszarach kulturowego pogranicza, podlegała silnej okcydentalizacji, rządząc się podobnymi prawami, jak nowożytne malarstwo zachodnie, w którym bardziej lub mniej dosłowne przetworzenia wzorów graficznych stanowiły jeden z podstawowych czynników decydujących o formie dzieł.

---

<sup>78</sup> Zob. W. Deluga, *W kręgu sztuki...*, s. 328.

## Summary

### Western European styles in paintings in churches of the Eastern Rites in the Polish Commonwealth in the era of the late Baroque. Survey of the topic and selected examples

The issue of westernization of art in churches of the Eastern Rites in the old Polish Commonwealth has often been discussed in the scholarly literature. Particular emphasis was placed on the case of influence of Western European art on the architecture of Uniate churches (incl. publications by Jerzy Kowalczyk and Piotr Krasny). Studies to date have also touched upon issues of usage of German and Netherlandish graphic elements in icon paintings of the 16<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries (incl. publications by Romuald Biskupski, Waldemar Deluga, Agnieszka Gronek). Reasons for accepting Western styles in the Orthodox and Catholic churches of the Eastern Rite in the territories of the Commonwealth were complex, and of greater significance than the Union of Brześć was the geographic location at the juncture of two cultures and the interchange of graphic styles. Analogous manifestations can be found within the boundaries of today's Romania, Hungary, Russia and Greece.

The question arises how often were Flemish, French, Augsburgian, Italian styles used, besides German and Netherlandish ones. An initial survey of paintings in Eastern Rite churches of the Commonwealth turns up many such dependencies. One of the most interesting is the icon *Adoration of the Three Kings* in the church of Falling Asleep of the Virgin Mary in the village of Baszcienowicze (environs of Mścisław) from ca. 1723–1728, based on a composition by Carlo Maratti. An example of usage in an Orthodox context of a motif from papal Rome is a copperplate depicting the Virgin Mary on the moon, by Zacharij Samujłowicz, published by Ławra Pieczerska typography in Kiev. The image of the Immaculata herself is consistent with Catholic iconography, while the overall design used by the engraver in Kiev is a composition by Pietro Berettini da Cortona *Creation of the Immaculata*, used for the first time in graphic form in 1662 as an illustration in the Roman Missal of Aleksander VII (engraved by François Spierre). Western European concepts often were subjected to far-reaching transformations and simplifications. Examples of this are three icons from the 18<sup>th</sup> century depicting the baptism of Christ, modeled on a composition by Pierre Mignard, now in the Lithuanian Museum of Art in Wilno, Historical Museum in Sanok, National Museum in Minsk. Travesties of Mignard's compositions can also be found in Serbian art (copperplate of Christofor Žefarovic from 1746), and even in the Middle East (19<sup>th</sup>-century icon by Michail Mhann Al-Kudsi with scenes from the life of Christ). Examples of similar inspirations by prominent works of European post-medieval painting – Raphael, Guido Reni, Rubens – are numerous in the former Polish Eastern Hinterlands (especially in the late 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> centuries), for

example the painting *St. Nicholas* by M. Hozubski from 1805, in the church in Stare Piaski (after a fresco by Domenichin in the abbey of the Italian Basilian Order San Nilo near Rome, engr. Francesco Bartolozzi in 1757).

Many times the same artists, regardless of their own denominational adherence, worked for the clergy of several denominations – Catholic, Orthodox, Uniate. The form of their creations was determined by the conventions of the artist and the private collection of images he possessed. The Bazylian Antoni Ruszecki (in possession of the pattern book of Andrea Pozza, popular in the 18<sup>th</sup> century) worked for the Uniates, but also for the Bernadines in Alvernia and Franciscans in Drohiczyn. Gabriel Sławiński (certainly a Uniate) was also active in the Catholic parish in Żółkiewka, and the Bazylian Łukasz Doliński served both Uniate and Catholic churches in Lwów and environs. The Catholic Augustyn Mirys created several paintings for the Uniate church in Szczyty-Dzięciolów (ca. 1785). In creating them, he utilized compositions by Carl Dolci, Carl Maratta, Annibale Carracci and perhaps Domenichin. The Catholic fresco painter Kazimierz Antoszewski copied compositions by Pozzi in at least two Bazylian churches: polychromes in Małe Lady (before 1797) and the Uniate cathedral in Pińsk (ca. 1790).

Despite strong, doctrinally inspired ties to Byzantine tradition which is characteristic of the iconography of Eastern Christianity, this art form as it developed in the regions of cultural borderlines, was subject to strong westernizing influences, accepting principles similar to those governing modern western painting, in which a greater or lesser transformation of graphic models became one of the fundamental factors determining the form of works. Italian and French Baroque models were probably just as popular as 16<sup>th</sup>-century Netherlandish and German ones. It should be remembered that Italian and French models most likely reached the creators of Orthodox and Uniate works in the Hinterlands of the old Commonwealth by means of Augsburgian graphic conventions. One of the research questions that needs to be answered is how large a role in these territories was played by prints from the office of the Remondinis in Bassano del Grappa, and also if significant differences can be found in the repertoire of models in Ruthenia versus and Grand Duchy of Lithuania.

*Translated by Thaddeus Mirecki*