

Malowidła ściennie w cerkwi
Chrystusa Miłującego Ludzi
w Żółkwi. Dzieje powstania i analiza
ikonograficzna absydialnej sceny
Wniebowstąpienia Pańskiego
(wybrane elementy)

Polityka józefinizmu, prowadzona w latach 1780–1790 w monarchii habsburskiej w celu podporządkowania Kościoła władzy świeckiej, przyczyniła się do upadku greckokatolickiego zakonu bazylianów słynącego dawniej z prężnej działalności duszpasterskiej, a zwłaszcza oświatowej¹. Monasteri niepełniące funkcji użytecznych publicznie zostały zamknięte, a pozostałe pozbawiono autonomii, powierzając je bezpośrednio władzy biskupów. Z czasem nastąpiła także degradacja jakości życia duchowego bazylianów stanowiących niegdyś zręb elity intelektualnej Cerkwi unickiej. Zastąpiła sytuacja skłoniła protoihumena galicyjskiego o. Klemensa Sarnickiego (1832–1909) do zwrócenia się do papieża o pomoc w odnowie zgromadzenia. W roku 1882, na mocy bulli *Singulare praesidium* wydanej przez Leona XIII, dzieło reformy bazylianów powierzono członkom Towarzystwa Jezusowego. Ośrodkiem odnowy zakonu stał się monaster św. Onufrego w Dobromilu, w którym jezuici prowadzili wszechstronną edukację kandydatów do zgromadzenia, nie zapominając o utwierdzeniu w bazylianach przywiązania do rodzimego rytu cerkiewnego. Podczas reformy dobromilskiej, zakończonej oficjalnie w 1904 roku, i na długo po niej miały miejsce nieliczne tylko fundacje, renowacje, modernizacje oraz rozbudowy zespołów monaster-

¹ M. Vavžonek, *Ekumenična diàl'nist' mitropolita Andrià Šepčic'kogo v Ukraïni ta v Rosiï*, Rim 2006, s. 27–38; J. P. Himka, *Religion and Nationality in Western Ukraine, The Greek Catholic Church and the Ruthenian National Movement in Galicia, 1867–1900*, Montreal 1999, s. 79–84. Niniejszy artykuł jest wynikiem badań, jakie przeprowadziłem, przygotowując pracę magisterską poświęconą przedstawieniom tematu *Najświętszego Serca Jezusowego* w żółkiewskiej cerkwi bazylianów, zob. M. I. Orzechowski, *Przedstawienia „Chrystusa z gorejącym sercem” w malowidłach cerkwi Chrystusa Miłującego Ludzi w Żółkwi. Zagadnienie kultu Najświętszego Serca Jezusowego w Cerkwi greckokatolickiej*, Kraków 2011, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Małgorzaty Smorąg-Różyckiej, mps w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Wall-paintings in the Ukrainian
Greek Catholic Church of Christ
Lover of Mankind in Zhovkva.
History of the absidal scene of
The Ascension of Our Lord and
its iconographic analysis
(selected elements)

The policies of Josephinism implemented by the Habsburg Monarchy between 1780 and 1790 to bring the Church under the heel of secular authority largely contributed to the decline of the Greek Catholic Basilian order, once famous for its vibrant pastoral and educational activity.¹ Monasteries not deemed useful to the public were shut down; the rest were stripped of their autonomy and handed over to the immediate authority of bishops. With the passage of time, a corresponding decline also occurred in the spiritual life of Basilian monks, who had in their day formed the core of the intellectual elite of the Uniate Church. The situation drove Clemens Sarnicki (1832–1909), the Proto-hegumen of Galicia, to seek papal assistance in reviving the order. A papal bull entitled *Singulare Praesidium*, issued by Leon XIII in 1882, entrusted the task of reform in the hands of the Society of Jesus. The hub of revival was the monastery of St Onuphrius in Dobromyl, where the Jesuits offered comprehensive formation and training to aspiring monks and confirmed Basilians in their commitment to the native Byzantine rite. During the

¹ M. Vavžonek, *Ekumenična diàl'nist' mitropolita Andrià Šepčic'kogo v Ukraïni ta v Rosiï*, Rim 2006, pp. 27–38; J. P. Himka, *Religion and Nationality in Western Ukraine, The Greek Catholic Church and the Ruthenian National Movement in Galicia, 1867–1900*, Montreal 1999, pp. 79–84. The present article is based on personal research conducted for the purposes of an MA thesis devoted to the representations of the *Most Sacred Heart of Jesus* in the Basilian Greek Catholic church of Zhovkva, cf. M. I. Orzechowski, *Przedstawienia „Chrystusa z gorejącym sercem” w malowidłach cerkwi Chrystusa Miłującego Ludzi w Żółkwi. Zagadnienie kultu Najświętszego Serca Jezusowego w Cerkwi greckokatolickiej*, Kraków 2011, MA thesis written under the supervision of dr hab. Małgorzata Smorąg-Różycka at the Institute of Art History, Jagiellonian University in Cracow.

period of the Dobromyl Reform, officially completed in 1904 (and for a long while afterwards) only a handful of foundations, renovations, modernizations and expansions of monastic complexes were carried out. Particular attention should be drawn to the wall-paintings in the Church of the Sacred Heart of Jesus (today known as Christ Lover of Mankind)² in Zhovkva, in the former eparchy of Przemyśl.³ Their special importance derives from the wide selection of iconographic themes, broad on a scale unprecedented in the temples of the Halicz metropolis, including the new motif of the Sacred Heart of Jesus, one unknown in Byzantium.⁴

The murals in Zhovkva were painted between 1932 and 1939 as part of the modernization of

skich. Wśród nich na szczególną uwagę zasługują prace malarskie w cerkwi Najświętszego Serca Jezusowego (obecnie Chrystusa Miłującego Ludzi)² w Żółkwi, w dawnej eparchii przemyskiej³. O ich wadze świadczy przede wszystkim niespotykany na taką skalę w świątyniach metropolii halickiej szeroki dobór tematów ikonograficznych, pośród których znalazł się nowy – nieznany w Bizancjum – poświęcony Sercu Jezusowemu⁴.

Powstanie żółkiewskich malowideł w latach 1932–1939 wiąże się z modernizacją siedemnastowiecznej cerkwi Bożego Narodzenia, przy której od 1682 roku parafię prowadzili mnisi sprowadzeni do miasta staraniem władzy lwowskiego Józefa Szumlańskiego (1643–1708)⁵. W 1896 roku utworzono Związek

² Following the reform of liturgical books in the 1940s, the former name of the church was replaced with the synonymous “Christ Lover of Mankind” (Ukrainian: *Hristos Čolovikolúbec*’, from the Greek: *Christós ho Philánthrōpos*), typical of Eastern Christianity (Fr. O. Krasuc’kij, *Praznik Presvátogo Hristovogo Sercá*, “Svátotroic’kij sobor”, 2004, no. 11, p. 4.); cf. P. Nowakowski, *Rozwój liturgii w Cerkwi na Ukrainie i Białorusi po unii brzeskiej 1596 roku*, “Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 5/6, 1996–1997, p. 124–126.

³ Cf. M. Kozak, *Pom’ani, Gospodi, duši slug Tvoih, Peremišl’-L’viv* 2002, p. 22.

⁴ Even though the worship of God’s Love in Byzantium was not very elaborate, the *Divine Liturgy* and other sources frequently refer to Christ by the two related names: *ho Eleēmōn* (“merciful”) and *ho Philánthrōpos* (“loving people”). We know of a church in Constantinople dedicated to the Merciful Christ, part of a female convent located near the Hagia Sophia Church. The town was also home to two monasteries dedicated to Christ Lover of Mankind: one located near the Hagia Sophia in Blachernae (end of the 11th century, funded by Irena Dukena and Alexey I Komnen, and another one, also in the close vicinity of the Hagia Sophia (erected and furnished by Irena-Eulogia Chumnaina Paleologina in c. 1312). The worship of the Merciful Christ is also attested in works of art, including representations of Christ the Pantocrator bearing the name of *ho Eleēmōn* (a jasper cameo from the beginning of the 11th century, currently in the collections of the Ermitage Museum, no. Ω 353, and a mosaic icon from the first quarter of the 12th century at Berlin’s Museum für Byzantinische Kunst). The terms *ho Eleēmōn* and *ho Philánthrōpos* also appear in *Hermeneia* by Dionysius of Fuma, in a passage devoted to the names of Christ inscribed on icons and other works of art (Mitr. A. Šeptic’kij, *Pro počitanná Najsvátisogo Hristovogo Sercá*, ed. T. Ānkiv ČSVV, L’viv 2004; A. Bank, *Neskol’ko vizantijskich kamej iz sobraniá Gosudarstvennogo Ėrmitaža*, “Vizantijskij vremennik” 16, 1959, pp. 207–213; *Kniga glagolemaá, Ksenos sirič’ strannik Zosimy diákona o ruskom puti do Carágrada i do Ierusalima, Hoženie i bytie grišnago inoka Zosimy diákona Sergieva monastyřá*, in: G. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth centuries*, Washington 1984, p. 183; R. Morris, *Monks and Laymen in Byzantium, 843–1118*, Cambridge 2002, p. 181; A.M. Talbot, *Building Activity in Constantinople under Andronikos II, The Role of Women Patrons in the Construction and Restoration of Monasteries*, in: *Byzantine Constantinople: Monuments, Topography, and Everyday Life. Contributors*, ed. N. Necipoglu, Leiden 2001, pp. 339–340; O. Demus, *Die byzantinischen Mosaikiken*, vol. 1, *Die großformatigen Ikonen*, Wien 1991; Dionysius of Fuma, *Hermeneia czyli Objaśnienie sztuki malarskiej*, transl. I. Kania, ed. M. Smorąg-Różycka, Kraków 2003, p. 285).

² W ślad za reformą ksiąg liturgicznych, przeprowadzoną w latach 40. XX wieku, dawne wezwanie zastąpiono synonimicznym terminem – „Chrystus Miłujący Ludzi” (ukr. *Hristos Čolovikolúbec*’, z gr. *Christós ho Filánthrōpos*) właściwym dla tradycji wschodniochrześcijańskiej (O. O. Krasuc’kij, *Praznik Presvátogo Hristovogo Sercá*, „Svátotroic’kij sobor”, 2004, nr 11, s. 4.); zob. ks. P. Nowakowski CM, *Rozwój liturgii w Cerkwi na Ukrainie i Białorusi po unii brzeskiej 1596 roku*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 5/6, 1996–1997, s. 124–126.

³ Zob. M. Kozak, *Pom’ani, Gospodi, duši slug Tvoih, Peremišl’-L’viv* 2002, s. 22.

⁴ Chociaż Bizancjum nie знаło szczególnie rozbudowanego kultu Bożej miłości, jednak w tekstach *Boskiej Liturgii* oraz innych nabożeństw Chrystusowi nadaje się dość często pokrewne epitety *ho Eleēmōn* („miłosierny”) oraz *ho Filánthrōpos* („miłujący ludzi”). Ponadto wiadomo o istnieniu w Konstantynopolu kościoła poświęconego Chrystusowi Miłosiernemu, wchodzącego w skład żeńskiego monasteru zlokalizowanego niedaleko kościoła Mądrości Bożej. Oprócz tego w *Cargodzie* funkcjonowały dwa klasztory Chrystusa Miłującego Ludzi: pierwszy, usytuowany w pobliżu Hagii Sophii w Blachernach (koniec XI wieku, fundacja Ireny Dukeny i Aleksesa I Komnena), oraz drugi, zlokalizowany także w niedalekim sąsiedztwie kościoła Mądrości Bożej (erygowany i uposażony przez Irenę-Eulogię Chumnainę Paleologinę około 1312 roku). Cześć oddawana Chrystusowi Miłosiernemu znajduje potwierdzenie również w dziełach sztuki – wizerunkach Chrystusa Pantokratora opatrzonych inskrypcjami *ho Eleēmōn* (jaspisowa kamea z początku XI wieku w zbiorach Ermitażu, nr inw. Ω 353, oraz mozaikowa ikona z 1. ćwierci XII wieku przechowywana w Muzeum für Byzantinische Kunst w Berlinie). Terminy *ho Eleēmōn* oraz *ho Filánthrōpos* figurują również w nowożytniej *Hermenei* Dionizjusza z Furny, w ustępie poświęconym epitetom Chrystusa umieszczanym na ikonach oraz innych dziełach sztuki (Mitr. A. Šeptic’kij, *Pro počitanná Najsvátisogo Hristovogo Sercá*, red. o. T. Ānkiv ČSVV, L’viv 2004; A. Bank, *Neskol’ko vizantijskich kamej iz sobraniá Gosudarstvennogo Ėrmitaža*, „Vizantijskij vremennik” 16, 1959, s. 207–213; *Kniga glagolemaá, Ksenos sirič’ strannik Zosimy diákona o ruskom puti do Carágrada i do Ierusalima, Hoženie i bytie grišnago inoka Zosimy diákona Sergieva monastyřá*, w: G. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth centuries*, Washington 1984, s. 183; R. Morris, *Monks and Laymen in Byzantium, 843–1118*, Cambridge 2002, s. 181; A.M. Talbot, *Building Activity in Constantinople under Andronikos II, The Role of Women Patrons in the Construction and Restoration of Monasteries*, w: *Byzantine Constantinople: Monuments, Topography, and Everyday Life. Contributors*, red. N. Necipoglu, Leiden 2001, s. 339–340; O. Demus, *Die byzantinischen Mosaikiken*, t. 1: *Die großformatigen Ikonen*, Wien 1991; Dionizjusz z Furny, *Hermeneia czyli Objaśnienie sztuki malarskiej*, tłum. I. Kania, red. M. Smorąg-Różycka, Kraków 2003, s. 285).

⁵ *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. B. Chlebowski, t. 14, Warszawa 1895, s. 818–819. Historia parafii rytu greckiego w Żółkwi sięga początku XVII wieku, zob. *Pisma Stanisława Żółkiewskiego kanclerza koronnego i hetmana z jego popieraniem*, wyd. A. Bielowski, Lwów 1861, s. 584–586.

Liturgiczny, który zajął się zbiórką funduszy na renowację świątyni⁶. Cerkiew wzniesiona w latach 1682–1690 z fundacji sukcesora dóbr rodu Sobieskich, króla Jana III, była orientowanym obiektem krzyżowo-kopułowym o sanktuarium zamkniętym wielobocznie z prothesis i diakonikonem, do którego przylegał jednoprzęsłowy naos oraz dwuczłonowy narteks⁷. W nawie czworoboczne filary wspierały ośmioboczny tambur nakryty kopułą z latarnią. Ze względu na świadomość wyjątkowej wartości siedemnastowiecznego obiektu, o czym świadczą słowa Jana Sas-Zubrzyckiego, który uznał cerkiew za „cenny pomnik architektury cerkiewnej na pierwiastkach bizantyżmu oparty”, Koło Konserwatorów Galicji wydało zgodę na rozbudowę, zastrzegając konieczność zachowania bryły starej świątyni⁸. Projekt modernizacji sporządził profesor Katedry Architektury i Form Architektonicznych Szkoły Politechnicznej we Lwowie Edgar Kováts (1849–1912)⁹. W święto Serca Jezusowego, 29 czerwca 1900 roku, położono kamień węgielny, prace budowlane zostały rozpoczęte w roku 1902, zakończono je cztery lata później¹⁰. Do siedemnastowiecznego naosu dodano wschodnie kwadratowe przęsło nakryte kopułą, do którego przylegają od północy i południa prostokątne kryłosa zasklepienie półkopułami, a od wschodu półkolista w rzucie absyda zamknięta konchą¹¹. Poza tym wzniesiono pastoforia przylegające do absydy, a między naosem i południowym kryłosem wybudowano owalną w rzucie kaplicę Opieki Matki Boskiej (ukr. *Pokrovi Presvâtoï Bogorodici*) sklepioną kopułą. Elewacje świątyni zostały scalone wspólnymi elementami podziałów pionowych i poziomych, z zachowaniem starego portalu południowych drzwi w przedostatnim przeszkle naosu. W rezultacie nowy człon cerkwi nawiązywał do projektu kościoła św. Władysława w Budapeszcie Ödöna Lechnera oraz prac Ottona Wagnera, do pewnego stopnia czerpiąc

the 17th-century Church of the Nativity. Since 1682, the parish beside the church was run by monks invited by the Ruthenian bishop of Lviv, Józef Szumlański (1643–1708).⁵ Year 1896 saw the establishment of the Liturgical Society, which took upon itself the task of raising funds for the renovation of the temple.⁶ Built between 1682 and 1690 and funded by King John III Sobieski, the edifice was an oriented, cross-domed church with a polygonally enclosed sanctuary, a prothesis and a diaconicon with an adjacent single-bay naos and a two-part narthex.⁷ In the nave, quadrilateral pillars supported an octagonal tholobate covered by a dome with a lantern. Jan Sas-Zubrzycki described the 17th-century structure as “a precious specimen of church architecture based on Byzantine elements”; bearing in mind its exceptional value, the Conservators’ Circle of Galicia authorized its expansion, with the caveat that the silhouette of the old church should be preserved.⁸ The project was drawn up by Edgar Kováts (1849–1912), professor holding the Chair of Architecture and Architectural Forms at the Polytechnic School of Lviv.⁹ The cornerstone was finally laid on the 29th of June 1900, the Feast of the Sacred Heart of Jesus. Construction started in 1902 and lasted for four years.¹⁰ An eastern square dome-covered bay was added to the 17th-century naos; immediately adjacent to the north and south are rectangular kriloi enclosed with semi-domes, and from the east – a semicircular abside surmounted by a conch.¹¹ Pastophoria

⁶ T. Szybisty, *Edgar Kováts (1849–1912), Próba monografii*, Kraków 2004, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Marka Zgórnika, mps w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 60.

⁷ J. Sas-Zubrzycki, *Restauracja cerkwi OO. Bazylianów w Żółkwi*, „Architekt” 2, 1901, z. 6, s. 96.

⁸ Wskutek osiadania gruntów doszło do poważnych spękań starej cerkwi, którą z biegiem czasu wzmocniono. Niemniej jednak z uwagi na czynniki konstrukcyjne nie odtworzono kopuły, zastąpiwszy ją sklepieniem kolebkowym oraz przypominającą o niej wieżyczką-sygnałką.

⁹ J. Sas-Zubrzycki, *Żółkiew (dokończenie)*, „Architekt” 1, 1900, z. 5, s. 97.

¹⁰ Ī. Gah, *Volū mav sil’nu – musiv osāgnuti te, šo postaviv*, w: *Ūliān Bucmanūk, Stinopis žovkivs’koï cerkvi Hrista-Čolovikolūbcā*, L’viv 2006, s. 19; R. Grimalūk, *Nastinnī rozpisi i vitraž kaplici Presvātogo sercā Hristovogo u Žolki*, „Visnik Harkivs’koï deržavnoi akademii dizajnu i mistectv”, 2005, nr 1, s. 161; P. Krasny, *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914*, Kraków 2004, s. 284.

¹¹ Zob. M. Paulos, *Zametki ob arhitekture Afona*, w: *Drevnerusskoe iskusstvo*, t. 16: *Balkany, Rus’*, red. A. Komeč, O. Ėtingof, Sankt Petersburg 1995, s. 22–38. Tomasz Szybisty niefortunnie nazwał kryłosa wraz ze wschodnim przeszkle nawy transeptem, zaś Piotr Krasny określił je mianem aneksów (Szybisty 2004, jak przyp. 6, s. 60; Krasny 2004, jak przyp. 10, s. 284).

⁵ *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, ed. B. Chlebowski, vol. 14, Warszawa 1895, pp. 818–819. The origin of the Greek Catholic parish in Zhovkva dates back to the beginning of the 17th century, cf. *Pisma Stanisława Zhovkvaskiego kanclerza koronnego i hetmana z jego popiersiem*, A. Bielowski, Lwów 1861, pp. 584–586.

⁶ T. Szybisty, *Edgar Kováts (1849–1912), Próba monografii*, Kraków 2004, MA thesis written under the supervision of dr. hab. Marek Zgórnika at the Institute of Art History at the Jagiellonian University in Cracow, p. 60.

⁷ J. Sas-Zubrzycki, *Restauracja cerkwi OO. Bazylianów w Żółkwi*, „Architekt” 2, 1901, no. 6, col. 96.

⁸ Over time, serious cracks appeared in the old church as a result of land subsidence. The building was subsequently reinforced. For structural reasons, however, the dome could not be reconstructed; it was replaced with a barrel vault and a turret.

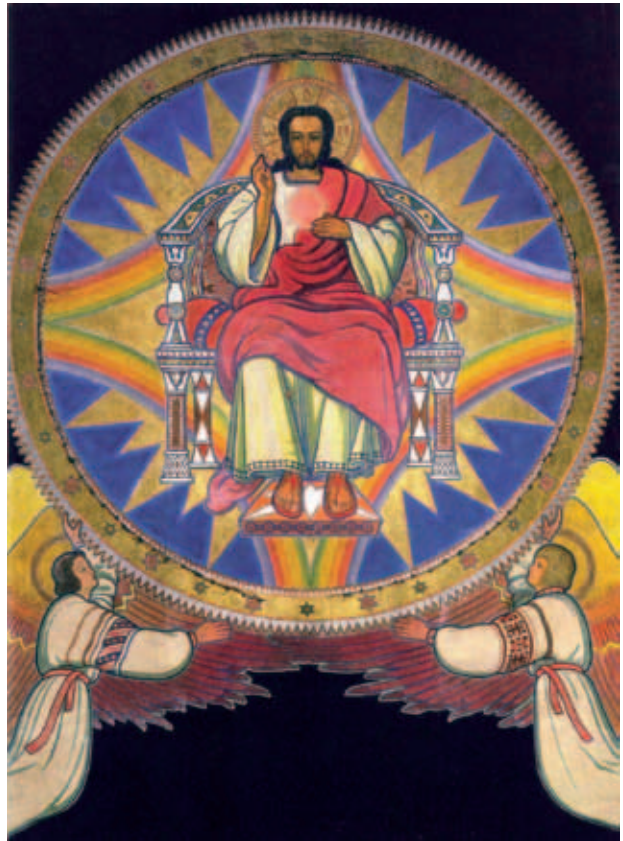
⁹ J. Sas-Zubrzycki, *Żółkiew (ending)*, „Architekt” 1, 1900, no. 5, col. 97.

¹⁰ Ī. Gah, *Volū mav sil’nu – musiv osāgnuti te, šo postaviv*, w: *Ūliān Bucmanūk, Stinopis žovkivs’koï cerkvi Hrista-Čolovikolūbcā*, L’viv 2006, p. 19; R. Grimalūk, *Nastinnī rozpisi i vitraž kaplici Presvātogo sercā Hristovogo u Žolki*, „Visnik Harkivs’koï deržavnoi akademii dizajnu i mistectv”, 2005, no. 1, p. 161; P. Krasny, *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914*, Kraków 2004, p. 284.

¹¹ Cf. M. Paulos, *Zametki ob arhitekture Afona*, w: *Drevnerusskoe iskusstvo*, vol. 16, *Balkany, Rus’*, eds. A. Komeč, O. Ėtingof, St Petersburg 1995, pp. 22–38. Tomasz Szybisty mistakenly referred to the kriloi and the eastern bay of the nave

were also built adjoining the apse, as well as an oval dome-covered chapel of the Protection of the Mother of God (in Ukrainian: *Pokrovi Presvâtoï Bogorodici*), situated between the naos and the southern krilos. The elevations were connected by shared elements of vertical and horizontal divisions; the old portal of the southern door in the penultimate bay of the naos was preserved. In consequence, the new section of the church came to resemble the layout of Ödön Lechner's Church of St Ladislaus in Budapest and the works of Otto Wagner, drawing, to a certain extent, from the Baroque tradition.¹² As part of the modernization of the church in Zhovkva, Kováts also designed several elements of the interior: a side altar dedicated to St Parthenius, several wall-paintings, a four-row iconostasis, and a pulpit.¹³ It was probably due to the artist's death in 1912 that only the low-relief door to the chapel of the Protection of the Mother of God was ever successfully completed.¹⁴

The murals were commissioned to a young Ukrainian artist, Julian Bucmaniuk (1885–1967), at that time still a student at the Academy of Fine Arts in Cracow. In 1910–1911, Bucmaniuk painted the murals in the chapel of the Protection of the Mother of God and designed an accompanying stained-glass window; commissioned from the Cracow stained-glass atelier of S. G. Żeleński, the window was put in place in 1913.¹⁵ Such was the esteem for Bucmaniuk's



1. Julian Bucmaniuk, *Chrystus z gorejącym sercem w scenie Wniebowstąpienia Pańskiego*, 1932–1939, bazylińska cerkiew Chrystusa Miłującego Ludzi, Żółkiew, za: *Ūliân Bucmanûk, Stinopis žovkivs'koï cerkvi Hrista-Čolovikolûbcâ*, L'viv 2006, s. 71

1. Julian Bucmaniuk, *Christ with a Flaming Heart in the scene of The Ascension of Our Lord*, 1932–1939, the Basilian Greek Catholic Church of Christ Lover of Mankind, Zhovkva, photo after: *Ūliân Bucmanûk, Stinopis žovkivs'koï cerkvi Hrista-Čolovikolûbcâ*, L'viv 2006, p. 71

as the "transept"; Piotr Krasny called them "annexes" (Szybisty 2004 (fn. 6), p. 60; Krasny 2004 (fn. 10), p. 284).

¹² Krasny 2004 (fn. 10), p. 284; T. Szybisty, *Wokół baroku, Kilka uwag o działalności Edgara Kovátsa (1849–1912) na polu architektury*, in: *Barok i barokizacja, Materiały sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków 3–4 XII 2004*, eds. K. Brzezina, J. Wolańska, Kraków 2007, p. 318. In the light of research on the stylistic form of the Zhovkva church, it is reasonable to reject Jerzy T. Petrus's isolated and mistaken view that the structure was built "in the style of Moscow churches" (J.T. Petrus, *Zhovkva i jej kolegiata*, Warszawa 1997, p. 28).

¹³ "Architekt" 2, 1901, vol. 5, fig. II; vol. 6, fig. III, cols. 91–92; Gah 2006 (fn. 10), p. 19; Szybisty 2004 (fn. 6), p. 62.

¹⁴ Szybisty 2004 (fn. 6), fig. 76.

¹⁵ Grimalûk 2005 (fn. 10), p. 161. Julian Bucmaniuk (Ukrainian: *Ūliân Bucmanûk*) studied at the Academy of Fine Arts in Cracow under Teodor Axentowicz (1908–1912, 1913–1914) and Leon Wyczółkowski (1912–1913), before, in 1923, he went on to continue his education at the Academy of Fine Arts in Prague with Wojciech Hynais (1923–1925), Jakub Obrowski (1925–1926) and Max Szwabinski (1926–1927). He held the scholarship of metropolitan Andrzej Szeptycki. Bucmaniuk died on 30 December 1967 in Edmonton and was buried at the Ukrainian Cemetery of St Michael. His greatest monumental paintings include the murals at the Monastery of the Nativity in Zhovkva (1910–1911, 1932–1939), and those painted between 1951 and 1956 with his wife Iryna and son Bohdan in the cathedral church of Edmonton (*Ūliân Bucmanûk, Mij žittêpis*, in: *Ūliân Bucmanûk, Monografična studiâ*, ed. M. Hom'ak, Ed-

z tradycji barokowej¹². W ramach modernizacji żółkiewskiej cerkwi Kováts zaprojektował również elementy wystroju wnętrza: ołtarz boczny św. męczennika Partenusza, malowidła ścienne, czterorzędowy ikonostas oraz ambonę¹³. Zapewne z powodu śmierci artysty (1912) udało się wykonać jedynie płaskorzeźbione drzwi do kaplicy Opieki Matki Boskiej¹⁴.

Prace malarskie bazylianie powierzyli młodemu artyście ukraińskiemu Julianowi Bucmaniukowi (1885–1967), który w latach 1910–1911 – będąc studentem

¹² Krasny 2004, jak przyp. 10, s. 284; T. Szybisty, *Wokół baroku. Kilka uwag o działalności Edgara Kovátsa (1849–1912) na polu architektury*, w: *Barok i barokizacja, Materiały sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków 3–4 XII 2004*, red. K. Brzezina, J. Wolańska, Kraków 2007, s. 318. W kontekście badań nad formą stylową żółkiewskiej świątyni zdecydowanie odosobniona i niesłuszna jest opinia Jerzego T. Petrusa, który stwierdził, iż obiekt powstał w „stylu cerkwi moskiewskich” (J.T. Petrus, *Zółkiew i jej kolegiata*, Warszawa 1997, s. 28).

¹³ „Architekt” 2, 1901, z. 5, tabl. II; z. 6, tabl. III, szp. 91–92; Gah 2006, jak przyp. 10, s. 19; Szybisty 2004, jak przyp. 6, s. 62.

¹⁴ Szybisty 2004, jak przyp. 6, il. 76.



2. Julian Bucmaniuk, *Wniebowstąpienie Pańskie* (widok fragmentu sceny z empory północnego kryłosu), 1932–1939, bazylikańska cerkiew Chrystusa Miłującego Ludzi, Żółkiew, fot. M.I. Orzechowski

2. Julian Bucmaniuk, *The Ascension of Our Lord* (view from the gallery of the northern krilos), 1932–1939, the Basilian Greek Catholic Church of Christ Lover of Mankind, Zhovkva, photo by M.I. Orzechowski

Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie – wykonał malowidła w kaplicy Opieki Matki Boskiej oraz zaprojektował do niej witraż, który zamówiono w krakowskiej pracowni witraży S. G. Żeleński i zainstalowano w roku 1913¹⁵. Z uwagi na wielkie uznanie, jakim cieszyły się prace malarza w kaplicy mariackiej, ówczesny ihumen o. Witalij (Wołodmyr) Hradiuk zlecił Bucmaniukowi wykonanie pozostałych malowideł w cerkwi. Jednak z powodów finansowych (bazylianie wykorzystali większość zgromadzonych funduszy na modernizację

work in the Marian chapel that Vitali (Volodymyr) Hradiuk, the hegumen, invited the artist to create other paintings for the church as well. For financial reasons, however, (the Basilians had used up most of their funds to modernize the monastic printing house), and because of the outbreak of the First World War and the hegumen's exile, the idea was temporarily put on the back burner. It was only picked up again in 1931;¹⁶ Bucmaniuk finally completed his project between 1932 and 1939.¹⁷ Murals were painted inside the church,

¹⁵ Grimaliuk 2005, jak przyp. 10, s. 161. Julian Bucmaniuk (ukr. *Ūliân Bucmanîuk*) odbył studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w klasie Teodora Axentowicza (1908–1912, 1913–1914) oraz Leona Wyczółkowskiego (1912–1913). Naukę kontynuował od 1923 roku w praskiej Akademii Sztuk Pięknych u Wojciecha Hynaisa (1923–1925), Jakuba Obrowskiego (1925–1926) oraz Maxa Szwabinskiego (1926–1927). Przez pewien czas był stypendystą metropolity Andrzeja Szeptyckiego. Zmarł 30 XII 1967 roku w Edmonton, gdzie został pochowany na ukraińskim cmentarzu św. Michała. Do jego najwybitniejszych prac w dziedzinie malarstwa monumentalnego należą malowidła w zespole sakralnym monasteru Bożego Narodzenia w Żółkwi (1910–1911, 1932–1939) oraz wykonane w latach 1951–1956 wspólnie z małżonką Iryną i synem Bohdanem w cerkwi katedralnej w Edmonton (*Ūliân Bucmanîuk, Mij žyttîpîs*, w: *Ūliân Bucmanîuk, Monografična studiâ*, red. M. Hom'ak, Edmonton 1982, s. 14 i 21; Gah 2006, jak przyp. 10, s. 11 i 14).

monton 1982, pp. 14 and 21; Gah 2006 (fn. 10, pp. 11 and 14).

¹⁶ See D. Černiienko, *Galicijs'ki greko-katolic'ki (unianits'ki) svâšeniki v Kazani pid čas Persoi svitovoi vijni (za materialami Nacional'nogo arhivu Respubliki Tatarstan)*, <http://ukrainistika.ru/st/72-denis-cherniyenko-galicijski-greko-katolicki-unianitski-svyashheniki-v-kazani-.html> [accessed: 12 June 2010].

¹⁷ The dating of the murals was first discussed by Mychajlo Chomiak in his biography of Bucmaniuk; he dated the paintings in the Chapel of the Protection of the Mother of God to 1910–1911. On the other hand, the paintwork in the church, he claims, was completed in two phases: in 1932–1937 and in 1939. It seems that when he compiled Bucmaniuk's biography based on the artist's personal notes, documents, correspondence,

as well as in the room above the northern pastophorium, which functioned as a chapel.¹⁸ The painter's wife, Iryna, recalls that he was assisted by Brother Narkys, who sat as a model and helped as a carpenter with the scaffolding. Brother Kurman laid the gilding, while others worked to dilute paint and spread it over large surfaces.¹⁹

In 1938, Bucmaniuk's work was temporarily halted by unwarranted accusations from members of the Polish community; some reproached the artist with using the face of a Ukrainian nationalist to depict "a Greek Catholic saint".²⁰ The objections were resolved by "a Warsaw connoisseur from the conservator's office", who issued a positive assessment of the murals underway in the church and thus made it possible to continue the work.²¹ How widespread the groundless charge of nationalism was even as late as 1939 is evidenced by Mychajlo Chomiak's account of the criticism levelled by Father Antoni Miodoński, chastising the artist for his decision to depict St Peter the Apostle in an embroidered shirt (which, in reality, turned out not to be traditional Ukrainian dress, but a chiton and a himation).

When Bucmaniuk created the six casements of the *Apotheosis of the Basilians* on the vault of the naos in 1938, the scenes in the apse had already been completed, as well as those in the

and the testimony of his wife, Iryna, the author overlooked data furnished by the Basilian calendar for 1939, which clearly suggest that works were carried out, intermittently, also throughout year 1938; cf. *Ŭliân Bucmanûk...* 1982 (fn. 15), pp. 15 and 21; *Kalendarec' Presvâtogo Ĭsusovogo Sercâ na 1939 rik*, Żovkva 1938, pp. 54 and 56.

¹⁸ The pre-war furnishing of the pastophorium has not survived to our day to confirm that the annex indeed housed a chapel; however, the oldest residents of the monastery report that services were held there before the war. This fact comes from personal communication with hegumen Veniamin (Voldymyr) Chernega.

¹⁹ *Katalog tvoriv Ŭliâna Bucmanûka*, in: *Ŭliân Bucmanûk...* 1982 (fn. 15), p. 56.

²⁰ *Prowokacja czy kanonizacja*, "Dziennik Polski" 3, 1938, no. 9, p. 15; *Bojowiec O.U.N., który zabił policjanta, „świętym” w cerkwi w Żółkwi*, "Ilustrowany Kurier Codzienny" 29, 1938, no. 11, p. 6. In response to the charges, Bucmaniuk published an announcement entitled *Vidguk napasti na oo. Vasiliân i malarâ ihn'oi cerkvi* in the Ukrainian newspaper "Dilo", in which he revealed the story behind the murals. To arrive at the images of the saints, he had resorted to sketched portraits of contemporary figures, aiming at an iconographic type known "in many paintings from Leonardo da Vinci on the one hand, to the paintings of our century on the other". Bucmaniuk admitted that at the beginning of 1933, before his model (a Ukrainian nationalist) was arrested, he did indeed sketch an oil portrait of him. Later on, however, he created a study of a Basilian monk, brother Szkoła and soon came to see it as more appropriate; it is thus the latter that served as the model for St John the Evangelist (Ŭ. Bucmanûk, *Vidguk napasti na oo. Vasiliân i malarâ ihn'oi cerkvi*, "Dilo" 59, 1938, no. 20, p. 7).

²¹ M. Hom'âk, *Kolis' i teper*, in: *Ŭliân Bucmanûk...* 1982 (fn. 15), pp. 46–47.

przyklasztornej drukarni) i ze względu na wybuch pierwszej wojny światowej oraz zesłanie ihumena realizacja pomysłu odsuwała się w czasie. Powrócono do niego dopiero w roku 1931¹⁶, a w latach 1932–1939 Bucmaniuk zrealizował swój projekt¹⁷. Wykonał wówczas malowidła wnętrza cerkwi i w pomieszczeniu nad północnym pastoforium, zapewne pełniącym funkcję kaplicy¹⁸. Jak wspomina żona malarza, Iryna, artyście służył pomocą brat Narkys, pozując jako model oraz pracując jako stolarz przy rusztowaniach. Brat Kurman wykonywał zaś złozenia na dużych powierzchniach, a inni pomocnicy rozrabiali farby i nakładali je na wielkie płaszczyzny¹⁹.

W roku 1938 prace Bucmaniuka zostały na pewien czas wstrzymane z uwagi na niesłuszne oskarżenia wysunięte przez przedstawicieli środowiska polskiego, którzy zarzucili artyście wykorzystanie fizjonomii ukraińskiego nacjonalisty w wizerunku „grecko-katolickiego świętego”²⁰. Obiekcjom położył kres „warszawski znawca z urzędu konserwatorskiego”, pozytywnie oceniając powstający zespół malowideł, co umożliwiło kontynuację prac²¹. O tym, jak żywa była

¹⁶ Zob. D. Černiënko, *Galicijs'ki greko-katolic'ki (unians'ki) svâseniki v Kazani pid čas Peršoï svitovoi vijnï (za materialami Nacional'nogo arhivu Respubliki Tatarstan)*, <http://ukrainistika.ru/st/72-denis-cherniyenko-galicijski-greko-katolicki-unianski-svyashheniki-v-kazani.html> (dostęp: 12 VI 2010).

¹⁷ Po raz pierwszy zagadnienie czasu powstania malowideł poruszył Mychajło Chomjak w zyciorysie Bucmaniuka, datując prace w kaplicy Opieki Matki Boskiej na lata 1910–1911. Wystrój malarski cerkwi – jego zdaniem – powstał w dwóch fazach, w latach 1932–1937 oraz w 1939 roku. Przygotowując biografię Bucmaniuka na podstawie notatek artysty, dokumentów, korespondencji, jak i informacji udzielonych przez żonę malarza Irynę, z pewnością nie uwzględnił danych zawartych w bazylińskim kalendarzu na rok 1939, z których jednoznacznie wynika, iż prace były prowadzone, choć z wymuszoną przerwą – również w roku 1938; por. *Ŭliân Bucmanûk...* 1982, jak przyp. 15, s. 15 i 21; *Kalendarec' Presvâtogo Ĭsusovogo Sercâ na 1939 rik*, Żovkva 1938, s. 54 i 56.

¹⁸ Nie zachowało się przedwojenne wyposażenie pomieszczenia, które potwierdzałoby istnienie w tym aneksie kaplicy jednak zgodnie z przekazami najstarszych rezydentów monasteru przed wojną sprawowano tu nabożeństwa. Za tę informację dziękuję o. ihumenowi Wenjaminowi (Wołodymyrowi) Czernedze.

¹⁹ *Katalog tvoriv Ŭliâna Bucmanûka*, w: *Ŭliân Bucmanûk...* 1982, jak przyp. 15, s. 56.

²⁰ *Prowokacja czy kanonizacja*, "Dziennik Polski" 3, 1938, nr 9, s. 15; *Bojowiec O.U.N., który zabił policjanta, „świętym” w cerkwi w Żółkwi*, "Ilustrowany Kurier Codzienny" 29, 1938, nr 11, s. 6. W odpowiedzi na zarzuty Bucmaniuk opublikował na łamach ukraińskiej gazety „Dilo” komunikat *Vidguk napasti na oo. Vasiliân i malarâ ihn'oi cerkvi*, w którym objaśnił metodę prac malarskich. Do sporządzania wizerunków świętych wykorzystywał szkice portretów ówczesnie żyjących postaci, by stworzyć typ ikonograficzny znany „w wielu obrazach od Leonarda da Vinci począwszy, a na obrazach naszego stulecia skończywszy”. Poza tym zaznaczył, iż na początku 1933 roku, w okresie poprzedzającym aresztowanie modela (nacjonalisty), zrealizował wprawdzie ukazujący go szkic olejny, jednak następnie wykonał malarskie studium bazylianina, brata Szkoły, z czasem uznając je za właściwsze i z niego w znacznej mierze korzystał przy komponowaniu fizjonomii św. Jana Ewangelisty (Ŭ. Bucmanûk, *Vidguk napasti na oo. Vasiliân i malarâ ihn'oi cerkvi*, "Dilo" 59, 1938, nr 20, s. 7).

²¹ M. Hom'âk, *Kolis' i teper*, w: *Ŭliân Bucmanûk...* 1982, jak przyp. 15, s. 46–47.



3. Julian Bucmaniuk, *Wniebowstąpienie Pańskie* (fragment), 1932–1939, bazylikańska cerkiew Chrystusa Miłującego Ludzi, Żółkiew, za: *Ŭliân Bucmanûk...* 2006, s. 70

3. Julian Bucmaniuk, *The Ascension of Our Lord* (fragment), 1932–1939, the Basilian Greek Catholic Church of Christ Lover of Mankind, Zhovkva, photo after: *Ŭliân Bucmanûk...* 2006, p. 70

jeszcze w roku 1939 ta bezpodstawna opinia o nacjonalistycznym charakterze malowideł, świadczy relacja Mychajła Chomiaka o negatywnych wypowiedziach ks. podpułkownika Antoniego Miodońskiego na temat przedstawienia apostoła Piotra w wyszywanej koszuli (w rzeczywistości ukazanego w chitonie i himationie, nie zaś w stroju ludowym).

Gdy w 1938 roku Bucmaniuk wykonał sześć kwater *Apoteozy bazylianów* na sklepieniu naosu, ukończone już były sceny w absydzie, wschodnim przęśle naosu oraz kryłosach²². Malowidła na ścianach nawy powstały wiosną kolejnego roku. Wybuch wojny uniemożliwił kontynuację prac w zachodniej części cerkwi (siedemnastowiecznym narteksie), a Bucmaniuk wyjechał z Żółkwi, by ostatecznie osiąść w kanadyjskim Edmonton²³. Dopiero w latach 60.

eastern bay of the naos and in the kriloi.²² The murals in the nave were added in the spring of the following year. The outbreak of the war halted works underway in the western section of the church (the 17th-century narthex) and Bucmaniuk left Zhovkva to settle in the Canadian city of Edmonton.²³ It was not until the 1960s that Volodymyr Jarema (1915–2000) and Stanysław Serwetnyk (born in 1928) finished the paintwork in the remaining bays of the naos.²⁴

Painted using the distemper technique, the murals cover the entire surface of the walls and the vaulting. The images, encircled with simple stripes or broad bordures, were inscribed into the interior in accordance with the sections determined by the structure of the building. The iconography of the murals, in turn, drew on the Byzantine model developed in the 9th and the 10th centuries, with its typical three motifs; the theophanic-doxological and prophetic motifs are evident in the area of the dome, sanctuary, and the eastern bay of the naos, while the evangelical-apocryphal motifs dominate in the kriloi (dodecaorton) and the naos.²⁵ These are supplemented by two additional themes: the hagiographical theme represented by an enormous image of *The Apotheosis of the Basilians* (the vault of the former naos), as well as by two categories of saints, bishops and martyrs (the pilasters of the nave), and the historical theme, found in the kriloi and the adjacent pilasters (figures and events from the annals of the Constantinopolitan and Ruthenian Church, as well as recent Ukrainian history).²⁶ New elements (apart from the updated histori-

²² *Kalëndarec'...* 1938 (fn. 17), p. 56.

²³ In 1941–1944, Bucmaniuk worked in Cracow as an editor for the Ukrainian Publishing House (*Ukraïns'ke vidavnytvo*); he then moved with his family to Vienna, and later to Munich. Invited by the Apostolic Eparch of Western Canada, Bishop Nil Sawaryn, he finally settled in Edmonton in June 1950, where he was very active in educating the local Ukrainian diaspora (Gah 2006 (fn. 10), pp. 15–16).

²⁴ Ibidem, p. 24.

²⁵ V. Lazarev, *Istoriâ vizantijskoj živopisi*, vol. 2, Moskva 1947, pp. 75–76; O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration, Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1948; S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970; A. Różycka-Bryzek, *Bizantyjsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983, pp. 18–19; eadem, *Bizantyjskie malarstwo jako wykładnia prawd wiary, Recepcja na Rusi – drogi przenikania do Polski*, in: *Chrześcijańskie dziedzictwo bizantyjsko-słowiańskie*, eds. ks. A. Kubiś, ks. M. Rusecki, Lublin 1994, pp. 54–57.

²⁶ The most notable among the representations of the saint monks of the Ruthenian Church is that on the western pillar in the northern side of the dome – the full-figure image of St Job of Pochaiv – Ivan Zelazo (*Ivan Zelazo*, c. 1550–1651), the hegumen of the Pochaiv monastery (1604–1651), apologist for the Orthodox Church and opponent of the Union of Brest; cf. U. A. Pawluczuk, *Życie monastyczne w II Rzeczypospolitej*, Białystok 2007, p. 43.

²² *Kalëndarec'...* 1938, jak przyp. 17, s. 56.

²³ W latach 1941–1944 Bucmaniuk pracował w Krakowie jako redaktor Ukraińskiego Wydawnictwa (ukr. *Ukraïns'ke vidavnytvo*), następnie przeniósł się wraz z rodziną do Wiednia, a później do Mo-



4. O. Lucas (Fridolin) Steiner z zespołem, *Projekt sceny Triumfu Najświętszego Serca Jezusowego w kaplicy boromeuszek w Teplicach*, 1890, Archiwum w Beuron, reprodukcja udostępniona dzięki uprzejmości Josefy Kovářovej, sekretarza stowarzyszenia „Pro arte beuronensis” (Tepilce)

4. Father Lucas (Fridolin) Steiner et al., *Project of the Triumph of the Sacred Heart of Jesus in the chapel of the Sisters of Mercy of St Borromeo in Teplice*, 1890, Archive in Beuron, photo courtesy of J. Kovářova, secretary of the Pro Arte Beuronensis society (Tepilce)

cal scenes) include, as mentioned before, the representations of the *Sacred Heart of Jesus*, which indicates that the Eastern iconography closely followed the development of theological thought and, in particular, the devotional needs of the lower classes.²⁷

The murals in the Zhovkva church have yet to be the subject of in-depth analysis. The most important publications on the subject thus far include several articles in a monograph devoted to Julian Bucmaniuk, entitled *Ūliân Bucmanûk, Monografična studiâ* (Edmonton 1982) and edited by M. Chomiak, as well as writings by Iryna Hach (history of the murals and an attempt at their iconographic description) and Oleh Sydor (selected iconographic analyses), published in an album entitled *Ūliân Bucmanûk, Stînopsis žovkivs'koï cerkvi Hrista-Čolovikolûbcâ* (Lviv 2006), along with a number of high-quality reproductions. Among the texts written by Bucmaniuk's contemporaries, particular attention should be drawn to *Malûvannâ*

XX wieku o. Wołodymyr Jarema (1915–2000) oraz Stanisław Serwetnyk (ur. 1928) dokończyli prace malarskie w świątyni, w pozostałych przęsłach naosu²⁴. Malowidła cerkwi, wykonane w technice temperowej, pokrywają całą powierzchnię ścian i sklepień. Przedstawienia, obwiedzione prostymi pasami lub szerokimi bordiurami, wpisane zostały we wnętrze świątyni według zasady dostosowywania ich do pól wyznaczonych strukturą budowli. Program ikonograficzny malowideł został skonstruowany w oparciu o schemat bizantyński wypracowany w ciągu IX i X stulecia, z zachowaniem jego trzonu składającego się z trzech wątków: teofaniczno-doksologicznego i profetycznego w strefie kopułowej, sanktuarium oraz we wschodnim prześle naosu oraz ewangeliczno-apokryficznego w kryłosach (dodekaorton) i naosie²⁵. Program uzupełniają rozbudowane dwa kolejne wątki: hagiograficzny z wielką kompozycją

nachium. W czerwcu 1950 roku na zaproszenie apostolskiego egzarchy Kanady zachodniej, władcy Nila Sawaryna, wyjechał do Edmonton, gdzie prowadził bardzo aktywną działalność dydaktyczną wśród ukraińskiej diaspory (Gah 2006, jak przyp. 10, s. 15–16).

²⁴ Ibidem, s. 24.

²⁵ V. Lazarev, *Istoriâ vizantijskoj živopisi*, t. 2, Moskwa 1947, s. 75–76; O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration, Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1948; S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970; A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983, s. 18–19; eadem, *Bizantyńskie malarstwo jako wykładnia prawd wiary, Recepja na Rusi – drogi przenikania do Polski*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo bizantyńsko-słowiańskie*, red. ks. A. Kubiś, ks. M. Rusecki, Lublin 1994, s. 54–57.

²⁷ Representations of the *Sacred Heart of Jesus* in the church in Zhovkva and the history behind the worship of *Cordis Jesu* in the Uniate Church are discussed in an article entitled *Ikongrafia tematu „Najświętszego Serca Jezusowego” w pobożności bazylikańskiej i studyckiej (do likwidacji Cerkwi greckokatolickiej po II wojnie światowej)*, to be published in a volume of proceedings from the conference *Rola monasterów w kształtowaniu kultury ukraińskiej w wiekach XI–XX*, Kraków 18–19 November 2010 (forthcoming).

Apoteozy bazylianów (sklepienie dawnego naosu) oraz dwiema kategoriami świętych – biskupów i męczenników (pilastry nawy); historyczny, ulokowany w kryłach oraz na przylegających do nich pilastrach (postaci i wydarzenia z dziejów Cerkwi konstantynopolińskiej, ruskiej, a także z najnowszej historii ukraińskiej)²⁶. Do pierwiastków nowych – pomijając aktualizacje w scenach historycznych – należą zaś, jak już wspomniano, przedstawienia *Najświętszego Serca Jezusowego*, co wskazuje na wyraźne podążanie ikonografii cerkiewnej za rozwojem myśli teologicznej, a zwłaszcza potrzeb dewocji warstw niższych²⁷.

Malowidła w żółkiewskiej cerkwi nie były jak dotąd przedmiotem dogłębnych analiz. Do najważniejszych publikacji poświęconych temu zespołowi należą artykuły w monografii artysty *Ŭliân Bucmanûk, Monografična studiâ* (Edmonton 1982) pod redakcją M. Chomiaka oraz teksty Iryny Hach (dzieje malowideł, próba opisu ikonograficznego) i Ołeha Sydora (wybrane rozpoznania ikonograficzne), zamieszczone w albumie *Ŭliân Bucmanûk, Stînopis žovkivs'koï cerkvi Hrista-Čolovikolûbcâ* (L'viv 2006) odznaczającym się licznymi wysokiej jakości reprodukcjami. Wśród tekstów z epoki dotyczących prac Bucmaniu-ka w Żółkwi na szczególną uwagę zasługuje niedługi artykuł *Malûvannâ cerkvi v Žovkvi* opublikowany w kalendarzu bazylińskim na rok 1939. Anonimowy autor przedstawił tu zwięzły i miejscami poetycki opis programu ikonograficznego malowideł, rozpoczynając od ściany absydy: „I tak, gdy wchodzimy do świątyni, od razu na progu wpada nam w oczy duży, okrągły obraz Serca Jezusowego, usytuowany wysoko nad ołtarzem głównym. Z przebitych rąk i nóg spływa ciche, delikatne światło, a z Bożych ust niby to płyną słodkie słowa: *Przyjdźcie do mnie wszyscy...* Dwa promienne anioły adorują Boże Serce. Malowidło to, choć i nie największe w tej świątyni, jest jednak najważniejsze. Stanowi centrum wszystkich malowideł. Gdyż Żółkiew, a w niej monaster i wydawnictwo OSBM (*Ordo Sancti Basilii Magni*) – to największe ognisko poznania, miłości i kultu Serca Jezusowego w naszych stronach”²⁸. Autor opisu słusznie stwierdził, iż absydialny

cerkvi v Žovkvi, a concise article published in the Basilian calendar for 1939. Its anonymous author provides a succinct and often poetic description of the iconography of the murals, beginning with the walls of the apse: “As we enter the church, our eyes are immediately drawn to the large, round image of the Sacred Heart of Jesus, placed high above the main altar. Quiet, gentle light emanates from the pierced hands and feet of our Saviour, while his divine lips seem to utter, sweetly, the words *Come ye all to me...* Two radiant angels pray in adoration of the Divine Heart. Though not the largest in the church, the mural is by far the most important, the focal point of all the others. With its monastery and the OSBM publishing house (*Ordo Sancti Basilii Magni*), Zhovkva ranks as the greatest centre of knowledge, love, and worship of the Sacred Heart of Jesus in our precincts”²⁸. The author of this description rightly points to the fact that the absidal image of Christ the Pantocrator addresses the titular theme of the Church of the Sacred Heart of Jesus (today known as Christ Lover of Mankind), expressed by the image of *Cordis Jesu* [Fig. 1]. It seems to have escaped his notice, however, that, along with other surrounding elements, it forms part of the scene of *The Ascension of Our Lord* [Figs. 2–3], which also encompasses the doxological inscription located on the opposite, eastern wall of the arch in the arcade which separates the eastern bay of the naos from the nave of the old church.²⁹

The scene on the wall of the apse is divided by two window openings; the space in between is filled with the representation of the Pantocrator,

²⁶ W kategorii świętych mnichów Cerkwi ruskiej na szczególną uwagę zasługuje, umiejscowione na zachodnim filarze kopuły po stronie północnej, całofigurowe przedstawienie św. Hioba Pocza-jowskiego – Iwana Żelazo (ukr. *Ivan Zalizo*, ok. 1550–1651), ihumena monasteru w Pocza-jowie (1604–1651), apologety prawosławia oraz przeciwnika unii brzeskiej; zob. U.A. Pawluczuk, *Życie monastyczne w II Rzeczypospolitej*, Białystok 2007, s. 43.

²⁷ O przedstawieniach tematu *Najświętszego Serca Jezusowego* w cerkwi żółkiewskiej oraz o historii kultu *Cordis Jesu* w Cerkwi unickiej piszę w artykule *Ikona grafia tematu „Najświętszego Serca Jezusowego” w pobożności bazylińskiej i studyckiej (do likwidacji Cerkwi greckokatolickiej po II wojnie światowej)*, który ukaże się w materiałach z konferencji naukowej *Rola monasterów w kształtowaniu kultury ukraińskiej w wiekach XI–XX*, Kraków 18–19 listopada 2010 (w druku).

²⁸ „I tak, koli vviyti do hramu, zaraz na porozi vпадає nam v oči velikij, okruglij obraz Hristovogo Serca, visoko na golovnim pre-

²⁸ „I tak, koli vviyti do hramu, zaraz na porozi vпадає nam v oči velikij, okruglij obraz Hristovogo Serca, visoko na golovnim prestolom. Z porbitih ruk i nóg splivaє tihe, nižne svitlo, a z Božih ust gejbi plili solodki slova: «Prijdît' vsi do mene...» Dva prominnî angeli v dolî adoruût' Bože Serce. Malûnok cej, hoč i ne najbil'sij v cîm hrami, ta najvažlivijšij. Ce osередок vsih malûnkiv. Bo Žovkva, a v nij monastir ta Vidavnicтво ČSVV – to najbil'se vogniše piznannâ, lûbovi j počitannâ Іsusovogo Serca v našim kraû”. (*Malûvannâ cerkvi v Žovkvi*, in: *Kalêndarec...* 1938 (fn. 17), pp. 48 and 50). I. Hach likewise focused her attention on the image of the flaming heart, mistakenly following O. Sydor in his claim that the choice of themes for the apse was connected to the iconographic programme of the iconostasis (the row of prophets and apostles with *Deesis*); cf. Gah 2006 (fn. 10), p. 24 and Sydor, [commentaries under the reproductions], in: *Ŭliân Bucmanûk...* 2006 (fn. 10), p. 69.

²⁹ The inscription will be discussed in detail below. The murals in the kriloi were similarly supplemented with quotations. On the northern side, in the bordure on the wall of the buttressing arch of the northern arcade of the eastern naos adjoining the southern semi-dome, opposite the image of the *Union of Brest*, an apostrophe opening the first kontakion of the *Akathist to St Josaphat Priest and Martyr* (Kuncewicz). A bordure on the southern side, opposite *The Protection of the Mother of God* on the northern wall of the buttressing arch of the southern arcade of the eastern bay of the nave, contains a narrative Marian hymn *Pod" tvoû mil[os]t'* (Latin: *Sub tuum praesidium*).



enthroned, in a multi-shaped mandorla (clypeus) supported by two angels, and with a golden cross underneath. Beside the windows, against a floral background, the silhouettes of the twelve apostles can be discerned, each with his name inscribed in the nimbus, while the uppermost section of the mural depicts six cherubim. Christ the Pantocrator sits on a multi-coloured throne with an elongated cushion, his feet resting on a low, cuboid footstool with a silver star. His right hand is raised in benediction (*benedictio graeca*); the other points to a heart painted on his bosom. Christ's head is surrounded by a golden cruciform nimbus with three letters, *o w v*, written in vermillion. The Pantocrator is clad in a white chiton, with a vermillion himation hanging over his left shoulder, and he wears vermillion sandals. The light vermillion heart, shaped somewhat like the heart in a deck of cards, is surmounted by a flame and surrounded by golden rays. The heart is pierced by two interwoven lines, resembling the crown of thorns.

The iconographic repertoire of the *Sacred Heart of Jesus* is largely limited to representational depictions of *Christus Cardiophorus* (Pompeo Batoni, *Il Sacro Cuore di Gesù*, 1767, the Chapel of the Sacred Heart of Jesus at the Church of the Gesù, Rome), or Christ depicted with a heart on his bosom, and its variants in the scenes of apostolic vision, hardly furnishes parallels for

wizerunek Chrystusa Pantokratora zawiera treści tytułowe cerkwi Najświętszego Serca Jezusowego (obecnie Chrystusa Miłującego Ludzi) wyrażone przez przedstawienie *Cordis Jesu* [il. 1]. Nie dostrzegł jednak, że wraz z otaczającymi je elementami wchodzi ono w skład sceny *Wniebowstąpienia Pańskiego* [il. 2–3], do której przynależy przeciwległa inskrypcja o charakterze doksolologicznym, widniejąca na wschodniej ścianie łuku arkady oddzielającej wschodnie przęsło naosu od nawy starej świątyni²⁹.

Scenę ulokowaną na ścianie absydy dzielą dwa otwory okienne – pomiędzy nimi ukazany został tro-

stolom. Z porbitih ruk i nig splivaê tihe, niŝne svîto, a z Boŝih ust gej-bi plili solodkî slova: «Prijdît' vsî do mene...» Dva prominnî angeli v dolî adorût' Boŝe Serce. Malûnok cej, hoç i ne najbil'sij v cîm hrami, ta najvaŝlivijšij. Ce oseredok vsih malûnkiv. Bo Źovkva, a v nij monastir ta Vidavnicstvo ČSVV – to najbil'se vogniše piŝnannâ, lûbovi j počitannâ Ĺsusovogo Sercâ v našim kratû'. (Malûvannâ cerkvi v Źovkvi, w: Kalëndarec'...1938, jak pryp. 17, s. 48 i 50). I. Hach również skupiła swą uwagę na wizerunku Chrystusa z gorzącym sercem, niesłusznie stwierdzając, jak i O. Sidor, iż dobór tematów malowideł w absydzie wynikał z przeniesienia na ściany programu ikonograficznego ikonostasów (rzędu prorockiego i apostolskiego z *Deesis*); por. Gah 2006, jak pryp. 10, s. 24 oraz O. Sidor, [komentarze przy reprodukcjach], w: *Ŭlân Bucmanûk*... 2006, jak pryp. 10, s. 69.

²⁹ O inskrypcji będzie mowa w dalszej części artykułu. W podobny sposób jak sceny w absydzie dopełnione cytatai zostały także przedstawienia w kryłosach. Po stronie północnej, w bordiurze na przylegającej do półkopuły południowej ścianie łuku jarzmowego północnej arkady wschodniego przęsła naosu, *vis-à-vis* kompozycji *Unii brzeskiej*, widnieje apostrofa rozpoczynająca pierwszy kontakion *Akatystu do kapłana-męczennika Jozafata* (Kunczewicza). Z kolei po stronie południowej, naprzeciw *Opieki Matki Boskiej* – na północnej ścianie łuku jarzmowego południowej arkady wschodniego przęsła nawy – mieści się bordiura z tekstem hymnu maryjnego *Pod'' tvoû mil[os]t' (łac. Sub tuum praesidium)*.

nujący Pantokrator w wielokształtnej mandorli (clipse) unoszonej przez dwa anioły, poniżej której widnieje złoty krzyż. Po bokach okien, na tle kwiecistego krajobrazu, rysują się sylwetki dwunastu apostołów opatrzone inskrypcjami imiennymi wpisanymi w nimby, zaś u góry przedstawienia unosi się sześć cherubinów. Chrystus Pantokrator zasiada na wielobarwnym tronie z podłużną poduszką, stopy wspierając na niskim, prostopadłościennym podnóżku w kolorze ugorowym ze srebrną gwiazdą. Prawą wzniesioną ręką błogosławi (*benedictio graeca*), lewą wskazuje na serce widniejące pośrodku piersi. Głowę Chrystusa otacza złoty nimb krzyżowy z wpisanymi cynobrowymi literami *ó ω υ*. Pantokrator odziany jest w biały chiton oraz cynobrowy himation zarzucony przez lewe ramię, na stopach ma cynobrowe sandały. Jasnocynobrowe serce, w kształcie zbliżonym do znaku kier, zwieńczone jest płomieniem i otoczone złocistymi promieniami. W połowie wysokości serca przechodzą dwie przeplatające się linie przywodzące na myśl wieniec cierniowy.

W repertuarze ikonografii *Najświętszego Serca Jezusowego* – ograniczającej się w znacznej mierze do przedstawień reprezentacyjnych *Chrystusa Cardio-phorusa* (Pompeo Batoni, *Il Sacro Cuore di Gesù*, 1767, kaplica Najświętszego Serca Jezusowego, kościół Il Gesù, Rzym), Chrystusa z sercem na piersi i tychże wariantów w scenach wizji świętych – niełatwo przywołać porównania dla wizerunku *Chrystusa z gorejącym sercem* w mandorli unoszonej przez anioły, stanowiącego integralną część sceny *Wniebowstąpienia Pańskiego*, o której ogólnym schemacie – dość osobliwym i podkreślającym triumfalny charakter teofanii – będzie jeszcze mowa³⁰.

Wspomniana wyżej scena obrazuje moment pożegnania Chrystusa z apostołami, wkroczenie do nieba, a także zapowiedź Paruzji. Źródłem tematu *Wniebowstąpienia Pańskiego* są ewangelie synoptyczne – według św. Marka (Mk 16, 19) oraz Łukasza (Łk 24, 50–52), jak również prolog *Dziejów Apostolskich* (Dz 1, 9–12) i apokryficzna *Ewangelia Nikodema* (*Acta Pilati* XIV, 1)³¹. Św. Łukasz wymienił nadto imiona jedenastu apostołów – świadków wydarzenia (Dz 1, 14). Do najstarszych znanych wyobrażeń *Wniebowstąpienia Pańskiego* należy wykonana w drugiej połowie IV wieku koptyjska plakietka z wapienia, przechowywana w Ikonen-Museum w Recklinghausen.



6. Ikona Chrystusa – Dobrego Pasterza, lata czterdzieste XIX w. (?), Dom aukcyjno-antykwaryczny „Gelos”, Moskwa, za: www.gelos.ru

6. *The Icon of Christ, the Good Shepherd*, 1840s (?), “Gelos” Auction House, Moscow, photo after: www.gelos.ru

the image of *Christ with a Flaming Heart* in a mandorla supported by angels, which forms the integral part of *The Ascension of Our Lord*, whose general concept, rather curious and triumphant in its treatment of the theophany, will be discussed in further detail below.³⁰

The scene in question focuses on the moment at which Christ bids farewell to the apostles and ascends to heaven, and the announcement of the Second Coming. The thematic source of *The Ascension of Our Lord* can be traced back to the synoptic gospels: Mark (Mark 16, 19) and Luke (Luke 24, 50–52), as well as the prologue to the *Acts of the Apostles* (Acts 1, 9–12) and the apocryphal *Gospel of Nicodemus* (*Acta Pilati* XIV, 1).³¹ St Luke also mentions the names of the eleven apostles who witnessed the event (Acts

³⁰ Podstawowych informacji o ikonografii *Najświętszego Serca Jezusowego* dostarczają hasła słownikowe: *Herz Jesu*, red. A. Walzer, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (dalej: LCI), red. E. Kirschbaum SJ, t. 2, Freiburg 1990, szp. 250–254; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 1, Paris 1955, s. 48–49; zob. J.L. Seydl, *Contesting the Sacred Heart of Jesus in Late Eighteenth-century Rome*, w: *Roman Bodies, Antiquity to the Eighteenth Century*, red. A. Hopkins, M. Wyke, London 2005, s. 215–227; Orzechowski 2011, jak przyp. 1, s. 54–60.

³¹ Ks. M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie ikony święteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, Warszawa 2001, s. 377–378.

³⁰ Basic information on the iconography of the *Sacred Heart of Jesus* is provided by dictionary entries: *Herz Jesu*, ed. A. Walzer, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (hereinafter referred to as LCI), ed. E. Kirschbaum SJ, vol. 2, Freiburg 1990, cols. 250–254; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. 1, Paris 1955, pp. 48–49; cf. J.L. Seydl, *Contesting the Sacred Heart of Jesus in Late Eighteenth-century Rome*, in: *Roman Bodies, Antiquity to the Eighteenth Century*, eds. A. Hopkins, M. Wyke, London 2005, pp. 215–227; Orzechowski 2011 (fn. 1), pp. 54–60.

³¹ Ks. M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie ikony święteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, Warszawa 2001, pp. 377–378.

1, 14). One of the oldest representations of *The Ascension of Our Lord* can be found on a Coptic limestone plaque from the second half of the 4th century, currently stored at the Ikonen-Museum in Recklinghausen. Made in the relief technique, it contains two even-armed crosses and the bust of Christ with a crucifix on his bosom in between, carried by two angels.³² In the light of current research, the earliest treatments of *The Ascension of Our Lord* can generally be divided into two major types: representations of Christ ascending into heaven, popular especially in the early days of Western Christianity, and images of Christ carried to heaven in the arms of the angels, typical of the East, consolidated in Byzantine art and dominant in the post-Byzantine stage, also in Western Ruthenian painting.³³ The oldest Western variant of *The Ascension of Our Lord* can be found on the so-called *Reidersche Tafel* (from the former collections of Martin von Reider), an ivory tablet originally produced in Rome or Milan in c. 400 AD (Munich, Bayerisches Nationalmuseum).³⁴ It presents two scenes: *Myrrhophoroi at the Tomb*, at the bottom and to the left, and in the top right corner – *The Ascension* (Latin: *Ascensio*). The latter shows a profile view of youthful-looking Christ. The Saviour's hand clasps *Manus Dei* emerging from the skies as he climbs up a mountain; two apostles are crouching on the slope. On the other hand, the Eastern treatment of *The Ascension of Our Lord* (Greek: *Andlipsis tou Kyriou*) typically shows Christ in a seated position, in a mandorla carried by angels. The oldest examples of this kind include scenes from the ampoules of Monza and Bobbio, dating back to the middle of the 6th century.³⁵ One of them, officially known as no. 10 (Monza, the treasury of St John's Cathedral), bears an image of a beardless Christ sitting on the throne in a mandorla supported by four angels, hovering in the higher (celestial) sphere; the Saviour's right arm is outstretched, he holds a codex in his left hand.³⁶ Below him, *Manus*



7. *Isus, dobrij Pastir*, lata 20./30. XX w., rycina na nienumerowanej karcie modlitewnika *Bil'sij molitovnik dla vsih*, fot. M.I. Orzechowski

7. *Isus, dobrij Pastir*, 1920s/1930s., a print from an unnumbered page from *Bil'sij molitovnik dla vsih*, photo by M.I. Orzechowski

Opracowana w technice reliefu, prezentuje pomiędzy dwoma równoramiennymi krzyżami popiersie Chrystusa z krzyżem na piersi unoszone przez dwa anioły³². W świetle obecnego stanu badań wśród najwcześniejszych przykładów obrazowania *Wniebowstąpienia Pańskiego* zwykle wydziela się dwa typy: pierwszy – z Chrystusem wspinającym się do niebios, popularniejszy zwłaszcza we wczesnych przedstawieniach zachodniego kręgu chrześcijaństwa, drugi – z Chrystusem unoszonym przez anioły do nieba, właściwy dla sztuki wschodniej, utrwalony w sztuce bizantyńskiej oraz dominujący w okresie postbizantyńskim, również w malarstwie zachodnioruskim³³. Najstarszy zachodni wariant obrazowania *Wniebowstąpienia Pańskiego*

³² G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, vol. 3, *Die Auferstehung und Erhöhung Christi*, Gütersloh 1971, p. 485, fig. 447. The iconography of *The Ascension of Our Lord* has been extensively covered in the literature on the subject and needs no further discussion here; cf. A. Schmid, *Himmelfahrt Christi*, in: LCI, vol. 2, 1990, cols. 268–276; Janocha 2001 (fn. 30), p. 377 (with literature).

³³ Cf. Janocha 2001 (fn. 31), pp. 382–383. The iconography of *The Ascension of Our Lord* in Byzantine art is discussed by Klaus Wessel in: K. Wessel, *Himmelfahrt Christi*, in: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, eds. K. Wessel, M. Restle, vol. 2, Stuttgart 1971, cols. 1224–1256.

³⁴ Schiller 1971 (fn. 32), p. 292, item 451.

³⁵ E. Dewald, *The Iconography of the Ascension*, "American Journal of Archeology" 19, 1915, p. 283, fig. 4.

³⁶ The image contains elements of Trinitarian iconogra-

³² G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. 3: *Die Auferstehung und Erhöhung Christi*, Gütersloh 1971, s. 485, ryc. 447. Wszelchstronnie omówiona w literaturze przedmiotu ikonografia *Wniebowstąpienia Pańskiego* nie wymaga tu szerszych rozważań; zob. A. Schmid, *Himmelfahrt Christi*, w: LCI, t. 2, 1990, szp. 268–276; Janocha 2001, jak przyp. 30, s. 377 (z wykazem literatury).

³³ Zob. Janocha 2001, jak przyp. 31, s. 382–383. Ikonografię *Wniebowstąpienia Pańskiego* w sztuce bizantyńskiej omówił Klaus Wessel w: K. Wessel, *Himmelfahrt Christi*, w: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, red. K. Wessel, M. Restle, t. 2, Stuttgart 1971, szp. 1224–1256.



8. Fritz Kunz, *Dobry Pasterz*, przed 1909, malowidło ściennie, kościół Najświętszej Marii Panny, Zurych, za: H. Steffen, *Die Peterskirche in München*, „Die Christliche Kunst” 5, 1908/1909, s. 115

8. Fritz Kunz, *The Good Shepherd*, before 1909, wall-painting, Liebfrauenkirche, Zurich, photo after: H. Steffen, *Die Peterskirche in München*, „Die Christliche Kunst” 5, 1908/1909, p. 115

go zawiera tzw. *Reidersche Tafel* (z dawnej kolekcji Martina von Reider) – plakietka z kości słoniowej, o proveniencji rzymskiej bądź mediolańskiej z około 400 roku (Monachium, Bayerisches Nationalmuseum)³⁴. Widnieją na niej dwie sceny: u dołu oraz z lewej strony ukazane zostały *Myrrofony u grobu*, natomiast w prawym górnym rogu – *Wniebowstąpienie* (łac. *Ascensio*) z przedstawionym w profilu, młodzieńczym Chrystusem, który chwyciwszy się *Manus Dei* wyłaniającej się z segmentu nieba, wspina się po górze, na zboczu której przykucnęli dwaj apostołowie. Natomiast we wschodniej redakcji *Wniebowstąpienia Pańskiego* (gr. *Análipsis tou Kyriou*) Chrystus obrazowany jest w pozycji siedzącej, w mandorli, którą unoszą anioły. Do najstarszych przykładów tego wariantu należą sceny na ampułkach z Monzy i Bobbio, powstałych

Dei emerges, followed by a dove representing the Holy Spirit, and the orant Mary, yet further below, flanked by the twelve apostles.

Without going into detail on the imagery of the theme, it must be noted that the murals in Zhovkva fall under the Eastern, “passive” iconographic type of *The Ascension of Our Lord*, which, as mentioned before, gained popularity also in Western Ruthenian painting. The scene depicts twelve apostles; the artist clearly emulated a tradition of imagery inconsistent with the biblical message, which recounts that the Ascension occurred after the death of Judas and before the calling of St Matthias. The twelfth figure added to the mural, St Paul (Saul), received his calling at a much later date. This inconsistency is usually explained by reasons of symbolism; twelve, the number of the generations of Israel, is taken to represent the ideal image of the praying Church.³⁷ The absence of Mary from *The Ascension of Our Lord* in Zhovkva, in turn, is substantiated by canonical texts. It is not an isolated instance, as numerous precedents can be attested both in images conforming to the “active” iconographic type, e.g. the casement of the wooden door of the Basilica of Santa Sabina on the Aventine Hill, finished in 432 AD,³⁸ the miniature in the *Sacramentary* from St Gereon’s Basilica in Cologne, dated to between 966 and 1002 (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cod. lat. 817, fol. 72r),³⁹ and its “passive” counterpart. Mary is often omitted because the composition is exclusively focused on depicting Christ carried by angels in the mandorla; a case in point would be, for instance, the miniature found in the *Gospels of St Medard*, created between 983 and 996 (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cod. lat. 8850, fol. 10v).⁴⁰ She is, however, often absent from full treatments of the theme as well, such as the 13th-century mosaic on the façade of the Church of San Frediano in Lucca.⁴¹ This warrants a conclusion that Mary is missing from *The Ascension of Our Lord* in Zhovkva, because there was no adequate space in

phy, as it combines two scenes: *The Ascension of Our Lord* and the *Pentecost*, testifying to the initial unity of the two feats (K. M. Collins, *Visualizing Mary, Innovation and Exegesis in Ottonian Manuscript Illumination*, Austin 2007, pp. 42–43); cf. Janocha 2001 (fn. 31), pp. 378–381.

³⁷ Janocha 2001 (fn. 31), p. 383.

³⁸ Schiller 1971 (fn. 32), p. 488, fig. 457; cf. R. Delbrueck, *Notes on the Wooden Doors of Santa Sabina*, “The Art Bulletin” 34, 1952, pp. 139–145.

³⁹ Schiller 1971 (fn. 32), p. 293, item 477 and p. 497, fig. 477.

⁴⁰ Ibidem, p. 293, item 470 and p. 494, fig. 470.

⁴¹ O. Sirén, *Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert*, Berlin 1922, fig. 31.

³⁴ Schiller 1971, jak przyp. 32, s. 292, poz. 451.

the painting to depict her; had the dimensions of the important titular scene been shrunk, its visibility from the naos would have been severely compromised.⁴² We can venture a conjecture that the figure of Mary, often treated by the iconography of *The Ascension of Our Lord* as a symbol of incarnation, was replaced with the image of a cross placed under the mandorla, emanating from the floral strip under the scene in question.⁴³

Christ the Pantocrator sits on the throne, in a mandorla, and raises his right hand in a gesture of benediction (*benedictio graeca*), an element of wide currency in the iconography of the Saviour, whose origins reach back to the tradition of Greco-Roman rhetoric.⁴⁴ His left hand points to the heart on his bosom, in accordance with the guidelines issued by the Sacred Congregation of Rites regarding the representation of the *Sacred Heart of Jesus*.⁴⁵ At this juncture, attention should be drawn to the depiction of Christ in a mandorla carried by angels; as an iconographic motif, it serves to underline the triumphant nature of the event, and corresponds to an inscription which will be discussed below.⁴⁶ Prototypes of this solution are often traced back to the *imago clipeata* of Roman tradition, a memorial shield supported by genii, bearing the portrait or the initials of the commemorated person, as well as to the custom of raising the emperor on a shield after

w drugiej połowie VI wieku³⁵. Na jednej z nich, znanej w literaturze przedmiotu pod numerem 10 (Monza, skarbiec katedry św. Jana), w strefie górnej (niebiańskiej), w mandorli dźwiganej przez cztery anioły został wyobrażony tronuący bezbrody Chrystus ze wzniesioną prawicą i z kodeksem w lewej ręce³⁶. Poniżej wyłania się *Manus Dei*, a pod nią widnieje gołębica Ducha Świętego – na osi ze stojącą jeszcze niżej Marią Orantką otoczoną z obu stron przez dwunastu apostołów.

Nie wdając się w szczegóły obrazowania tego tematu, należy stwierdzić, iż w malowidłach w Żółtkwi został przyjęty wschodni, „pasywny” typ ikonograficzny *Wniebowstąpienia Pańskiego*, który, jak już wspomniano, popularny był także w malarstwie zachodnioruskim. Ukazanie w omawianej scenie dwunastu apostołów wskazuje na postępowanie w ślad za tradycją obrazowania niezgodną z przekazem biblijnym, według którego Wniebowstąpienie miało miejsce po śmierci Judasza, zaś przed wyborem Macieja. Dołączony do jedenastu Paweł (Szawel) został powołany zdecydowanie później. Ową niekonsekwencję tłumaczy się względami ideowymi, ponieważ liczba dwunastu apostołów, odnosząca się do liczby pokoleń Izraela, wyraża idealny obraz modlącego się Kościoła³⁷. Nieobecność Marii w żółkiewskim *Wniebowstąpieniu*, tym razem uzasadniona tekstami kanonicznymi, nie jest zjawiskiem odosobnionym, gdyż znajduje precedensy zarówno w dziełach, w których posłużono się „aktywnym” typem ikonograficznym, jak na przykład: w kwaterze drewnianych drzwi bazyliki Santa Sabina na Awentynie ukończonych w roku 432³⁸, na miniaturze w *Sakramentarzu* z bazyliki św. Gereona w Kolonii powstałym między 966 a 1002 rokiem (Paryż, Bibliothèque Nationale de France, Cod. lat. 817, fol. 72r)³⁹, jak i w przedstawieniach wariantu „pasywnego”, zarówno tych, w których brak figury Marii jest podyktowany ograniczeniem kompozycji do wyobrażenia Chrystusa unoszonego w mandorli przez anioły – miniatura w *Ewangeliarzu św. Medarda* wykonanym między rokiem 983 a 996 (Paryż, Bibliothèque Nationale de France, Cod. lat. 8850, fol. 10v)⁴⁰, ale i w pełnych redakcjach tematu – mozaika na fasadzie kościoła San

⁴² André Grabar suggest a similar explanation in the case of chapel no. 45 in Bawit. The figure of Mary is assumed to have been eliminated from *The Ascension of Our Lord* due to the lack of adequate space (A. Grabar, *Christian Iconography, A Study of Its Origins*, Princeton 1968, p. 134).

⁴³ Cf. ibidem, pp. 134–135; Różycka-Bryzek 1983 (fn. 25), p. 82.

⁴⁴ Cf. Różycka-Bryzek 1983 (fn. 25), p. 22.

⁴⁵ According to Louis Réau, in 1875, the Sacred Congregation of Rites approved two iconographic variants of the *Sacred Heart of Jesus*, a representation of Christ with a flaming heart on his bosom or with a glowing wound in his left side, and rejected all images of Christ carrying a heart (*Cardiophorus*), as well as the images of the Sacred Heart alone. Bishop Hryhorii Kho-myshin, on the other hand, claimed that representations of the Sacred Heart of Jesus were not prohibited; the Congregation, he insisted, permitted that the images may be venerated, but only with the approval of the local bishop (L. Réau 1955 (fn. 30), p. 49; G. Homysin, *Naboženstvo do Najsвітijšogo Serca Gospoda Našogo Ćsusa Hrista ěk pidručnik dlġ svġšennikiv*, Stanislaviv 1938, p. 130).

⁴⁶ In Zhovkva, the mandorla is supported by two angels, in line with the most popular imagery; the angels are dressed in traditional Ukrainian ankle-length, white, women’s shirts with embroidered sleeves and cuffs; cf. O. Rudenko, *Czy Chrystusowi można być Huculem? O pocġtkach ruskiej sztuki religijno-narodowej na przykġdzie twórczości Juliana Pańkiewicza*, “Biuletyn Historii Sztuki” 69, 2007, pp. 57–72. The mandorla in the depictions of *The Ascension of Our Lord* and the *Transfiguration*, is usually analyzed, in accordance with biblical narrative, as a heavenly nimbus.

³⁵ E. Dewald, *The Iconography of the Ascension*, „American Journal of Archeology” 19, 1915, s. 283, ryc. 4.

³⁶ Przedstawienie zawiera elementy ikonografii trynitarniej, gdyż łączy dwie sceny: *Wniebowstąpienia Pańskiego* oraz *Zesłania Ducha Świętego*, świadczące o pierwotnej jedności obu świąt (K.M. Collins, *Visualizing Mary, Innovation and exegesis in Ottonian manuscript illumination*, Austin 2007, s. 42–43); zob. Janocha 2001, jak przyp. 31, s. 378–381.

³⁷ Janocha 2001, jak przyp. 31, s. 383.

³⁸ Schiller 1971, jak przyp. 32, s. 488, ryc. 457; zob. R. Delbrueck, *Notes on the Wooden Doors of Santa Sabina*, „The Art Bulletin” 34, 1952, s. 139–145.

³⁹ Schiller 1971, jak przyp. 32, s. 293, poz. 477 oraz s. 497, ryc. 477.

⁴⁰ Ibidem, s. 293, poz. 470 oraz s. 494, ryc. 470.

Frediano w Lukce z połowy XIII wieku⁴¹. Zatem należy przyjąć, iż w żółkiewskim *Wniebowstąpieniu* postać Marii została pominięta ze względu na brak odpowiedniej przestrzeni do jej zobrazowania, a zmniejszenie wymiarów sceny, *nota bene* niosącej treści tytułarne świątyni, spowodowałoby ograniczenie jej czytelności z perspektywy naosu⁴². Można wysunąć przypuszczenie, iż figura Marii, interpretowana w ikonografii *Wniebowstąpienia Pańskiego* jako wyraz wcielenia, została zastąpiona wyobrażeniem krzyża ułożonego poniżej mandorli, wychodzącego z pasa floralnego rozciągającego się pod omawianą sceną⁴³.

Siedzący na tronie w mandorli Chrystus Pantokrator wykonuje gest błogosławieństwa prawicą (*benedictio graeca*), będący elementem obiegowym w ikonografii Zbawiciela, swą genezą sięgającym tradycji retoryki grecko-rzymskiej⁴⁴. Jego lewa ręka wskazuje na widniejące na piersi serce – zgodnie z wytycznymi Świętej Kongregacji Obrzędów na temat obrazowania *Najświętszego Serca Jezusowego*⁴⁵. W tym miejscu należy zwrócić szczególną uwagę na ukazanie Chrystusa w mandorli dźwiganej przez anioły – motyw ikonograficzny podkreślający triumfalny charakter wydarzenia, korespondujący z inskrypcją, o której za chwilę⁴⁶. Wzorów tego rozwiązania można dopatrywać się w tradycji rzymskiej: w *imago clipeata* – tarczy kommemoratywnej trzymanej przez geniusze z portretem bądź inicjałami osoby upamiętnionej, jak również w zwyczaju podnoszenia na tarczy cesarza po wygranej bitwie⁴⁷. Zwycięską wymowę

a victorious battle.⁴⁷ The triumphant tone of the *Andlipsis* is complemented by a Church Slavonic inscription written in ornamental Cyrillic script: *VELIČAEM" TĀ ŽIVOTDAVČE HR[IS]TE Ī ČTEM" BEZMĚRNOE OISHOŽDENĪ TVOE, GORĀŠEE LŪBOVĪŮ KO ČELOVĚKOM* ("We magnify Thee, Christ the giver of life, and we honour Thine revelation, whose source, consumed with love for man, is beyond this world"), placed on the eastern wall of the arch of the arcade which separates the eastern bay of the nave from the naos of the old church.⁴⁸ The inscription is connected to the two theophanic scenes located in the sanctuary immediately opposite: *The Adoration of the Lamb* in the conch and *The Ascension of Our Lord* on the wall of the apse; the reverence for "the revelation" is due to God, depicted as the Dove of the Holy Spirit, the Lamb, *Christ the Pantocrator*, and the cross. Revelation is the gift of God's love for man; the latter became an object of popular piety following the visions of St Margaret Mary Alacoque (1647–1690) in the 17th century, and two centuries later, entered the ecclesial and legal framework of official church worship.⁴⁹ In addition, the eschatological expression of the Ascension of Christ (Acts 1, 11) ties in with the revelation as it is celebrated in the devotion to the Sacred Heart of Jesus; according to the words of Christ, heard by Margaret Mary Alacoque in her second vision, the revelation was the effort of God's love and the only hope for mankind "in the last days".⁵⁰

As previously mentioned, one would be hard-pressed to find direct parallels for the image of *Christ with a Flaming Heart* in a clypeus supported by angels, which forms the integral part of

⁴¹ O. Sirén, *Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert*, Berlin 1922, ryc. 31.

⁴² Podobnie André Grabar sugeruje w przypadku kaplicy nr 45 w Bawit. Wyeliminowanie postaci Marii ze sceny *Wniebowstąpienia Pańskiego* było podyktowane niedostateczną ilością przestrzeni do jej przedstawienia (A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton 1968, s. 134).

⁴³ Zob. ibidem, s. 134–135; Różycka-Bryzek 1983, jak przyp. 25, s. 82.

⁴⁴ Zob. Różycka-Bryzek 1983, jak przyp. 25, s. 22.

⁴⁵ Według Louisa Réau Święta Kongregacja Obrzędów za twierdziła w roku 1875 dwa warianty ikonograficzne tematu *Najświętszego Serca Jezusowego* – wyobrażenie Chrystusa z gorejącym sercem na piersi lub z emanującą promieniami w bok po stronie serca, odrzucając wizerunek Chrystusa trzymającego serce – *Cardiophorus*, jak i przedstawienia samego Najświętszego Serca. Z kolei piszący wcześniej bp Hryhorij Chomyszyn stwierdził, iż przedstawienia Serca Jezusowego nie zostały zakazane przez Kongregację, która miała uznać, że tego typu obrazom może być oddawana cześć, jednak za zgodą miejscowego biskupa diecezjalnego (Réau 1955, jak przyp. 30, s. 49; G. Homysin, *Naboženstvo do Najsviatijšego Serca Gospoda Našogo Īsusa Hrista āk pidručnik dla svāšennikū*, Stanislaviv 1938, s. 130).

⁴⁶ W żółkiewskich malowidłach mandorlę unoszą – zgodnie z najpopularniejszą wersją obrazowania – dwa anioły odziane w duchu ukraińskiego stylu narodowego w ludowe, sięgające kostek, białe, damskie koszule z wyszywanymi aplikacjami na rękawach, mankietach i krajkach; zob. O. Rudenko, *Czy Chrystusowi można być Huculem? O początkach ruskiej sztuki religijno-narodowej na przykładzie twórczości Juliana Pańkiewiczza*, „Biuletyn Historii Sztuki” 69, 2007, s. 57–72. W wyobrażeniach *Wniebowstąpienia Pańskiego*, podobnie jak i *Przemienienia*, mandorlę zwykło się tłumaczyć – podążając za narracją biblijną – jako niebiański otok.

⁴⁷ N. Pokrovskij, *Evangelie v pamātnikah ikonografii, preimušestvenno vizantijskih i russkih*, Sankt-Peterburg 1892, s. 203;

⁴⁷ N. Pokrovskij, *Evangelie v pamātnikah ikonografii, preimušestvenno vizantijskih i russkih*, St Petersburg 1892, p. 203; G. Elderkin, *Shield and Mandorla*, "The Americal Journal of Archeology" 42, 1938, pp. 227–236; O. Brendel, *Origin and Meaning of the Mandorla*, "Gazette des Beaux-Arts" 25, 1944, pp. 8–9; A. Grabar, *L'imago clipeata chrétienne*, in: idem, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, vol. 1, Paris 1968, pp. 607–613; Różycka-Bryzek 1983 (fn. 25), pp. 22–23; G. Passarelli, *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Milano 1998, p. 192.

⁴⁸ The inscription bears the closest analogy to the magnification (*veličannā*, a doxological formula) from the matins of the Feast of the Sacred Heart of Jesus: "Veličāem tā, životdavčē H[ri]ste, j čtem" svāšennijšoe Serce tvoe, gorāše lūbovīū ko čelovikom" ("We magnify Thee, Giver of Life, Christ, and honour Thine Sacred Heart consumed with the love of man"). It takes place after the royal doors are opened, lights turned on, and the church sprayed with incense (Večrñā i utrenñā ta inši bogoslužennā na vsi nedili i svāta, Monderi 1945, p. 411; A. Lukaševič, Veličanie, in: *Pravoslavnaā enciklopediā*, ed. Kirill (Patriarh Moskovskij), vol. 7, Moskva 2004, pp. 529–531).

⁴⁹ Orzechowski 2011 (fn. 1), pp. 37–53.

⁵⁰ Cf. C. Dążek, *Rozwój kultu Serca Jezusa w Polsce*, in: *Bóg bliski. Historia i teologia kultu Najświętszego Serca Jezusowego*, eds. idem, L. Grzebień, Kraków 1983, pp. 42–43.

The Ascension of Our Lord. The iconographic repertoire of the *Sacred Heart of Jesus*, however, does include examples of scenes and images in which ancient formulas are enriched with the representation of *Cordis Jesu* and thus take on additional meanings. An interesting case in point would be the altar painting at the so-called Beuronic chapel of the former monastery of the Sisters of Mercy of St Borromeo in Teplice, painted between 1888 and 1889 by the masters from the Beuron art school under the guidance of Father Lucas (Fridolino/Fridolin) Steiner (1849–1906) [Figs. 4–5].⁵¹ The scene of *The Triumph of the Sacred Heart of Jesus*, which once bore a Latin inscription: *TRIVMPHVS SACRATISSIMI CORDIS IESV*, was built around the iconography of the Final Judgment, in a characteristic zonal layout.⁵² It stands out for its special choice of saints connected to the worship of the Sacred Heart of Jesus and the depiction of a flaming heart on Christ's bosom.⁵³ The majestic *Salvator Mundi* is shown in the celestial sphere, sitting on a throne amidst the clouds, escorted by angelic choirs; Mary and Joseph kneel on either side, accompanied, below, by St Gertrude and St Mechtilde. Christ holds

⁵¹ The team included Ephrem König, Gottfried Westhof, Heinrich Reichmann and Weiss, and, maybe, Andreas Weiss from the Emmaus of Prague (J. Mráček, J. Kolman, *Kaple bývalého kláštera Boromejek v Teplicích*, Teplice 2006, pp. 8 and 36). The art school in Beuron (German: Beurer Künstler-schule) was founded in the second half of the 19th century (officially in 1894) by Father Desiderius (Peter) Lenz at the Benedictine abbey of St Martin in Beuron, in the Danube Valley (Baden-Württemberg). It brought together monk artists (painters, sculptors, designers, and architects) who shared the common aspiration of shaping a unique style steeped in spirituality worthy of sacred art. Works produced at the school were heavily influenced by geometry; its unique canon was based on geometric principles. The monks derived inspiration from the art of ancient Egypt, Greece, Rome, Byzantium and the Romanesque tradition, also carrying out close studies and assimilating elements from contemporary art. Their works won great acclaim both in Europe and in America. Alongside the chapel in Teplice, the most outstanding Beuronic masterpieces which survive to this day include the Chapel of St Maurus and the paintings in the monastery of Beuron, as well as the paintings in the Church of Our Lady of the Rosary in České Budějovice. Members of the Beuron school included, to name just two, Wilhelm von Kaulbach and Jacob Wüger; cf. D. Lenz, *Zur Ästhetik der Beurerer Schule*, Wien 1898; A. Schnüngen, *Die Beurerer Malerschule*, "Zeitschrift für christliche Kunst" 3, 1890, 269–276; P.O. Wolff, *Beurerer Kunst*, "Christliche Kunst" 7, 1910/1911, pp. 121–152; H. Siebenmorgen, *Die Anfänge der „Beurerer Kunstschule“*, Peter Lenz und Jakob Wüger 1850–1875, Ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne, Sigmaringen 1983; www.beuron.cz; www.pro-arte.cz.

⁵² We know of the inscription thanks to the designs stored in the archives of the Beuron monastery. It could be found in the recess of the altar under the representation of the Sacred Heart of Jesus, and was probably removed when the altar dedicated to Mary was placed in the area.

⁵³ The saints were identified by Jakub Mráček and Jan Kolman; cf. Mráček, Kolman 2006 (fn. 51), pp. 16, 18, 22–27.

Análipsis dopełnia zapisana ozdobną cyrylicą cerkiewno-słowiańska inskrypcja *VELIČAEM" TĀ ŽIVOTDAVČE HR[IS]TE Ī ČTEM" BEZMĚRNOE OISHOŽDENĪE TVOE, GORĀŠEE LŪBOVĪŮ KO ČELOVĚKOM* (*Wy-chwalamy Ciebie Dawco życia Chryste i oddajemy cześć objawieniu Twojemu mającemu swe źródło poza tym światem, palającemu miłością do ludzi*), widniejąca na wschodniej ścianie łuku arkady oddzielającej wschodnie przęsło nawy od naosu starej świątyni⁴⁸. Odnosi się ona do obydwu scen teofanicznych zlokalizowanych naprzeciw niej w sanktuarium – *Adoracji Baranka* w konsze oraz *Wniebowstąpienia Pańskiego* na ścianie absydy, a zatem „cześć objawieniu” przynależy Bogu w obrazie Gołębicy Ducha Świętego, Baranka, *Chrystusa Pantokratora* oraz krzyża. Objawienie to miało miejsce za sprawą miłości Boga, która w XVII stuleciu, w związku z wizjami św. Małgorzaty Marii Ala-coque (1647–1690), stała się przedmiotem pobożności, a w wieku XIX uzyskała ramy eklezjalno-prawne kultu powszechnie oficjalnego⁴⁹. Nadto eschatologiczna wymowa Wniebowstąpienia Pańskiego (Dz 1, 11) wpisuje się w sens objawienia nabożeństwa do Najświętszego Serca Jezusowego, objawienia, które – według słów Chrystusa w drugiej wizji św. Małgorzaty Marii – było wysiłkiem Bożej miłości i jedynym ratunkiem dla ludzkości „w ostatnich czasach”⁵⁰.

Jak już nadmieniono, niełatwo przywołać bezpośrednie analogie dla wizerunku *Chrystusa z gorejącym sercem* w clipeusie unoszonym przez anioły, stanowiącego na domiar integralną część sceny *Wniebowstąpienia Pańskiego*. W repertuarze ikonografii *Najświętszego Serca Jezusowego* można jednak odnaleźć przykłady scen i wizerunków powstałych poprzez wzbogacenie dawnych formuł obrazowania o przedstawienie *Cordis Jesu*, zyskujących w ten sposób dodatkowe treści. Wskażmy tu chociażby na malowidło na ścianie ołtarzowej tak zwanej beurońskiej kaplicy dawnego klasztoru boromeuszek w Cieplicach (czes. *Teplice*) wykonane w latach 1888–1889 przez mistrzów szkoły artystycznej w Beu-

G. Elderkin, *Shield and Mandorla*, „The Americal Journal of Archeology” 42, 1938, s. 227–236; O. Brendel, *Origin and Meaning of the Mandorla*, „Gazette des Beaux-Arts” 25, 1944, s. 8–9; A. Grabar, *Imago clipeata christienne*, w: idem, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, t. 1, Paris 1968, s. 607–613; Różycka-Bryzek 1983, jak przyp. 25, s. 22–23; G. Passarelli, *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Milano 1998, s. 192.

⁴⁸ Omawiana inskrypcja odnajduje najbliższe analogie z *wychwalaniem (veličannā)*, formuła doksoologiczna) w jutrzni na uroczystość Najświętszego Serca Jezusowego: „Veličāem tā, životdavče H[ri]ste, j čtem” svāšennijšoē Serce tvoē, gorāšeē lūbovīŭ ko čelovikom” („Wychwalamy Ciebie, Dawco życia Chryste, i oddajemy cześć Najświętszemu Twojemu Sercu, które pała miłością do ludzi”). *Wychwalanie* w jutrzni następuje po otwarciu carskich wrót, zapaleniu świateł i uroczystym okadzeniu świątyni (*Vēčrīnā i ūrennā ta īnši bogoslužennā na vsi nedili i svāta*, Monderi 1945, s. 411; A. Lukaševič, *Veličaniej*, w: *Pravoslavañā ēnciklopediā*, red. Kirill (Patriarch Moskovskij), t. 7, Moskva 2004, s. 529–531).

⁴⁹ Orzechowski 2011, jak przyp. 1, s. 37–53.

⁵⁰ Zob. ks. C. Drażek SJ, *Rozwój kultu Serca Jezusa w Polsce*, w: *Bóg bliski. Historia i teologia kultu Najświętszego Serca Jezusowego*, red. idem, ks. L. Grzebień SJ, Kraków 1983, s. 42–43.

ron z o. Lucasem (Fridolinem) Steinerem (1849–1906) na czele [il. 4–5]⁵¹. Scena *Triumfu Najświętszego Serca Jezusowego* – opatrzona niegdyś łacińską inskrypcją *TRIVMPHVS SACRATISSIMI CORDIS IESV* – została skonstruowana na kanwie ikonografii *Sądu Ostatecznego* z charakterystycznym układem strefowym⁵². Wyróżnia ją szczególny dobór świętych związanych z kultem Najświętszego Serca Jezusowego oraz przedstawienie na piersi Chrystusa gorejącego serca⁵³. I tak w przestrzeni niebiańskiej ukazany został *Salvator Mundi* w majestacie na tronie wyobrażonym pośród chmur, w asyście chórów anielskich, w otoczeniu Marii oraz Józefa klęczących po bokach, do których, poniżej, dołączają św. Gertruda i św. Mechtylda. Chrystus trzyma w prawej ręce glob, a w lewej – złociste berło. Gorejące serce zostało wyobrażone pośrodku piersi Zbawiciela, na piersi Matki Boskiej oraz św. Gertrudy. W kolejnej strefie widnieją zastępy świętych, u dołu zaś – w niewielkich arkadach – nadzy ludzie cierpiący męki w ogniu piekielnym. Anioły ukazane poniżej tronu trzymają rozwiniętą banderolę ze starotestamentową inskrypcją *MISERICORDIAS DOMINI IN AETERNUM CANTABO* (Ps 89, 2). Bordiura wokół malowidła zawiera zaś *passus* z *Ewangelii Łukaszej* *IGNEM VENI MITTERE IN TERRAM ET QUID VOLO NISI UT ACCENDATUR* (Łk 12, 49).

Kolejny przykład wzbogacenia tradycyjnej ikonografii o wątek związany z Sercem Jezusowym stanowi niewielkich rozmiarów (29×30 cm) olejna ikona *Do-*

the globe in his right hand, and in his left – a golden sceptre. A flaming heart can be seen on his bosom, on the bosom of the Mother of God, and that of St Gertrude. The lower section shows the hosts of the saints, and the lowermost, between tiny arcades, contains the image of naked people suffering in infernal fire. The angels below the throne hold an unfolded banner with an Old-Testament inscription, *MISERICORDIAS DOMINI IN AETERNUM CANTABO* (Ps 89, 2). The bordure around the painting, on the other hand, contains a passage from the Gospel of Luke: *IGNEM VENI MITTERE IN TERRAM ET QUID VOLO NISI UT ACCENDATUR* (Luke 12, 49). Another instance of enriching traditional iconography with the motif of the Sacred Heart of Jesus can be found in the relatively small (29×30 cm) oil icon of *The Good Shepherd* dated to the 1840s, put on sale by “Gelos”, a Russian auction house.⁵⁴ It depicts the bust of Christ with a sheep on his shoulders and with *XIC* written to the left [Fig. 6]. A heart surrounded by a glow, with a wound and a flame, can be seen on the Good Shepherd’s bosom. A similar iconographic type is represented by an image included in a Greek Catholic prayer book *Bil’sij molitovnik dlâ vsih* [Fig. 7].⁵⁵ The print of *The Good Shepherd* with a flaming heart is complemented by a Ukrainian inscription: *İsus, dobrij Pastir* (*Jesus, the Good Shepherd*). The same can be said of a painting by Fritz Kunz (1868–1947), located above the defunct right side altar of the Church of the Holy Virgin Mary (German: *Liebfrauenkirche*) in Zurich [Fig. 8].⁵⁶ A totally different iconographic context can be traced behind the *Christ with a Flaming Heart* from a print published on the first page of the *Devotions to the Sacred Heart of Jesus* (*Moleben do Presv.[âtogo] Sercâ İsusovogo*) in the previously mentioned *Bil’sij molitovnik...* The Saviour is shown in a medallion, inscribed in an elongated rectangular field, alongside St John the

⁵¹ Do zespołu malarzy należeli: Ephrem König, Gottfried Westhof, Heinrich Reichmann i Weiss, być może Andreas Weiss z praskiego Emaus (J. Mráček, J. Kolman, *Kaple bývalého kláštera Boromejek v Teplicích*, Teplice 2006, s. 8 i 36). Szkoła artystyczna w Beuron (niem. Beurer Künstler Schule) została założona w 2. połowie XIX wieku (formalnie w 1894 roku) przez o. Desideriusa (Petersa) Lenza w opactwie benedyktyńskim św. Marcina w Beuron w dolinie Dunaju (Badenia-Wirtembergia). Skupiała mnichów-artystów (malarzy, rzeźbiarzy, projektantów i architektów) dążących do wykształcenia własnego stylu przesiąkniętego duchowością, godnego sztuki sakralnej. Czynnikiem determinującym strukturę ich prac były zasady geometrii, które pozwoliły wypracować własny kanon. Owi mnisi-artysty inspirowali się sztuką starożytnego Egiptu, Grecji oraz Rzymu, Bizancjum i romanizmu, bacznie studiując i wybierając wartości stylowe sztuki im współczesnej. Ich dzieła zyskały wielkie uznanie zarówno w Europie, jak i Ameryce. Do najwybitniejszych zachowanych prac mistrzów beurońskich należą – obok aranżacji kaplicy w czeskich Cieplicach – kaplica św. Maura oraz malowidła w klasztorze w Beuron, a także wystrój malarski kościoła Matki Boskiej Różańcowej w Czeskich Budziejowicach. Do szkoły w Beuron należeli m.in. Wilhelm von Kaulbach oraz Jacob Wüger; zob. D. Lenz, *Zur Ästhetik der Beurer Schule*, Wien 1898; A. Schnüngen, *Die Beurer Malerschule*, „Zeitschrift für christliche Kunst” 3, 1890, s. 269–276; P.O. Wolff, *Beurer Kunst*, „Christliche Kunst” 7, 1910/1911, s. 121–152; H. Siebenmorgen, *Die Anfänge der „Beurer Kunstschele”*, *Peter Lenz und Jakob Wüger 1850–1875, Ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne*, Sigmaringen 1983; www.beuron.cz; www.pro-arte.cz.

⁵² Inskrypcja znana jest z projektu malowideł przechowywanego w archiwum klasztoru w Beuron. Mieściła się we wnęce ołtarzowej poniżej przedstawienia Najświętszego Serca Jezusowego i zapewne w trakcie ustawiania w niej ołtarza Matki Boskiej została usunięta.

⁵³ Identyfikacji świętych dokonali Jakub Mráček oraz Jan Kolman; zob. Mráček, Kolman 2006, jak przyp. 51, s. 16, 18, 22–27.

⁵⁴ On the website of the action house, the icon was entitled “Hristos – Dobryj Pastyr” (“Christ, the Good Shepherd”) and its place of origin vaguely described as “Central’naâ Rossiâ” (“Central Russia”). Because there is not enough information to establish the provenience of the icon and convincing arguments for such an early dating are lacking, I shall not comment on the validity of these claims, cf. www.gelos.ru [accessed: 10 March 2011].

⁵⁵ Even though the title page of the prayer book is missing, it can be dated to the 1920s or the 1930s based on the simple typeface and the language used in the chapter devoted to catechesis, which bears close resemblance to the Ukrainian language of today.

⁵⁶ A. Kuhn, *Die Neuesten Werke des Malers Fritz Kunz*, „Die christliche Kunst” 5, 1908/1909, p. 99; H. Steffen, *Die Peterskirche in München*, „Die christliche Kunst” 5, 1908/1909, p. 115.



9. *Chrystus ze św. Janem Ewangelistą*, lata 20./30. XX w., rycina w modlitewniku *Bil'sij molitovnik dla vsih*, s. 143, fot. M.I. Orzechowski
 9. *Christ with St John the Evangelist*, 1920s/1930s, a print from *Bil'sij molitovnik dla vsih*, p. 143, photo by M.I. Orzechowski

Apostle [Fig. 9]. Situated to the right, Christ tilts his head slightly to the left, towards the apostle, while his right hand is raised in an act of benediction (*benedicito latina*). On his torso, in a small medallion right over a chalice, a flaming heart in a crown of thorns is placed, surmounted by a cross. A youthful-looking John rests his head on Christ's left arm and folds his hands in prayer. On both sides of the circular image, in the arcades of the open-work architectural screen, there are two more figures, both facing towards the centre of the scene: a bearded man on the right, and a woman on the left; their hands are covered with cloth. The central section of the print, the image of Christ with St John the Evangelist, is an old motif known in German literature as *Christus-Johannes-Gruppe* or *Johannesminne*, isolated from the representations of the *Last Supper*.⁵⁷

The above examples allow us to conclude that in expanding the traditional scene of *The Ascension of Our Lord* to include the motif of *Cordis Jesu*, Julian Bucmaniuk followed a more general tendency to reemploy the time-hallowed imagery of the *Sacred Heart of Jesus*. The measure made it possible for him to accentuate the themes signalled by the church's name in the most representative of his murals, without the need to interfere with the structure of the iconographic programme, which clearly harked back to the legacy of Middle Byzantium.

Translated by Urszula Jachimczak

brege Pasterza datowana na lata 40. XIX wieku, wystawiona na sprzedaż przez rosyjski Dom antykwaryczno-aukcyjny „Gielos”⁵⁴. Przedstawia ona Chrystusa w ujęciu popiersiowym z owcą na barkach i opatrzonego inskrypcją *XIC* ulokowaną po lewej stronie [il. 6]. Na piersi Dobrego Pasterza widnieje otoczone poświęcą serce z raną w prawym boku oraz płomieniem w siodle. Podobny typ ikonograficzny jak ikona *Dobrego Pasterza* reprezentuje wizerunek włączony do greckokatolickiej książeczki do nabożeństw *Bil'sij molitovnik dla vsih* [il. 7]⁵⁵. Rycinę *Dobrego Pasterza* z gorejącym sercem uzupełnia ukraińska inskrypcja *İsus, dobrij Pastir (Jezus, Dobry Pasterz)*. Zbliżony schemat ikonograficzny prezentuje również malowidło pędzla Fritza Kunza (1868–1947) znajdujące się nad obecnie nieistniejącym prawym ołtarzem bocznym w kościele Najświętszej Marii Panny (niem. *Liebfrauenkirche*) w Zurychu [il. 8]⁵⁶. W zupełnie odmiennym kontekście ikonograficznym został ukazany *Chrystus z gorejącym sercem* na rycinie zamieszczonej na pierwszej stronie *Nabożeństwa do Najświętszego Serca Jezusowego (Moleben do Presv.[átogo] Sercâ İsusovogo)* we wspomnianym już modlitewniku *Bil'sij molitovnik...* W medalionie wpisanym w prostokątne podłużne pole widnieje tu

⁵⁴ W opisie na witrynie internetowej domu aukcyjnego ikona została opatrzona tytułem „Hristos – Dobryj Pastyr” („Chrystus – Dobry Pasterz”). Miejsce jej pochodzenia określono dość nieprecyzyjnym terminem – „Central'naâ Rossiâ” („Rosja centralna”). Z uwagi na niedostatek informacji o proveniencji ikony oraz brak argumentacji uzasadniającej tak wczesne datowanie pozostawiam stwierdzenia te bez komentarza, zob. <http://www.gelos.ru/> (dostęp: 10 III 2011).

⁵⁵ Pomimo braku strony tytułowej modlitewnika można datować go na lata 20. lub 30. XX wieku – przemawia za tym prosty krój czcionki, a także charakter języka, którym posłużono się w rozdziale katechezy, zbliżony do współczesnego języka ukraińskiego.

⁵⁶ A. Kuhn, *Die Neuesten Werke des Malers Fritz Kunz*, „Die christliche Kunst” 5, 1908/1909, s. 99; H. Steffen, *Die Peterskirche in München*, „Die christliche Kunst” 5, 1908/1909, s. 115.

⁵⁷ Cf. R. Hausserr, *Christus-Johannes-Gruppe*, in: LCI, vol. 1, 1990, cols. 454–456.

Zbawiciel ze św. Janem Apostołem [il. 9]. Chrystus, usytuowany z prawej, nieznacznie przechyla głowę w lewo, ku apostołowi, zaś prawą ręką wykonuje gest błogosławieństwa (*benedicito latina*). Na jego torsie, w niewielkim medalionie tuż nad kielichem, zostało wyobrażone zwieńczone krzyżem gorejące serce z cierniową opaską. Młodzieńczy Jan opiera głowę na lewym ramieniu Chrystusa i składa dłonie w geście modlitewnym. Po obu stronach kolistego pola omówionej sceny, w arkadach ażurowej przesłony architektonicznej, znajdują się jeszcze dwie zwrócone dośrodkowo półfigury: brodatego mężczyzny z prawej i kobiety z lewej, osłaniających ręce tkaninami. Środkowa część omawianej ryciny – przedstawienie Chrystusa ze św. Janem Ewangelistą – stanowi dawną formułę obrazowania znaną w niemieckojęzycznej literaturze przedmiotu jako *Christus-Johannes-Gruppe* lub *Johannesminne*, wyodrębnioną z przedstawień *Ostatniej Wieczery*⁵⁷.

Przywołane przykłady pozwalają stwierdzić, iż J. Bucmaniuk, włączając do utrwalonej przez tradycję sceny *Wniebowstąpienia Pańskiego* motyw *Cordis Jesu*, postępował zgodnie z ogólną tendencją polegającą na wykorzystaniu dawnych formuł obrazowych w ikonografii *Najświętszego Serca Jezusowego*. Taki zabieg umożliwił mu zaakcentowanie treści tytułarnych cerkwi w najbardziej wyeksponowanej scenie zespołu wykonanych przezeń malowideł ściennych, bez potrzeby ingerencji w strukturę programu ikonograficznego, nawiązującego wyraźnie do spuścizny średniobizantyńskiej.

⁵⁷ Zob. R. Haussherr, *Christus-Johannes-Gruppe*, w: LCI, t. 1, 1990, szp. 454–456.