

Agnieszka Gronek

<http://orcid.org/0000-0002-4066-2864>

Uniwersytet Jagielloński

a.gronek@uj.edu.pl

DOI: 10.35765/pk.2022.3803.18

Zabytki sztuki cerkiewnej Drohobycza
na rysunkach Stanisława Wyspiańskiego z podróży
w sierpniu roku 1887

STRESZCZENIE

Stanisław Wyspiański w sierpniu 1887 r. wyjechał do Galicji Wschodniej. Rysunki, które pozostały z tej podróży, stanowią bardzo cenne źródło obrazowe do poznania zabytków z tych terenów. W artykule uwaga została skupiona na rysunkach z Drohobycza. Badania porównawcze i kwerenda terenowa pozwoliły uzupełnić dane dotyczące ich dziejów, a nawet rozpoznać i odnaleźć dzieła uważane za zaginione.

SŁOWA KLUCZE: Stanisław Wyspiański, Drohobycz, sztuka cerkiewna, XIX w.

ABSTRACT

Monuments of Church Art in Drohobych in Drawings by Stanisław Wyspiański from his Travels in August 1887

In August 1887 Stanisław Wyspiański went to Eastern Galicia. The drawings that he made during this trip are a very valuable illustrative source for learning about the monuments of this area. In the article, attention was focused on the drawings from Drohobych. Comparative and field research allowed us to discover unknown information about history of some monuments, and even to recognize and find works of arts considered lost.

KEYWORDS: Stanisław Wyspiański, Drohobych, Church Art, 19th century

W sierpniu 1887 r. po ukończeniu gimnazjum i otrzymaniu świadectwa dojrzałości Stanisław Wyspiański wyjechał do Galicji Wschodniej, by obejrzeć zabytki Lwowa i okolic. Zaplanowaną zapewne na dłuższej podróż

Sugerowane cytowanie: Gronek, A. (2022). Zabytki sztuki cerkiewnej Drohobycza na rysunkach Stanisława Wyspiańskiego z podróży w sierpniu roku 1887. © *Perspektywy Kultury*, 3(38), ss. 271–287. DOI: 10.35765/pk.2022.3803.18.

zakończyła po kilku zaledwie dniach ciężka choroba, którą przebył we Lwowie u państwa Heppów (Żuławski, 1930, s. 3). Odtworzeniem trasy tej krótkiej podróży zajął się w 1935 r. Jan Dür, który u znanego krakowskiego kolekcjonera Włodzimierza Żuławskiego widział szkice przywiezione przez młodego artystę ze Lwowa (Dür, 1934). Motyw pierwszej podróży młodzieńca i rysunków w czasie niej sporządzonych pojawia się we wspomnieniach Joanny Stankiewiczowej:

Gdy uporał się z maturą pod naciskiem jego prośby trzeba było zdecydować się na to, aby wyjechał w podróż po Galicji w celu zwiedzenia miast – miasteczek, kościołów, cerkwi, synagog – aby rozpoznał różne zabytki związane z architekturą i sztuką... Odprowadziliśmy go do Lwowa i wróciliśmy. On pojechał dalej... I zwiedził też po miastach świątynie, zbierał plany – rysunki z ołtarzy, z pomników, z rzeźb – ornamentyk kościelnych, śledził po strychach kościel[nych], szukając w starych rupiecie rzeczy cennych, które bardzo często odnajdywał, o które wówczas mało kto się troszczył. Kościółki wiejskie były jego upodobaniem, zapełniały się też cennymi rysunkami, a on tak jechał od miasteczka do miasteczka i miasta... Już pięć tygodni było tej podróży i dotarł do Halicza. Tam w skutek wyczerpania i nieodpowiedniego pożywienia i panującej w tych stronach dysenterji rozchorował się. ...Chore to chłopię, drżącymi rękami przewracał karty w zeszytach i pokazywał, co przywiózł, wiele narysował, jakie tu są rzeczy piękne, wszystkie wam pokażę, opowiem i zeszyty musiały być obok niego, pod poduszką, aby każdej chwili mógł je wyjąć. Cóż to była za praca olbrzymia. Trzeba było siedzieć całymi dniami po kościołach, kościółkach wiejskich i cerkwiach, aby tak zebrać rysunków. Były tam plany kościołów, odrysowana zewnątrz sylweta, ołtarze, stale, odrzwią, okna, organy, ściany z polichromią, monumenta, napisy na nagrobkach, słowem skarby sztuki odkradzione z pruchniejących [sic!] już zabytków, które nieotaczane opieką marniały (Stankiewiczowa rkps)¹.

Dür nie do końca ufał tym wspomnieniom, gdyż Stankiewiczowa po latach mogła mylić fakty i najpewniej w przytoczonym fragmencie opowiadała o szkicownikach z różnych młodzieńczych wyjazdów siostrzeńca, zwłaszcza inwentaryzacyjnych w czasie studiów².

Rysunki z podróży po Galicji Wschodniej znał również Stanisław Świerż, który w swoim katalogu dzieł plastycznych Wyspiańskiego opublikowanym w 1925 r. zapisał: „Szkicownik z r. 1887. 52 rysunków ołówkiem, tuszem i atramentem, przedstawiających widoki architektury,

1 Tekst ten był publikowany w „Przeglądzie Powszechnym” 1932, t. 184, nr 181–182.

2 W pominiętym tu fragmencie wspomnień Stankiewiczowa mówi o pobycie siostrzeńca w Tarnowie, a wiadomo, że w tym mieście był w sierpniu roku 1889 (Bunsch-Piaźmowska, 1959, s. 39–41).

rysunki pomników rzeźbionych, itd., naklejonych na karton, oprawionych w płótno formatu in 4°. Wł.P. Włodzimierz Żuławski w Krakowie” (Świerż, 1925, s. 103). Jan Dür na podstawie tych rysunków ustalił, że Wyspiański był w Drohobyczu i Stanisławowie, następnie w Bohorodczanach i Haliczu, na koniec we Lwowie. Cała podróż miała trwać od 6 do 11 sierpnia. Datę 6 sierpnia Wyspiański miał zapisać na rysunku wnętrza cerkwi Świętej Trójcy w Drohobyczu, a 10 i 11 – na rysunkach ze Lwowa. Dla przykładu datę 10 sierpnia 1887 r. zaznaczył na okładce *Pomników w katakumbach pod kościołem Bożego Ciała O.O. Dominikanów we Lwowie* Antoniego Schneidera, Lwów 1867 (Żuławski, 1930, s. 3), a także na karcie z rysunkiem katedry ormiańskiej (nr inw. MNK, III r.a. 10877; *Kalendarium życia*, s. 89; Dür, 1935, s. 3). Szkicownik ten uchodzi za zaginiony, ale najprawdopodobniej uległ on rozproszeniu, a pojedyncze kartki znajdują się w różnych kolekcjach. Świadczą o tym rysunki pochodzące z tego zbioru, teraz znajdujące się w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Muzeum Narodowym w Krakowie i Warszawie. Tutaj analizie poddane zostaną te, które ukazują zabytki sztuki cerkiewnej z Drohobycza.

Jan Dür w swoim artykule wymienia rysunek wnętrza cerkwi Świętej Trójcy w Drohobyczu, na którym miała być zapisana data 6 sierpnia. Choć dziś miejsce przechowywania rysunku nie jest znane, nie ma podstaw, by nie wierzyć autorowi, że istniał. Zwłaszcza, że opisuje go ze szczegółami: „Jest to szkic architektoniczny, częściowo niewykończony, ale uzupełniony dopiskami. Polichromja, według notatek, jest koło okna różowa i biała, część sklepienia ma niebieskie jasne, a pilasty szare niebieskie. Na ścianie znajdują się Chrystus – M. Boska; pod nimi konfesjonały” (Dür, 1934, s. 14).

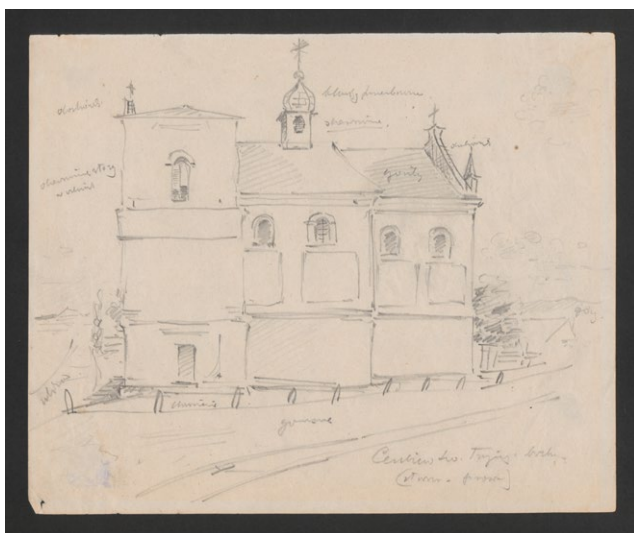
W zbiorach Żuławskiego miał również znajdować się szkic fasady zachodniej cerkwi Świętej Trójcy z przylegającymi do niej zabudowaniami dawnego klasztoru karmelitów, poprzedzonymi ozdobną bramą. W Muzeum UJ znajduje się rysunek fasady południowej tego budynku, co poświadcza podpis: „Cerkiew Św. Trójcy” z boku (strona prawa) (nr inw. 15621, k. 2752/II 17; Płoszewski i in., oprac., 1958, s. 83, nr 34) (il. 1). Wobec braku danych źródłowych i badań architektonicznych jest to bardzo ważne źródło ikonograficzne do poznania dziejów przebudowy świątyni. Pierwotnie był to kościół klasztorny karmelitów trzewickowych wzniesiony na placu ofiarowanym przez starostę drohobyckiego Marcina Chomętowskiego (Zaucha, 1998, s. 79). Dokładna data budowy nie jest znana: fundacja była zatwierdzona przez biskupa przemyskiego Jana Kazimierza Bokuma w 1710 r., a świątynia konsekrowana w 1753 r. przez biskupa przemyskiego Wacława Hieronima Sierakowskiego (Zaucha, 1998, s. 79–80). Najpewniej jednak była ona ukończona już w roku 1721, gdyż wtedy kompletowano wyposażenie wnętrza, o czym świadczy zachowane zamówienie na stalle do prezbiterium (Zaucha, 1998, s. 83). Pierwotnie

była to świątynia jednonawowa. Wzniesienie naw bocznych datowano na rok 1813 i wiązano z przekazaniem klasztoru w użytkowanie ojcom bazylianom (Skop, 2003, s. 60). Rysunek Wyspiańskiego zaprzecza temu twierdzeniu, gdyż wyraźnie widać, że w sierpniu 1887 r. naw bocznych jeszcze nie było. Widoczna od południa trójkondygnacyjna wieża najprawdopodobniej nie była artykułowana pilastrami, choć podziały poziome były zaznaczone profilowanym gzymsem na dole i szerokim pasem na górze. Jej boczną ścianę przeprowały prostokątne drzwi w najniższej kondygnacji, a w najwyższej – okno zamknięte półkoliście, z ozdobną opaską w kształcie arkady na wspornikach powyżej, wypełnione, jak podisał ten motyw Wyspiański, drewnianymi storami. Przykryta jest niskim dachem namiotowym ułożonym z dachówki. Od strony frontalnej (tu wschodniej) na jego krawędzi umieszczony został prostokątny zapewne cokół z krzyżem. Nieco niższe dwukondygnacyjne, dwuprzęsłowe nawa i prezbiterium przykryte są dachem kalenicowym krytym gontem. Nad nawą dodatkowo umieszczono sygnaturę z okiennicami w prześwitach, zwieńczoną banicą, a dach prezbiterium ograniczono trójkątnym szczytem o krawędzi krytą dachówką, flankowanym u podstaw sterczynami z iglicami i zwieńczonym prostokątnym cokołem z krzyżem. Elewacje boczne obu pomieszczeń, koronowane gzymsem lub pełnym belkowaniem, opracowane są podobnie: najniższą kondygnację oddziela profilowany gzymś, wyższą wypełniają po dwie kwadratowe płyciny i nad nimi dwa okna, zamknięte półkoliście, otoczone ramą złożoną najprawdopodobniej z pilastrów i archiwolty.

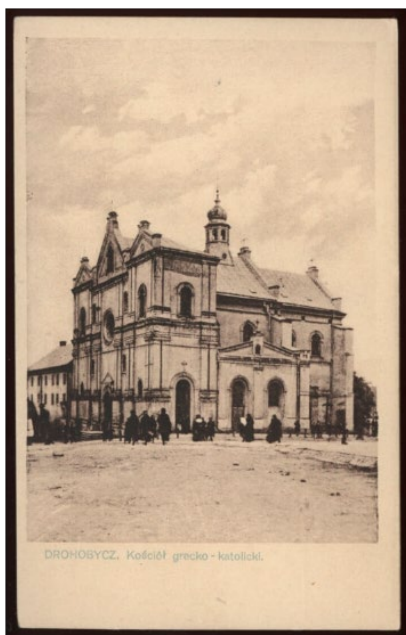
Na fotografiach z początku wieku XX widać nie tylko dobudowaną niską nawę boczną, ale i artykulację pilastrów wieży, wydatne przypory opinające korpus i krawędź szczytu między dachami nawy i prezbiterium (il. 2). W czasie rozbudowy zmieniono także kształt drzwi bocznych w wieży, by dopasować je do otworów dostawionej obok nawy, nadto gont zastąpiono blachą, a smukłą kwadratową sygnaturkę grubą, ośmio-kątną, z ażurowym piętrem i profilowaną, dwuczłonową kopułą (*Cerkiew św. Trójcy*, ok. 1909).

Rozbudowa i renowacja cerkwi Świętej Trójcy została dokonana na początku wieku XX, o czym świadczą chociażby liczne wzmianki w lokalnej prasie. Dzięki nim wiemy, że w roku 1905 zbierano

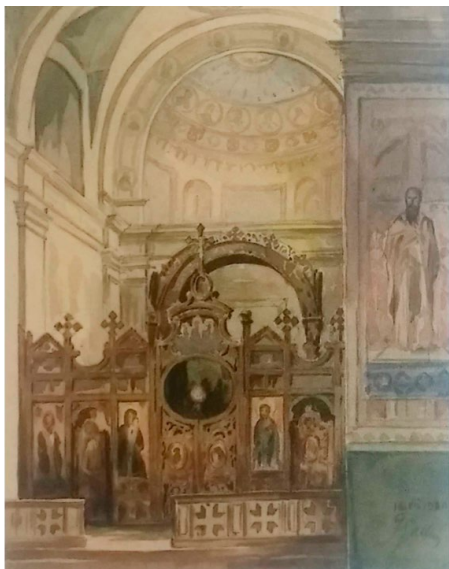
datki dobrowolne na restaurację cerkwi, która nie grozi zawaleniem, albowiem chcą ją rozszerzyć i upiększyć ku chwale Bożej a pożytkowi duchowemu ludzi do czego nawet ustawowo nie są obowiązani – nie czekają aż konkurencja będzie rozpisaną i zawezwie się ich urzędownie do uiszczenia należności przypadającej i w kilku dniach złożyli kilka tysięcy złr. (w dwóch dniach przeszło 2000 kor.) (*Tygodnik...*, 1905, nr 6, s. 2).



Il. 1. Stanisław Wyspiański, Drohobycz, cerkiew Świętej Trójcy (kościół pokarmelitański), widok od południa, rysunek, fot. Grzegorz Zygier, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego (nr inw. 15621, k. 2752/II 17)



Il. 2. Drohobycz, cerkiew Świętej Trójcy, pocztówka ok. 1925, Wyd. Polskiego Towarzystwa Księgarni Kolejowych „Ruch” S.A. (Kraków: Zakład Reprodukcyjny „Akropol”)



Il. 3. Feliks Lachowicz, Wnętrze cerkwi Bazyliańców Świętej Trójcy, akwarela, 1930 (wg *Drohobycz Feliksa Lachowicza*. Olszanica: BOSZ, 2009, s. 221, il. 120)

W maju tegoż roku, w czasie walnego zgromadzenia cerkiewnego Bractwa Świętej Trójcy, proboszcz Melanij Łukawski dopominał się od niego o „stosowny datek na odnowienie cerkwi” (*Tygodnik...*, 1905, nr 21, s. 2). W lipcu konwent Bazyliańców zwrócił się do Magistratu z prośbą o dofinansowanie instalacji gazowej w cerkwi Świętej Trójcy (*Tygodnik...*, 1905, nr 31, s. 1). Jesienią cerkiew była „nieodnowiona jeszcze zupełnie”, ale już można było zobaczyć nową polichromię wewnątrz. „Świeżo pokryte polichromią ściany ściągają na siebie uwagę; zapomniano tu jednakże zdaje się, że zdolność do malowania ścian i pieców hotelowych – a co najwyżej szyldów w małym miasteczku – nie powinny być stanowczo gwarancją dobrego zdobienia polichromią ścian świątyni” – zgryźliwie pisał autor notatki pt. *Z powodu odnowienia cerkwi Św. Trójcy w Drohobyczu* (*Tygodnik...*, 1905, nr 47, s. 2). I kontynuował:

Na ogół polichromia bardzo przygnębiające i smutne czyni wrażenie. Fatalnie dobrany kolor jasno-żółty stanowi tło ogółu, na którym bez najmniejszej łączności, bez krzty logiki artystycznej, luźno do przestrzeni jaką wypełnić mają dostosowane rozrzucone są ornamentacje. Barok klóci się z rokokiem, secesya wiedeńska – rywalizuje z polską sztuką ludową – a wszystko razem stanowić ma ozdobę ruskiej cerkwi... A że biedna świątynia w ten sposób ozdobiona robić będzie wrażenie jakiegoś salcesonu artystycznego, któż zważa na to?

I jeszcze:

Kilka aniołów o za długich rękach i szereg apostołów o nieproporcjonalnych głowach i brodach z waty lub włosienia, przybranych w kolorową blachę – dopełnia chwały świątyni. A trochę nadto barczysty Chrystus i Bóg Stwórca dzierżący ziemię (obraz przeznaczony o ile mi się zdaje do głównego ołtarza) są już chyba koroną przepychu i świetności. Cóż znać jednakże błędy rysunkowe i wadliwość proporcji (o łączności stylu już nawet nie mówię) kto śmie wspominać o braku artystycznej wartości całości wobec tego – że sam Chrystus przybrany jest w koszulkę narodowo-ruską. Tylko że Bóg, po którego prawicy siedzi, zachmurzył nieco swe oblicze, jak gdyby gniewał się za to, że zeszpecono Jego przybytek i na tych, którzy do tego dopuścili (il. 3).

Malowidła te przykryły opisywane i szkicowane przez Wyspiańskiego. A i te nie dotwały do dziś, kilkakrotnie zmieniane i przemalowywane, np. w latach 30. przez małżeństwo Balów (Słobodân, 1998, s. 151). Ostatnie prace były wykonywane w przeddzień jubileuszu roku 2000 i dokonała ich grupa malarzy: Ihor Oryszak, Ewgen Chrunyk, Sergij Bułko, Ihor Leśkiw, Dmytro Sadowyj, Petro Kempa, Mykoła Zanewycz, Ostap Chirnyk, Stepan Chrunyk. Do dzisiaj zachował się na miejscu ów obraz z groźnym Bogiem Ojcem i barczystym Chrystusem w „narodowo-ruskiej koszulce”. Faktycznie, był on przeznaczony do głównego ołtarza, stanowiąc ikonę zaprestolną (Savînova, 2003, s. 126). W literaturze naukowej powtarzana jest teza o autorstwie Franciszka Smuglewicza i pierwotnym przeznaczeniu do cerkwi Bazylianów w Warszawie (Nazaruk, 1939, s. 9–11).

Stanisław Wyspiański, będąc we wnętrzu świątyni, wszedł również do zakrystii, gdzie oglądał i szkicował przedmioty liturgiczne.

W szeregu rysunków – opisywał Dür – odtworzył część cennego ornatu: jak ornament roślinny, haftowany, jak dodaje informacje, na atlasie złotem i srebrem, kawałek galonu wpuszczonego w ten atlas – złożony pasek – ramię krzyża równoramienne, zdobiącego ornat, wykonanego z kółek złożonych z blaszki nanizanych na drucik. Pokazał nawet w osobnym rysunku rodzaje ściegów, oraz naszkicował srebrną klamrę, haftki i koniki. W zakrystii zainteresowało go również kropidło, które naszkicował (Dür, 1934, s. 14).

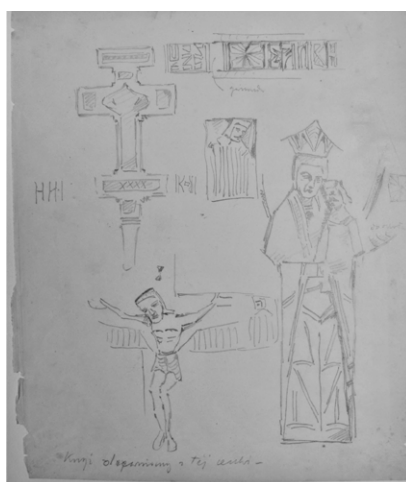
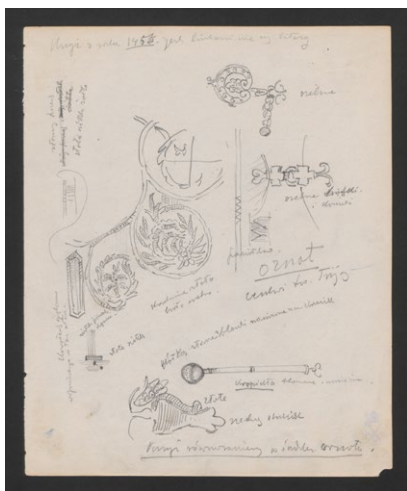
Słowa te każą poważnie traktować relację Düra, gdyż wszystkie wymienione przez niego motywy faktycznie znajdują się na rysunku zachowanym w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego (nr inw. 15621, k. 2752/II 21) (il. 4). Dziś w cerkwi Świętej Trójcy już nie istnieje żaden ze

szkicowanych przedmiotów³. Z zakrystią tej cerkwi Dür związał również kartkę z motywami drewnianego krzyża: „W podobny sposób jak ornat, przedstawił w kilku rysunkach stary, bogaty, rzeźbiony krucyfiks ruski; nakreślił ogólny szkic całości i kilka szkiców ornamentacyjnych oraz postaci Chrystusa i hieratycznej Madonny z dzieciątkiem” (Dür, 1934, s. 14). Ta karta również szczęśliwie zachowała się do dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (nr inw. MNK r.a. 10875) (il. 5). Rysunek ten został podpisany „Krzyż drewniany z tej cerkwi”; nie wiadomo jednak, z której i w jakim mieście. W czasie kwerendy naukowej jesienią 2021 r. w cerkwiach Drohobycza udało się obejrzyć kilka XIX-wiecznych drewnianych krzyży, żaden z nich nie był jednak tym szkicowanym przez Wyspiańskiego. Najbliższy jest ręczny krzyż przechowywany do dziś w cerkwi Świętego Jura w Drohobyczu, jednak dokładna analiza porównawcza wykluczyła identyczność, choć nie pochodzenie z jednego warsztatu (il. 6). A o tym, że Wyspiański nie mógł sam wymyśleć i wprowadzić różniących się szczegółów, świadczą inne zachowane zabytki, na których takie rozwiązania istnieją⁴.

W 1947 r. w 39 numerze „Dziennika Literackiego” znalazła się reprodukcja rysunku cerkwi Świętego Jura, która ukazana jest szczegółowo, plastycznie, z zaznaczonymi cieniami, z wykreśloną roślinnością dookoła. Rysunek ten znacznie różni się od powstałych podczas sierpniowej podróży: nie jest schematyczny, szybko kreślony, inwentaryzatorski. Mógł więc pochodzić z innego zespołu i powstać w innym czasie. Wyspiański mógł przerysować go z jakiegoś zdjęcia lub ryciny. W tym czasie cerkiew Świętego Jura była już dosyć znana. Pisał o niej E.L. Solecki w „Roczniku Samborskim” w 1883 r., dodając litografię ukazującą cerkiew i stojącą obok niej wieżę, według zdjęcia Zygmunta Freya (Solecki, 1882–1883, s. 180–183). Pisał o niej również Michał Kowalczuk w „Zabytkach Sztuki w Polsce”, gdzie zostały zamieszczone rysunki studentów Politechniki Lwowskiej powstałe podczas zajęć praktycznych w Drohobyczu pod kierunkiem Juliana Zacheriewicza (Kowalczuk, 1885; Remešilo-Ribčins'ka, O., Kliment, T., 1998, s. 35–42; Sypczuk i Lasek 2019). Jeden z nich przypomina szkic Wyspiańskiego, choć to nie przesądza o inspiracji (*Zabytki Sztuki w Polsce...*, z. II, 1885, il. VII/2).

3 Na podstawie kwerendy z 4 listopada 2021 r., która była możliwa dzięki dofinansowaniu z Mini-Grand POB Heritage UJ (2 edycja); za jej ułatwienie dziękuję prof. Ihorowi Lylo z Lwowskiego Uniwersytetu Narodowego im. Iwana Franki.

4 Chodzi tu przede wszystkim o inny kształt korony na głowie Marii, który na krucyfiksie szkicowanym przez Wyspiańskiego powstał przez przecięcie krawędzią wgłębionego tła. Takie rozwiązanie znajduje się, dla przykładu, na XVIII-wiecznym krzyżu ręcznym z Kruszelnicy w Muzeum Narodowym we Lwowie, nr inw. 43110, A-1356 (Val'ko, 2018, nr 110).



Il. 4. Stanisław Wyspiański, Ornat, krzyż, kropidło, fot. Grzegorz Zygier, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego (nr inw. 15621, k. 2752/II 21)

Il. 5. Stanisław Wyspiański, Krzyż drewniany, rysunek, Muzeum Narodowe w Krakowie (nr inw. MNK r.a. 10875)

Za prawdziwością powyżej sformułowanej hipotezy przemawia fakt, że rysunku tego nie znał Dür, choć był pewny, że Wyspiański widział tę cerkiew:

Ale największe zaciekawienie Wyspiańskiego, jako badacza sztuki ruskiej, musiała budzić cerkiew św. Jura na przedmieściu Zawieźą, uznana za najpiękniejszą cerkiew drewnianą w całym kraju. Zdobią ją trzy nadzwyczaj stylowe kopuły i galeria, a wewnątrz freski z r. 1691. Obok dzwonnica w tym samym stylu. Na przedmieściach Zwarycz wznosi się również stara (z r. 1661) drewniana cerkiew św. Krzyża, jednak w zupełnie innym rodzaju, z wieżą i galerją u frontu. Istnieje jeszcze trzecia cerkiew pod wezwaniem św. Paraskewji. Niestety nie zachowały się rysunki Wyspiańskiego żadnej z tych trzech cerkwi (Dür, 1934, s. 14).

W zbiorach Żuławskiego miał również znajdować się szkic fasady zachodniej cerkwi Świętej Trójcy z przylegającymi do niej zabudowaniami dawnego klasztoru karmelitów, poprzedzonymi ozdobną bramą. Pewne jest również, że Wyspiański szkicował wtedy kościół farny. Widok od strony południowo-wschodniej reprodukuje Dür, rysunki portalu głównego i wnętrza z nagrobkiem Katarzyny Ramułtowskiej zachowały się w Muzeum UJ. Dür wymienia jeszcze rysunek wieży dzwonnej, a w Muzeum UJ znajdują się cztery szkice ukazujące jej wnętrze i zewnętrznie (nr inw. 15621, k. 2752/II 3–5).

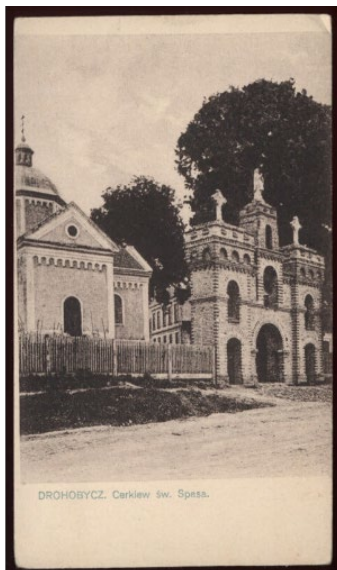


Il. 6. Krzyż drewniany, Drohobycz, cerkiew św. Jerzego (fot. Agnieszka Groniek)

Il. 7. Stanisław Wyspiański, ikonostas, rysunek, Muzeum Narodowe w Warszawie (nr inw. Rys. Pol. 8525)

W Muzeum Narodowym w Warszawie zachowała się kartka z przedstawieniem ikonostasu z nierozpoznanej dotychczas cerkwi (nr inw. Rys. Pol. 8525) (il. 7). Ukazuje wnętrze cerkwi w kierunku wschodnim, z widokiem na ikonostas zasłaniający częściowo sanktuarium. Cerkiew jest zwieńczona kopułą, o czym świadczą pendentywy na pierwszym planie. Sanktuarium jest niższe niż nawa, gdyż pole ściany tęczowej jest dosyć duże. Przestrzeń ołtarzowa również może być sklepiona kopułą, być może ślepa, którą podtrzymują pendentywy. Tu stoi ołtarz, a jego baldachim zwieńczony czteroramiennym krzyżem widać ponad ikonostasem, a jeszcze głębiej, na ścianie wschodniej, zawieszona jest ikona „zaprestolna Przemienienia Pańskiego”, o czym informuje napis w prawym dolnym narożniku kartki. W tym miejscu Wyspiański zapisał również, że baldachim ołtarza jest barokowy i złożony. Ikonostas dwukondygnacyjny, pięcioosiowy, artykułowany porządkiem jońskim, zamknięty został wydatnym belkowaniem zwieńczonym wazonami i promienistymi okrągłymi tarczami. Dzięki notatkom na rysunku wiadomo, że w najniższym, tzw. cokołowym rzędzie znajdują się przedstawienia: *Grzechu pierwszych rodziców* („Ad. Ewa, wąż”) pod ikoną Matki Boskiej oraz *Proroła Jonasza* („Jonas”) pod ikoną Chrystusa. Wrota carskie są w górze zaokrąglone i zwieńczone krzyżem na globie. Wypełnia je pięć medalionów otoczonych wieńcami i umieszczonych

wśród ornamentu roślinnego. Program malarski ikonostasu został rozciągnięty również na łuk tęczowy. W tym miejscu umieszczone zostały rządy świąteczny i apostołski, w których centrum znajdują się analogicznie ikony *Ostatniej wieczerzy* i Chrystusa. Charakterystyczny kształt ikon zbliżony do równoległoboków pozwolił na lepsze rozmieszczenie ich na polu ściany tęczowej. Ramy o zaoblonych rogach i zwieńczone grzebieniem, zapewne roccaille'a, odwołują się stylistycznie do rokoka.



Il. 8. Stanisław Wyspiański, wrota królewskie, rysunek, fot. Grzegorz Zygier, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego (nr inw. 15621, k. 2752/II 22)

Il. 9. Drohobycz, cerkiew Przemienienia Pańskiego, pocztówka, ok. 1925 [Lwów]: Wyd. Polskiego Towarzystwa Księgarni Kolejowych „Ruch” S.A. w Warszawie, Oddz. we Lwowie (Kraków: Zakład Reprodukcyjny „Akropol”)

Na rysunku w Muzeum UJ (nr inw. 15621/2752/II 22) (il. 8) ukazane zostało północne skrzydło wrót królewskich i zarys wrót diakańskich. To pierwsze, ażurowe, wśród rzeźbionej w drewnie winnej latorośli mieści dwa medaliony, z których górny przedstawia naszkicowane wyraźnie dwie głowy: brodatego, łysiejącego starca i czarnowłosego młodzieńca. Na słupku owiniętym przecinającą się na krzyż taśmą umieszczono kolejny medalion. Dzięki notatkom Wyspiańskiego wiadomo, że w medalionach wrót królewskich ukazani byli czterej ewangelisci, a na środkowym – zwiastowanie. Jedne z wrót diakańskich zostały tu tylko naszkicowane, natomiast napis informuje o obecności na nich wizerunków świętych diakonów

Stefana i Wawrzyńca. Analiza rysunków i napisów na obu kartach w warszawskim i krakowskim muzeach utwierdza w przekonaniu, że są tu przedstawione elementy tego samego ikonostasu. Dalsze badania kazały skupić uwagę na cerkwiach drohobyckich, co zostało potwierdzone dzięki pomocy Lwa Skopa i ojca Ihora Cmokanycza. Okazało się, że Wyspiański w czasie swojej sierpniowej wizyty w Drohobyczu dotarł do przedmieścia Zadworne i wykonał szkice w cerkwi Przemienienia Pańskiego przy ulicy Stryjskiej⁵. Cerkiew ta została wybudowana na miejscu starszej w latach 1863–1868 (il. 9). Wzniesiona na planie krzyża greckiego była sklepiona jedną kopułą (Slobodân, 1998, s. 156–157). Zamknięta w roku 1955, w 1963 r. została przebudowana na szkołę. W roku 1991 rozpoczęto budowę nowej cerkwi, której poświęcenie nastąpiło po dwudziestu latach, w święto Przemienienia Pańskiego 19 sierpnia (w kalendarzu liturgicznym 6 sierpnia) 2011 r. Ikonostas, który naszkicował Wyspiański, stworzył Teofil Kopistyński i dotychczas uchodził za zaginiony (Kupčins'ka, 2009, s. 259). Badania wykazały, że dolna jego część, a więc struktura architektoniczna zawierająca dwa rzędy, cokołowy i namiestny, została przeniesiona do cerkwi Świętej Trójcy w Drohobyczu i ustawiona w nawie północnej, przed ołtarzem Serca Jezusowego (Zaucha, 1998, il. 193⁶). Wtedy zniknęły okrągłe promieniste tarcze ze zwieńczenia struktury oraz zmienione zostały wypełnienia medalionów wrót carskich. Wyspiański w medalionie górnym, na lewo, naszkicował wyraźnie dwie głowy mężczyzn. Podobne ujęcie Mateusza Ewangelisty i anioła znajduje się na wrotach carskich ikonostasu w cerkwi Świętej Trójcy w Wielkiej Olszaniczy, również wykonanych przez Kopistyńskiego (Kupčins'ka, 2009, s. 161) (il. 12). Można przypuszczać, że na pozostałych trzech ikonach, których Wyspiański nie naszkicował, ewangelisci zostali ukazani w taki nowatorski sposób, jak w Wielkiej Olszaniczy. Tymczasem na wrotach ikonostasu ustawionego w cerkwi Świętej Trójcy w Drohobyczu widać tradycyjne przedstawienia ewangelistów, którzy na wzór średniowiecznych skrybów siedzą pochyleni nad zwojem pisma. Również różnice stylistyczne tych prac nie pozostawiają wątpliwości co do ich późniejszego pochodzenia. Oryginalna nie jest zapewne także ciemna barwa motywów architektonicznych ikonostasu. O białej ramie i złotych dekoracjach wrót carskich pisał Wyspiański na zachowanych kartach szkicownika. Takie są też w cerkwi w Wielkiej Olszaniczy, podobnie jak i cała przegroda ołtarzowa. Można zatem założyć, że pierwotnie ikonostas w drohobyckiej cerkwi Spaskiej był biały ze złotą dekoracją ornamentalną. Dzięki relacji ojca Ihora Cmokanycza wiadomo, że około roku 2000 ikonostas ten został przeniesiony z katedry

5 Rozmowy z p. Lwem Skopem i o. Ihorem Cmokanyczem odbyły się w dniach 1–3 maja 2020 r.

6 P. dr. Tomaszowi Zausze bardzo dziękuję za pomoc w uzyskaniu fotografii tego ikonostasu.

do cerkwi Wiary, Nadziei, Miłości i Mądrości, gdzie znajdował się przez 12 lat (il. 10). Gdy w 2012 r. przeprowadzono tam remont i sporządzono nowy ikonostas, stary wrócił na chwilę do świątyni katedralnej, by jeszcze w tym samym roku znaleźć się w nowej cerkwi pw. Samborskiej Ikony Matki Boskiej przy ulicy Andrzeja Szeptyckiego. W porównaniu ze stanem z roku 1995 widać w nim niewielkie zmiany, wprowadzone zapewne już podczas przenosin około roku 2000. Trzy środkowe osi spięto od góry drewnianym zwieńczeniem, zbudowanym z kratownicy, artykułowanym małymi pilastrami z odcinków architrawu i fryzu, które podpierają załamujący się nad nimi gzyms. Na nim położone zostały trzy szczyty: pośrodku w tle – półokrągły, po bokach – zamknięte łukami odcinkowymi. Na obu skrajach gzymsu szczytu ustawiono drewniane, złożone figury aniołów. Na rysunku Wyspiańskiego, na gzymsie wieńczącym ikonostas, na linii pilastrów było ustawionych sześć wazonów. Na fotografii wnętrza cerkwi katedralnej z roku 1995 w miejscu pary wazonów środkowych znajdują się figurki aniołów. Cztery wazony i anioły były jeszcze w czasie, gdy ikonostas znajdował się w cerkwi Wiary, Nadziei, Miłości i Mądrości. Tu potrzeba dopasowania przegrody do szerszego sanktuarium spowodowała przeniesienie figur aniołów na filary dodane po bokach. W cerkwi przy ulicy Szeptyckiego ikonostas wieńczy już tylko jedna para wazonów i para aniołów.



Il. 10. Drohobycz, ikonostas, cerkiew Wiary, Nadziei, Miłości i Mądrości, przed 2012 (fot. Ihor Cmokanycz)

Ikony z najwyższych rzędów, świętecznego i apostołskiego, które na rysunku Wyspiańskiego umieszczone są na łuku tęczowym, znajdują się obecnie w nowo wybudowanej cerkwi pw. Przeobrażenia Pańskiego na ulicy Stryjskiej (il. 11). Przetrwały one zamknięcie starej cerkwi i jej przebudowę na budynek szkolny. Znajdowały się w tymczasowej kaplicy w stojącej obok plebanii. Teraz odnowione zawieszono na ścianie zachodniej nawy nad arkadowym wejściem.



Il. 11. Drohobycz, ikonostas (fragment), cerkiew Przemienienia Pańskiego (fot. Agnieszka Groniek)

Analiza ikonograficzna przedstawień w całym ikonostasie pozwala stwierdzić, że są one konwencjonalne, znane w malarstwie religijnym obu kręgów kulturowych. Upowszechniały je odbitki graficzne wydawane przez düsseldorfskie Towarzystwo Upowszechniania Obrazów Religijnych (Lubos-Kozieł, 2004). Apostołowie wzorowani są na wizerunkach Johanna Friedricha Overbecka rozpowszechnionych dzięki rycinom Andreea Pickela, a Matka Boska i Chrystus w rzędzie namiestnym na niezwykle popularnych kompozycjach Ernsa Degera.

Chociaż sztuka cerkiewna nie odgrywała w twórczości Stanisława Wyspiańskiego znaczącej roli (Groniek, 2022), a motywy plastyczne z niej zaczerpnięte są nieliczne i raczej o marginalnym znaczeniu, to szkice sporządzone w czasie jego wycieczki latem 1887 r. dostarczają ważnych informacji na temat zabytków Galicji Wschodniej, m.in. Drohobycza. Dzięki nim udało się uzupełnić luki w historii przebudowy cerkwi Świętej Trójcy oraz dostarczyć materiału ikonograficznego dotyczącego jej wyposażenia. Za najbardziej cenne należy jednak uznać odnalezienie ikonostasu Teofila Kopistyńskiego z dawnej cerkwi Przemienienia Pańskiego, uchodzącego za zaginiony. Rysunki Wyspiańskiego i notatki na nich pozostawione ukazują jego pierwotną formę, skład ikon i kolorystykę, co niewątpliwie będzie stanowić bezcenną pomoc dla konserwatorów podejmujących się w przyszłości jego renowacji i rekonstrukcji.



Il. 12. Wielka Olszanica, ikonostas cerkwi Świętej Trójcy

BIBLIOGRAFIA

- Bunsch-Piażmowska, M. (1959). *Szkicownik młodzieńcze Stanisława Wyspiańskiego 1876–1891*. Wrocław: Ossolineum.
- Cerkiew św. Trójcy* (ok. 1909). Drohobycz: Wydawnictwo Kart Widokowych Księgarni J. Pilpla.
- Dür, J. (1934). Wędrowka Stanisława Wyspiańskiego po Małopolsce Wschodniej. *Kurier Literacko-Narodowy*, nr 53, 13–15.
- Dür, J. (1935). Wędrowka Stanisława Wyspiańskiego po Małopolsce Wschodniej. *Kurier Literacko-Narodowy*, nr 1(75), 2–4.
- Gronek, A. (2022). Źródła ikonograficzne do rysunków Stanisława Wyspiańskiego na temat sztuki ruskiej. W: A. Gronek (red), *O miejsce książki w historii sztuki*. T. 3. *Sztuka książki około 1900. W 150 rocznicę urodzin Stanisława Wyspiańskiego*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 69–80.
- Kowalczyk, M. (1885). Drewniane cerkwie w Drohobyczu i Rozdole. W: *Zabytki Sztuki w Polsce. Zdjęcia wykonane przez słuchaczy wydziału budownictwa c.ż. Szkoły Politechnicznej we Lwowie pod przewodnictwem Juliana Zachariewicza i asystentów*. Lwów: J. Milikowski.
- Курчінс'ка, Л. – Курчинська, Л. (2009). *Творчість Теофіла Копистинського*. Львів-Філадельфія: „Друкарські куншти”.
- Lubos-Kozielec, J. (2004). *Wiarą ichnące obrazy. Studia z dziejów malarstwa religijnego na Śląsku w XIX wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

- Nazaruk, O. – Назарук, О. (1939). По наших монастирях у Дрогобичі. *Нова Зоря* 26, 4 kwietnia.
- Płoszewski, L., Blumówna, H., Tobiaszowa, Z. i Kucielska Z. (oprac.). (1958). *Stanisław Wyspiański 1869–1907. Wystawa Jubileuszowa 1907–1957. Muzeum Narodowe w Krakowie, grudzień 1957 – listopad 1958*. T. 1: *Biografia – plastyka*. Kraków: Muzeum Narodowe.
- Remešilo-Ribčins'ka, O. i Kliment'uk, T. – Ремешило-Рибчинська, О., Клименюк, Т. (1998). Дерев'яні церкви Дрогобича та виконання їх обмірних креслень Львівською архітектурною школою. W: П. Скоп і in., *Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях, перші читання*. Дрогобич: Відродження, 35–42.
- Savînova, L. – Савінова, Л. (2003). Вітвари церкви святої Трійці у Дрогобичі. W: *Сакральне мистецтво Бойківщини. Шості Наукові Драгановські Читання*. Дрогобич: Коло, 126–135.
- Skor, P. – Скоп, П. (2003). Стилiстичні особливості архітектури церкви Святої Трійці у Дрогобичі. W: П. Скоп і in. (red.), *Сакральне мистецтво Бойківщини. Шості Наукові Драгановські Читання*. Дрогобич: Коло, 59–63.
- Slobodân, V. – Слободян, В. (1998). *Церкви України. Перемишська єпархія*. Львів: b.w.
- Solecki, E.L. (1882–1883). Nasze budowle pamiątkowe w Galicji. *Rocznik Samborski*. Nowa seria illustrowana: wydawnictwo na cele dobroczynne samborskie, 6, 180–183.
- Stankiewiczowa rkps – Notatki p. Maryi Stankiewiczowej dotyczące się St. Wyspiańskiego, rkp. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr 20, k. 5–6.
- Sypczuk, P. i Lasek, P. (2019). Cerkiew p.w. św. Jura w Drohobyczu. Nieznane materiały do badań drewnianej architektury sakralnej. *Konteksty*, LXXIII, nr 1–2, 540–545.
- Świercz, S. (oprac.). (1925). Dzieła malarskie, graficzne i rzeźbiarskie Stanisława Wyspiańskiego. W: S. Przybyszewski i T. Żuk-Skarzewski, *Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*. Bydgoszcz: Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”.
- Tygodnik samborsko-drohobycki*, 1905, nr 47, z 19 listopada, s. 2.
- Tygodnik samborsko-drohobycki*, 1905, nr 31 z 30 lipca, s. 1.
- Tygodnik samborsko-drohobycki*, 1905, nr 21, z 21 maja, s. 2.
- Tygodnik samborsko-drohobycki* 1905, R. 6, nr 6, z 6 lutego, s. 2.
- Val'ko, O. – Валько, О. (2018). *Дерев'яні різьблені хрести XVI-поч. XX ст.* Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ.
- Zabytki Sztuki w Polsce...*, z. II, 1885, il. VII/2.
- Zaucha, T. (1998). Dawny kościół pw. Św. Michała i klasztor oo. Karmelitów Trzewiczkowych (obecnie cerkiew pw. Świętej Trójcy) w Drohobyczu. W: E. Herniczek, Ś. Lenartowicz, J.K. Ostrowski i in. (red.). *Kościół*

i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego, t. 6. Kraków: Wydawnictwo Antykwa, 79–83.

Żuławski, W. (1930). Książki, które Wyspiański czytał z ołówkiem w rękę, cz. III. *Czas*, nr 285 (12 XII), 284, 285, 290–292.

Agnieszka Gronek – historyk, historyk sztuki, doktor habilitowana, profesor nadzwyczajna w Zakładzie Studiów Polsko-Ukraińskich na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politycznych UJ. Od niemal trzydziestu lat bada sztukę cerkiewną dawnej Rzeczypospolitej i jej związki ze sztuką zachodnioeuropejską oraz innymi ośrodkami kultury prawosławnej. Jest redaktorką blisko dziesięciu monografii zbiorowych, autorką trzech monografii i ponad siedemdziesięciu artykułów opisujących głównie cerkiewne dziedzictwo Rzeczypospolitej Obojga Narodów.

