

Olesia Semchyshyn-Huzner

The Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv

The mural paintings of Modest Sosenko. Characteristics of the style based on representative examples.

Modest Sosenko's activity in the field of religious art is part of the larger topic of studying the development of Ukrainian sacred art in the twentieth century, and particularly its origins in the first decades of the century.

Sosenko was regarded by his contemporaries as a monumentalist artist whose works became the basis for the revival of national traditions in church decoration. He was searching for his own creative expression, trying to develop a universal system of design principles, to find the 'golden mean' between the Christian East and West. Throughout his short life, this intellectual artist and master of style persistently pursued his goal.

Due to historical circumstances, the subject of Sosenko's monumental legacy was not addressed by specialists for a long time. A sort of re-examination of his artworks for churches began in the early 1990s¹. It showed that only two churches decorated by him had survived from those known from archival material and literature. These are the churches of St. Michael the Archangel in the village of Pidberizci and of the Holy Resurrection in the village of Poliany (Lviv region)². Mural paintings of two others: the Dormition of the Blessed Virgin Mary in Slavske (destroyed in May 2019) and St Nicholas in Zolochiv (Lviv region) have been repainted. In Slavske, after the church's dome was damaged in 1944, the vault decoration was destroyed, and the rest of the wall painting unprofessionally repaired.

¹ The article is an extended version of the paper *Modest Sosenko's mural paintings. Characteristics of the style based on representative examples*, delivered by the present author at the Polish National Academic Conference *Valuable – Undervalued. Research on Contemporary Sacred and Religious Art of the 19th–21st Centuries*, Rzeszów 2017. Cf.: V. Radomska, *Povernennia Modesta Sosenka*, "Obrazotvorche mystetstvo" 1991, no. 1, pp. 4–7; V. Radomska, *Povernennia Modesta Sosenka*, "Zerna" 1994, no. 1, pp. 33–38.

² Radomska 1994, as in footnote. 1, pp. 37–38.

Olesia Semchyshyn-Huzner

Muzeum Narodowe we Lwowie
im. Andrzeja Szeptyckiego, Lwów

Malarstwo ścienne Modesta Sosenki. Charakterystyka stylu na podstawie reprezentatywnych przykładów

DOI: 10.15584/setde.2022.15.5

Działalność Modesta Sosenki w dziedzinie twórczości religijnej stanowi część większego problemu badania rozwoju ukraińskiej sztuki sakralnej XX wieku, a szczególnie jej źródeł w pierwszych dziesięcioleciach tego stulecia.

Sosenko uważany był przez osoby mu współczesne za artystę monumentalistę, którego prace stały się podstawą dla odrodzenia tradycji narodowych w zdobieniu świątyń. Pragnął własnej ekspresji twórczej, starał się opracować uniwersalny system zasad formotwórczych, odnaleźć „złoty środek” pomiędzy chrześcijańskim Wschodem a Zachodem. Ten artysta intelektualista, a zarazem stylistyka dekorator w ciągu całego swojego krótkiego życia wytrwale dążył do wyznaczonego celu.

Ze względu na okoliczności historyczne specjaliści nie poruszali tematu spuścizny monumentalnej Sosenki przez dłuższy czas. Swego rodzaju rewizja jego prac w świątyniach rozpoczęła się na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku¹. Pokazała, że ocalały jedynie dwie zdobione przez niego świątynie spośród znanych z materiałów archiwalnych i literatury. Są to cerkwie: Archanioła Michała we wsi Podbereżce oraz Świętego Zmartwychwstania w miejscowości Polany². Freski na ścianach dwóch innych: Zaśnięcia Najświętszej Maryi Panny w miejscowości Sławsko (zniszczone w maju 2019 roku) i św. Mikołaja w Złoczowie (obwód lwowski) zostały przemalowane. W Sławsku, po uszkodzeniu kopuły świątyni w 1944

¹ Artykuł stanowi rozwinięcie referatu *Malarstwo ścienne Modesta Sosenki. Charakterystyka stylu na podstawie reprezentatywnych przykładów*, wygłoszonego przez Autorkę podczas Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej *Cenne – niedocenione. Z badań nad współczesną sztuką sakralną i religijną XIX–XXI wieku*, Rzeszów 2017. Zob. W. Radomska, *Povernen'â Modesta Sosenka*, „Obrazotvorche mistectvo” 1991, nr 1, s. 4–7; W. Radomska, *Povernen'â Modesta Sosenka*, „Zerna” 1994, nr 1, s. 33–38.

² Radomska 1994, jak przyp. 1, s. 37–38.

roku, zdobienie sklepienia zostało całkowicie zniszczone, reszta malarstwa ściennego – nieprofesjonalnie poprawiona.

Wspomniany stan nie sprzyja dokładnemu badaniu tak zwanego „stylu Sosenkowskiego”, który według słów osób współczesnych artyście miał swoje korzenie w twórczej refleksji nad stylem bizantyjskim³ i podążaniu za wielowiekowym przykładem ukraińskich mistrzów pędzla. Oczywiście posiadany przez nas materiał to szkice, z których wyciągnąć można tylko przybliżone wnioski. Korzystając z nich oraz dokumentów archiwalnych⁴, spróbujemy jednak znaleźć cechy charakterystyczne dla jego dzieł monumentalnych, dotrzeć najbliższej źródła inspiracji oraz prześledzić proces kształtowania się indywidualnego, niepowtarzalnego stylu artysty, który w wyrazisty sposób ilustruje okres przejściowy w sztuce.

Modest Sosenko pochodził z dawnego rodu duchownych. W latach 1896–1900 zdobył wykształcenie w Krakowie, w tamtejszej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem profesorów: Jacka Malczewskiego, Jana Stanisławskiego, Leona Wyczółkowskiego. Edukację kontynuował w Monachium (Konigliche Bayerische Akademieder Bildenden Künste, w okresie 1900–1902, u profesora Otto Seitz), a później w Paryżu (École Nationale Supérieuredes Beaux-Arts, pod okiem profesora Leona Bonnata – od 1902 do 1904 roku), gdzie poza nauką interesował się także zbiorami sztuki światowej⁵. Po ukończeniu studiów jako stypendysta metropolity Andrzeja Szeptyckiego został zaangażowany do pracy w założonym przez biskupa Muzeum Narodowym we Lwowie, w którym miał unikalną w tych czasach możliwość bliższego zapoznania się z ikoną ukraińską i staroukraińskimi rękopisami⁶.

The situation described above is not conducive to a thorough study of the so-called ‘Sosenko style’, which, according to the artist’s contemporaries, had its roots in a creative reflection on the Byzantine style³ and following the centuries-old example of the Ukrainian painting masters. Of course, the material we have is sketches from which only approximate conclusions can be drawn. Nevertheless, with the help of these sketches and archival documents⁴, we will try to find the characteristic features of his monumental works, to come as close as possible to the source of his inspiration and to trace the process of the formation of the artist’s individual, unique style, which vividly illustrates a transitional period in art.

Modest Sosenko came from an old clerical family. In 1896–1900 he studied in Kraków, at the local School of Fine Arts under the tutelage of the professors: Jacek Malczewski, Jan Stanisławski, Leon Wyczółkowski. He continued his education in Munich (Konigliche Bayerische Akademie der Bildenden Künste, in the period 1900–1902, under Professor Otto Seitz), and later in Paris (École Nationale Supérieuredes Beaux-Arts, under Professor Leon Bonnat – from 1902 to 1904), where, apart from his studies, he was also interested in the collections of European art⁵. After graduating, as a recipient of a scholarship from Metropolitan of the Greek-Catholic Church Andrey Sheptytsky, he was engaged to work at the National Museum in Lviv, established by the latter, where he had the unique opportunity to study closely Ukrainian icons and old Ukrainian manuscripts⁶.

Modest Sosenko started his apprenticeship as a monumental painter in the summer of 1900, when he assisted J. Makarewicz in working on the fres-

³ M. Holubets’, *Načerik istorii ukraińskogo mistectva*, N’ü-Üork 1973, s. 34; idem, *Modest Sosenko (1875–1920)*, “Hromads’ka dumka” 1920, nr 32, s. 1–2; M. Holubets’, *Spads’cina Modesta Sosenka*, “Ukraiń’ska dumka” 1920, nr 13, s. 2–3.

⁴ W Muzeum Narodowym im. A. Szeptyckiego we Lwowie znajduje się wielka grupa zdjęć ze spuścizną M. Sosenki. Na niektórych są fragmenty malarstwa ściennego artysty. Tylko część tych zdjęć można atrybuować do konkretnych świątyń – dziś utraconych lub takich, gdzie malowidła są przemalowane.

⁵ Zob. Natsional’nij Muzej u L’vovi (=NML), *Viddil rukopisiv i starodrukiv*, kv-18592/17–22, rk-3239, *Svidoctva M. Sosenka periodu joho navčannâ u Krakivs’kij školi krasnih mistectv 1897–1900*, ark. 1–6; NML, *Viddil rukopisiv i starodrukiv*, kv-18592/23–27, 30, rk-3242, *Documenti pro navčannâ M. Sosenka v Akademii mistectv u Múnheni 1900–1902*, ark. 1–7; NML, *Viddil rukopisiv i starodrukiv*, kv-18592, rk-3244, *Documenti pro perebuvanâ M. Sosenka v Parizi ta pro navčanâ v Natsional’nij akademii obrazotvorčih mistectv; dozvoli na vidviduvanâ timčasovih vistavok i biblioteki ustanovi*, ark. 1–4. Dla A. Szeptyckiego artysta wykonał kopię z dyptyku Albrechta Dürera *Ewangelista Jan i Apostoł Piotr/Ewangelista Marek i Apostoł Paweł* ze Starej Pinakoteki w Monachium, a w Paryżu skopiował *Autoportret* Rembrandta – z Luwru.

⁶ NML, *Viddil rukopisiv i starodrukiv*, kv-18592/36, rk-3249, *Oficijnij list Mitropolita A. Šepčič’kogo do M. Sosenka. L’viv, 3 VII 1907*, ark. 1–2.

³ M. Holubets’, *Nacherik istorii ukraińskoho mystetstva*, New York 1973, p. 34; M. Holubets’, *Modest Sosenko (1875–1920)*, “Hromads’ka dumka”, no. 32, pp. 1–2; M. Holubets’, *Spads’chynna Modesta Sosenka*, “Ukraiń’ska dumka” 1920, no. 13, pp. 2–3.

⁴ The A. Sheptytsky National Museum in Lviv holds a large collection of photographs from the oeuvre of M. Sosenko. Some of them show fragments of the artist’s mural paintings. Only some of these photographs can be attributed, referring to specific churches – now lost, or where the paintings have been repainted.

⁵ Cf.: Natsional’nyj muzej u L’vovi (=NML), *Viddil rukopisiv i starodrukiv*, Kv-18592/17–22, rk – 3239, *Svidotstva M. Sosenka periodu joho navchannia u Krakivs’kij shkoli krasnykh mystetstv 1897–1900*, fol. 1–6; NML, *Viddil rukopisiv i starodrukiv*, kv-18592/23–27, 30, rk-3242, *Documenti pro navčannâ M. Sosenka v Akademii mistectv u Múnheni 1900–1902*, fol. 1–7; NML, *Viddil rukopisiv i starodrukiv*, Kv-18592, rk-3244, *Dokumenty pro perebuвання M. Sosenka v Paryzhi ta pro navchannia v Natsional’nij akademii obrazotvorčykh mystetstv; dozvolny na vidviduvannia tymchasovykh vystavok i biblioteki ustanovy*, fol. 1–4. For A. Sheptytsky the artist made a copy of the diptych *The Four Apostles* from the Alte Pinakothek in Munich, and in Paris he copied Rembrandt’s *Self-Portrait* from the Louvre.

⁶ NML, *Viddil rukopisiv i starodrukiv*, Kv – 18592/36, rk-3249, *Ofitsijnyj lyst mytropolity A. Sheptyts’koho do M. Sosenka 3.07.1907*, fol. 1–2.

coes and iconostasis of the Cathedral of the Holy Resurrection in Stanislaviv (now – Iwano-Frankiivsk)⁷. The project proposed by J. Makarewicz corresponded to the progressive views of the commissioners, which reflected an active search for national expression in the sphere of religious art⁸. The question of providing Ukrainian churches with high-quality works of art in keeping with the Eastern Christian traditions of iconography was raised as early as the late 1880s⁹. The problem was caused by the fact that for a long time the churches of Galicia had been decorated with low-quality imitations of Western religious art, and the style of the frescoes was influenced by classical European examples. At the same time, a modernist current was spreading through the Ukrainian artistic landscape, encouraging a turn to national traditions in the creative process. It was a period of reflection on the cultural heritage of past times and its projection in contemporary art. There is no doubt that such a significant first experience clearly defined a certain vision of the organisation of space, guided Sosenko's search for sources of interpretation, and became a point of reference on the way to the crystallisation of a new original style of religious art. Nevertheless, it is important to note that from this time and throughout his life Sosenko maintained close contacts with Andrey Sheptytsky, for whom the question of restoring the unity of the Christian Church was central. It should be noted that in the field of sacred art of the time, the Orthodox Church inspired architects and artists to reflect on the Byzantine heritage – shared by Orthodox and Greek Catholics. For Sosenko, as an artist and representative of a clerical family, the question of the artistic design of the interiors of Ukrainian churches and their modernisation in the spirit of the tradition rooted in Byzantine-Ruthenian culture became an obvious vocation, and in a way a duty stemming from his upbringing. As already mentioned, he encountered it in Stanislaviv, and discussed it with J. Makarewicz and Andrey Sheptytsky.

⁷ M. Sosenko assisted J. Makarewicz in working on the murals and iconostasis in July–August 1900. Unfortunately, today the paintings are overpainted, and only the iconostasis and side altars have been preserved.. Cf.: O. Semchysyn-Huzner, *Onovlennia vnutrishn'oho prostoru Katedral'noho soboru Sviatoho Voskresinnia v Ivano-Frankiv's'ku (Stanislavovi) (1897–1904 rr.): istoriia, analiz, perspektivy*, "Narodoznavchi zoshyty", 2016, no. 5, pp. 1073–1085.

⁸ L'viv's'ka Natsional'na naukova biblioteka Ukraïny im. V. Stefanyka (=LNNB), Viddil rukopysiv, F. 191, Fond V. Fatsiievycha, od.zb. (odnyntsia zberihannia) 1, p. (papka) 1, *Zhyttiepysy predstavnykiv Stanislaviv's'koi kapituly iepyskopa Pelesa Iuliana, mytropolyta Kuilov's'koho Iuliana i arkhiepyskopy Fatsiievycha Vasylia 1889–1896. Stanislav*. [MS], fol. 14.

⁹ K. Ustyianovych, *De shcho o nashey zhyvopysy tserkovnoy* "Dilo", 1888, no.7, p.1; no. 9, p. 1; no. 10, pp. 1–2; K. Chajkovskij, *Dlia choho relihijne maliarstvo u nas' ne podnosyt' sia?*, "Dilo", 1894, no. 226, p.1.

Pierwsza praktyka monumentalna Modesta Sosenki przypadła na lato 1900 roku, kiedy pomagał J. Makarewiczowi w pracy nad freskami i ikonostasem katedry Zmartwychwstania w Stanisławowie⁷. Zaproponowany przez J. Makarewicza projekt odpowiadał postępowym poglądom zlecniodawców, które odzwierciedlały aktywne poszukiwanie ekspresji narodowej w sferze sztuki religijnej⁸. Jeszcze pod koniec lat osiemdziesiątych XIX wieku poruszana była kwestia należytego wyposażenia ukraińskich cerkwi wysokiej jakości dziełami, które odpowiadałyby tradycjom sztuki sakralnej obrządku wschodniego⁹. Problem wywołany był długotrwałą obecnością niezbyt wartościowych, powielanych dzieł religijnych typu zachodniego w cerkwiach Galicji, a dla stylistyki fresków charakterystyczna stała się orientacja na klasycystyczne wzory europejskie. Jednocześnie w ukraińskiej przestrzeni artystycznej rozpowszechniał się nurt moderny, zachęcający do zwracania się ku tradycjom narodowym w procesie twórczym. Był to okres refleksji nad dziedzictwem kulturowym ubiegłych epok oraz jego projekcji w sztuce współczesnej. Nie ulega wątpliwości, że takie wymowne pierwsze doświadczenie wyraźnie określiło pewną wizję organizacji przestrzeni, ukierunkowało Sosenkę na poszukiwanie źródeł interpretacji oraz stało się punktem odniesienia na drodze krystalizacji nowego, autorskiego stylu sztuki religijnej. Nie mniej ważne jest, że Sosenko od tego czasu i w ciągu swego życia utrzymywał bliskie kontakty z Andrzejem Szeptyckim, w działaniach którego kluczowe znaczenie miała kwestia przywrócenia jedności Cerkwi chrześcijańskiej. Należy podkreślić, że w sferze ówczesnej sztuki sakralnej Cerkiew pobudzała architektów i artystów do refleksji nad spuścizną bizantyjską – wspólną dla prawosławnych i grekokatolików. Dla Sosenki jako artysty i przedstawiciela rodu duchownych oczywistym powołaniem, a poniekąd obowiązkiem wynikającym z wychowania, stała się sprawa artystycznego wyposażenia ukraińskich świątyń i ich modernizacji w duchu tradycji zakorzenionej w kulturze bizantyjsko-ruskiej. Spotkał się z nią,

⁷ M. Sosenko pomagał J. Makarewiczowi w pracy nad polichromią oraz ikonostasem w ciągu lipca–sierpnia 1900 roku. Niestety dzisiaj malowidła są przemalowane, zachowały się tylko ikonostas i ołtarze boczne. Zob. O. Semchysyn-Huzner, *Onovlennia vnutrishn'oho prostoru Katedral'noho soboru Svätogo Voskresin'ia v Ivano-Frankiv's'ku (Stanislavovi) (1897–1904 rr.): istoriia, analiz, perspektivi*, "Narodoznavchi zošiti" 2016, nr 5, s. 1073–1085.

⁸ L'viv's'ka Nacional'na Naukova Biblioteka Ukraïni im. V. Stefanyka (=LNNB), Viddil rukopysiv, F. 191, Fond V. Faciieviča, od. zb. 10, p. 1, *Žit'ëpisi predstavnykiv Stanislaviv's'koi kapituli ëpyskopa Pelesa Ūliana, mitropolita Kuilov's'koho Ūliana i arhiepyskopy Fatsiieviča Vasilã. 1889–1896. Stanislav*. [rëkopis], ark. 14.

⁹ K. Ustiãnoviç, *Deso o našoj žyvopisi çerkovnoj*, "Dilo" 1888, nr 7, s. 1; nr 9, s. 1; nr 10, s. 1; K. Čajkovs'kij, *Arhitektura i štuka malãrska a naša ruš'ka cerkov*, "Dilo" 1893, nr 73, s. 1–2; K. Čajkovs'kij, *Dlã čogo religijne malãrstvo u nas' ne podnosiť sã?*, "Dilo" 1894, nr 226, s. 1.



1. Architektoniczne biuro Iwana Lewińskiego, cerkiew Archaniola Michała we wsi Podberieżce, lata 90. XIX wieku, fot. O. Semchyszyn-Huzner

1. Architectural studio of Ivan Levynskyi, The Church of St Michael the Archangel in the Village of Pidberizci, 1890s, photo O. Semchyszyn-Huzner

jak wspomniano, w Stanisławowie, rozmawiał o niej z J. Makarewiczem i Andrzejem Szeptyckim.

Uwzględniając nieodwracalną utratę najwcześniejszych prac Modesta Sosenki¹⁰, rozpoczynamy zapoznanie się z jego twórczością od polichromii w cerkwi Archaniola Michała we wsi Podberieżce koło Lwowa¹¹ [il. 1].

Sklepienie i ściany świątyni są całkowicie pokryte freskami. Artysta, chcąc wyrazić w obrazach ideę jedności Cerkwi niebiańskiej i ziemskiej, starał się

Given the irretrievable loss of Modest Sosenko's earliest works¹⁰, we begin our exploration of his art with the Church of St. Michael the Archangel in the village of Pidberizci near Lviv¹¹ [fig. 1].

The vault and walls of the church are completely covered with murals. The artist, wishing to express the idea of the unity of the heavenly and earthly churches in his paintings, tried to follow the traditional scheme. However, the peculiarities of the interior forced him to make some adjustments. Since

¹⁰ Cerkiew St. Illi we wsi Yablunytza (obwód iwanofrankiowski), spalona w 1918 r.; cerkiew św. Paraskewy we wsi Pużniki (obwód iwanofrankiowski) zniszczona; cerkiew Archaniola Michała w Peczenizynie (obwód iwanofrankiowski), spalona w 1944 r.

¹¹ Cerkiew Archaniola Michała we wsi Podberieżce – typu krzyżowo-kopułowego, z krótkimi poprzecznymi ramionami i podłużną nawą główną, która w zachodniej części przechodzi do narteksu. Skrzyżowanie wieńczy kopuła z latarnią i wieżą osadzoną na ośmiobocznym bębnie (powierzchnie osiowe: wschodnia, zachodnia, północna, południowa – szersze). We wschodniej części nawa główna jest zakończona półokrągłą apsydą. Do budowy świątyni było zaangażowane znane w Galicji architektoniczne biuro Iwana Lewińskiego. Zob. O. Noga, *Ukraiński styl w cerkownomiu mistecwii Galičini kincã XIX – počatku XX stoliť*, Lviv 1999, s. 82; W. Radońs'ka, *Problema restavracii stinopisu Modesta Sosenka v konteksti zberežen'ã arkhitekturno-mistec'koï pamãtki*, w: *Visnik Nacional'nogo universitetu «Lviv'ska politehnika» «Arkhitektura»*, nr 656: zbiór nauk. prac', red. B.S. Čerkesa, Lviv 2009, s. 191.

¹⁰ St Elijah's church in the village of Yablunytza (Ivano-Frankivsk oblast), burnt down in 1918 r.; St Paraskevi's church in the village of Puzhnyky (Ivano-Frankivsk oblast) destroyed; the Church of St Michael the Archangel in Pechenizhyn (Ivano-Frankivsk oblast), burnt down in 1944.

¹¹ The Church of St Michael the Archangel in the village of Pidberizci of the crossed-dome type, with short transverse arms and an elongated nave that transitions into a narthex at the western end. The crossing is crowned by a dome with a roof lantern and tower, set on an octagonal drum (axial surfaces: east, west, north, south – wider). In the eastern part, the nave is closed with a semi-circular apse. The Ivan Levynskyj architectural studio, well-known in Galicia, was engaged to build the church. Cf.: O. Noha, *Ukraiński styl v tserkovnomu mystetstvi Halychyny kintsia XIX – počatku XX stoliť*, Lviv 1999, p. 82; V. Radońs'ka, *Problema restavratsii stinopysu Modesta Sosenka v konteksti zberezhennia arkhitekturno-mystets'koï pam'iatky*, in: *Visnyk Natsional'nogo universytetu «Lviv'ska politehnika» «Arkhitektura»*, no. 656: zibrannia naukovykh prats', ed. B.S. Čerkes, Lviv 2009, p. 191.



2. Modest Sosenko, *Nowotestamentowa Trójca Święta w prezbiterium*, 1908–1910, cerkiew Archaniola Michała we wsi Podberezce, fot. O. Semchyshyn-Huzner

2. Modest Sosenko, *The New Testament Holy Trinity in the Presbitery*, 1908–1910, the Church of St Michael the Archangel in the village of Pidberizci, phot. O. Semchyshyn-Huzner

the central dome of the church, in which the basic ideological accent was to be placed, had a relatively small diameter and a skylight in the middle, Sosenko moved the compositional centre to the sanctuary and reinforced it with an artistic and stylistic solution. In the apse, on a golden background imitating mosaic, there is a dynamic image of the New Testament Trinity surrounded by angels, whose number the artist represented by a rhythmic repetition of partially overlapping halos, creating an additional decorative effect [fig. 2]. On the walls, on both sides, the artist developed the theme of heavenly glory in a painted tripartite ornament with a kind of dome-like final, depicting in delicate pastel shades light figures of winged messengers on clouds, barely facing the Trinity. The mosaic, the integrity and the clarity of the artistic imagery are reminiscent of the interiors of the magnificent churches of the Kievan Rus' or the late Byzantine cathedrals of the 12th century, exemplified by the Monreale Cathedral in Sicily. The focus on the New Testament Trinity itself was not new, although such iconography had been more

trzymać tradycyjnego schematu. Specyfika wnętrza zmusiła go jednak do wprowadzenia pewnych korekt. Ze względu na to, że centralna kopuła świątyni, w malowidłach której powinien znajdować się podstawowy akcent ideowy, miała stosunkowo małą średnicę, a w dodatku świetlik pośrodku, Sosenko przeniósł węzeł kompozycyjny do prezbiterium, wzmacniając go rozwiązaniem artystyczno-stylowym. W konsie na złotym, imitującym mozaikę tle znajduje się dynamiczny obraz nowotestamentowej Świętej Trójcy w otoczeniu aniołów, których liczbę artysta oddaje za pomocą rytmicznego powtórzenia aureoli częściowo nakładających się na siebie i tworzących dodatkowy efekt dekoracyjny [il. 2]. Na ścianach, z obu stron, w malowanej trójdzielnej konstrukcji ornamentowej ze swego rodzaju kopułami-wykończeniami artysta rozwinął temat chwały niebiańskiej, przedstawiając na chmurach lekkie postacie skrzydlatych posłańców w delikatnych, pastelowych tonach, ledwie zwróconych do Trójcy. Mozaika, integralność oraz wyrazistość obrazu artystycznego przypominają wnętrza wspaniałych świątyń z czasów Rusi Kijowskiej czy so-



3. *Ojcostwo*, za: *Licevoj Sijskij ikonopisnij podlinnik'*, CXI, Vyp. III. Priloženie k' CVI vipusku "Pamiatnikov", S.-Peterburg' 1896, tabl. LVI

3. *Fatherhood*, after: *Litsevoj Sijskij ikonopisnyj podlinnik'*, CXI, Vyp. III. Priloženie k' CVI vypusku "Pamiatnikov'", Saint Petersburg 1896, tabl. LVI

borów późnobyzantyńskich XII wieku, których przykładem jest katedra Monreale na Sycylii. Samo zwrócenie uwagi na nowotestamentową Trójcę Świętą nie było nowością, choć taka ikonografia bardziej rozwijała się w sztuce zachodniej od X wieku, z której przeniknęła do fresków ukraińskich świątyń mniej więcej w czasach baroku. Modest Sosenko jako podstawę przyjął jeden ze wzorów pod nazwą *Ojcostwo* z tak zwanego *Podlinnika*, podręcznika malowania ikon¹² [il. 3]. Całkiem możliwe, że rysunki z tego źródła mogły stać się inspiracją dla ciekawej stylizacji z aureolami aniołów oraz przemalowania atrybutów i ubrania każdego z zastępów¹³. Przejawiając gruntowną wiedzę, artysta wybrał trójkąt jako podstawę w budowie ornamentu dekoracyjnego łuku nad Świętą Trójcą – tak samo jak w wyszukanej dekoracji aureoli Boga Ojca. Kombinując go z okręgami i elementami krzyżowymi, nie tylko znalazł ciekawe rozwiązanie dekoracyjne, lecz także osiągnął jedność treści pomiędzy elementami figuratywnymi i ornamentalnymi fresku. Dokładnie zmodelowane oblicze Boga Ojca w kontraście z ogólnym dekoracyjnym rozwiązaniem przestrzennym fresku w blasku złotego tła wygląda ponadczasowo.

W centrum ośmiokątnej kopuły nawy wkomponowana jest wspaniała pleciona rozeta oprawiająca świetlik, od której odchodzą cztery ornamentowane promienie wzdłuż wąskich krawędzi kątowych. W przestrzeniach pomiędzy nimi znajdują się głów-

developed in Western art from the 10th century onwards, from where it entered the wall paintings of Ukrainian churches around the time of the Baroque. As a basis, Modest Sosenko used one of the patterns called Fatherhood from the so-called Podlinnik, a manual for icon painting¹² [fig. 3]. It is quite possible that the drawings from this source may have been the inspiration for the interesting styling of the angels' halos and the repainting of the attributes and clothing of the individual hosts¹³. The artist's knowledge on the subject led him to choose the triangle as the basis for the decorative ornamentation of the arch above the Holy Trinity, as well as for the elaborate decoration of the halo of God the Father. By combining it with circles and crosses, he not only found an interesting decorative solution, but also achieved a unity of content between the figurative and ornamental elements of the fresco. In contrast to the overall decorative solution of the wall painting, the precisely modelled face of God the Father appears timeless in the glow of the golden background.

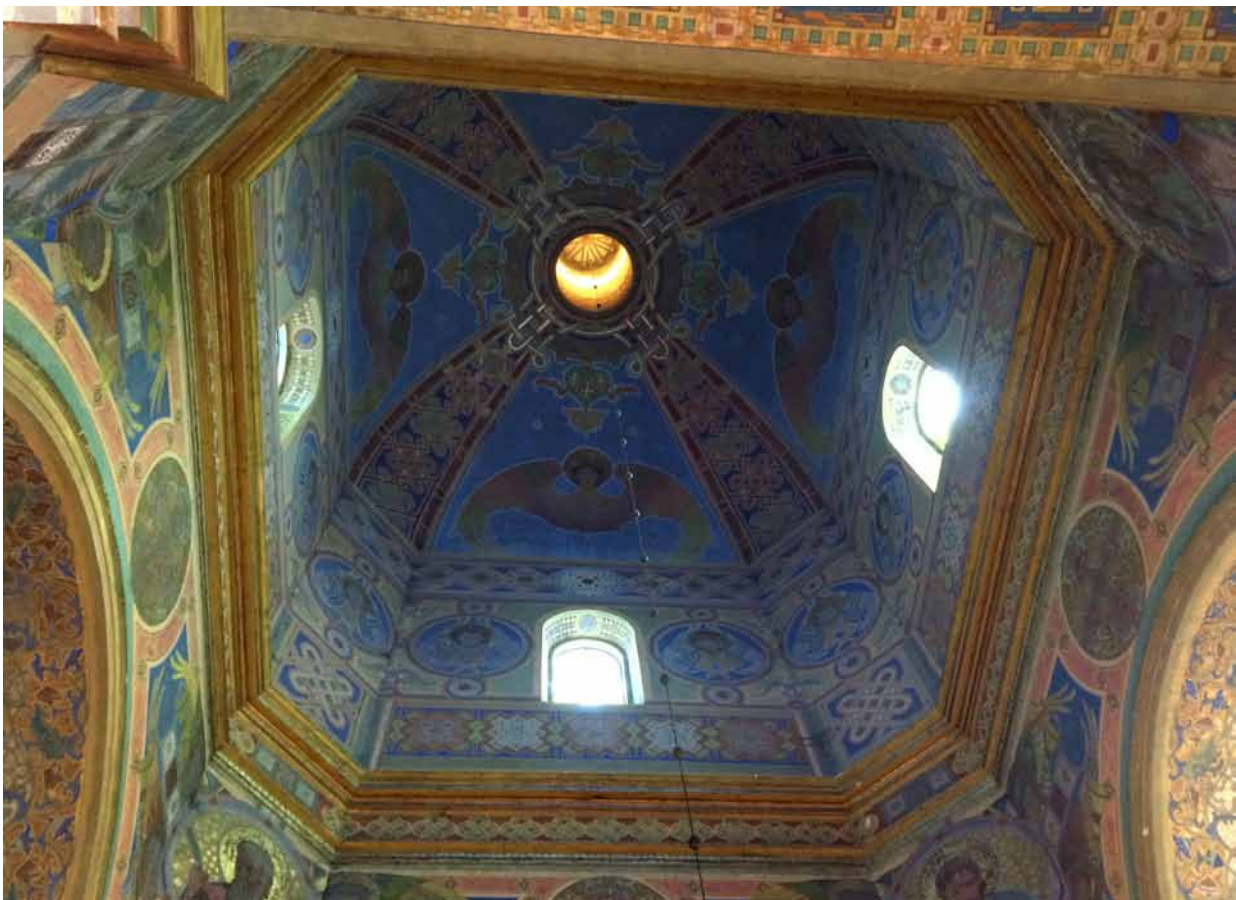
In the centre of the octagonal dome of the nave is a magnificent woven rosette framing a skylight, from which four ornamented rays diverge along narrow angular edges, with the heads of two-winged angels in the spaces between, separated from the lower parts of the fresco by a wide ornamental band [fig. 4]. It is evident that the artist had carefully studied the

¹² Zob. *Licevoj Sijskij ikonopisnij podlinnik'*, CXI, Vyp. III. Priloženie k' LVI vipusku "Pamiatnikov'", S.-Peterburg' 1896, tabl. LVI. *Ojcostwo*.

¹³ Zob. H. Kondakov', *Licevoj ikonopisnij podlinnik'*, t. I: *Ikonoграфия Господа Бога и Спасителя Нашего Иисуса Христа*. S.-Peterburg 1905, il. 73. *Образъ dev'jati činiv anhel's'kib*; il. 76. *Sobor Arhistratiga Mihajla*; *Licevoj Sijskij ikonopisnij podlinnik'*, Vyp. IV. S.-Peterburg 1897, tabl. LXXI. *O tebě raduetsja*, S.-Peterburg 1897.

¹² Cf.: *Litsevoj Sijskij ikonopisnyj podlinnik'*, CXI, Vyp. III. Priloženie k' CVI vypusku "Pamiatnikov'", Saint Petersburg 1896, tabl. LVI. *Fatherhood*.

¹³ Cf.: N. Kondakov', *Litsevoj ikonopisnyj podlinnik'*, Vol. I: *Ikonoграфия Господа Бога и Спасителя Нашего Иисуса Христа*. Saint Petersburg 1905, ill. 73. *Образъ dev'jati činiv angel's'kikib*; ill. 76. *Sobor Arkhistratiga Mikhaïla*; *Litsevoj Sijskij ikonopisnyj podlinnik'*, Vyp. IV., tabl. LXXI. *O tebe raduetsia*. Saint Petersburg 1897.



4. Modest Sosenko, kopuła, 1908–1910, cerkiew Archaniola Michała we wsi Podberezce, fot. O. Semchyszyn-Huzner

4. Modest Sosenko, dome, 1908–1910, the Church of St Michael the Archangel in the village of Pidberizci, phot. O. Semchyszyn-Huzner

Byzantine heritage, and the visual material inspired him to develop the elements he had observed. The solution with the rosette and the rays, perceived as the arms of a cross, is found, among other places, in the mosaic decoration of the 6th century, in the dome of the sanctuary in the Basilica of San Vitale in Ravenna. Lower down on the drum, in the spaces between the windows, the artist again depicted the heads of angels with folded wings, but in medallions. Below the next, more complex ornamental band and the architectural cornice in the corners are half figures of the Evangelists accompanied by the trumpeting angels, and on the pillar below them, their symbols.

The artist paid particular attention to the ornaments. They are varied and complex, covering the interior surfaces of the arches, the walls of the side altars and the nave. There are many woven motifs, reproduced by the artist from museum manuscripts [fig. 5]. They not only fill the walls, but also provide space for figurative images of saints, in the selection of which the artist tried to convey to the faithful the idea of Orthodox unity. Here are Ukrainian saints of both the Orthodox and Greek Catholic Churches: St. Anthony and St. Theodosius [fig. 6], the holy martyrs

ki dwuskrzydłych aniołów, odgraniczone szerokim pasmem ornamentu od dolnych partii fresku [il. 4]. Widać, że artysta uważnie studiował spuściznę bizantyjską, a materiał wizualny zainspirował go do rozwoju podpatrzonych elementów. Rozwiązanie z rozetą i promieniami, które odbierane są jako ramiona krzyża, spotykane jest między innymi w mozaikowym zdobieniu z VI wieku, w kopule prezbiterium świątyni San Vitale w Rawennie. Niżej, na bębnie, w przestrzeniach pomiędzy oknami artysta znowu przedstawił główki aniołów ze złożonymi skrzydłami, ale na medalionach. Za następnym, bardziej złożonym pasmem ornamentalnym i gzymsiem architektonicznym we wroźniku, znajdują się półpostacie ewangelistów w towarzystwie trąbiących aniołów z dziewiętego zastępu, a niżej, na filarze pod nimi, ich symbole.

Szczególną uwagę artysta poświęcał ornamentom. Są one różnorodne i skomplikowane, pokrywają powierzchnie wewnętrzne łuków, ściany ołtarzy bocznych i nawy. Wiele jest plecionych motywów, odwzorowywanych przez artystę z rękopisów muzealnych [il. 5]. Nie tylko wypełniają one ściany, lecz także organizują pola dla figuratywnych obrazów świętych, w do-



5. Modest Sosenko, *Ornamenty*, cerkiew Archanioła Michała we wsi Podbereżce oraz *Rysunki* M. Sosenki, odwzorowane z ukraińskich rękopisów XVI w., za: *Prykrasy galickih rukopisiv XVI i XVII vv. zrisovani Modestom Sosenkom* (+ 1920). (Iz zbirk Nacional'noho Muzeu u Lvovi), Lwów, 1923, tabl. X

5. Modest Sosenko, *Ornaments*, the Church of St Michael the Archangel in the village of Pidberizci and *Drawings* by M. Sosenko, copied from Ukrainian 16th-c. manuscripts, after: *Prykrasy Halys'kykh rukopisiv XVI i XVII vv. Stavropybii's koho muzeia zrysovani Modestom Sosenkom* (+1920). Tabl.X. Seria «Zbirky Natsional'noho muzeiu u Lvovi», ed. I.Svientsits'kyi. Lviv, 1923, tabl. X.

borze których artysta starał się przekazać wiernym ideę jedności cerkiewnej. Są tutaj ukraińscy święci zarówno Cerkwi prawosławnej, jak i grekokatolickiej: św. Antoni i Teodozjusz [il. 6], św. męczennicy Gleb i Borys oraz św. Jozafat¹⁴, św. Cyryl i Metody, którzy niejako prowadzą wiernych do prezbiterium. Jednocześnie ornamentyka współgra z konstrukcją architektoniczną. Stylizowane obramowanie architektoniczne z malowanymi wykończeniami-kopułami (które oczywiście zostało zainspirowane poprzez bliższe zapoznanie się z dekoracjami manuskryptów), rytmicznie (z różnymi rozwiązaniami) powtarza się na ścianach świątyni, nawet w witrażach prezbiterium¹⁵, i stanowi jeden ze składników łączących malowidła. Podobną recepcję artysta zastosował w świątyniach, które zdołał mniej więcej w tych samych

Glib and Borys as well as St. Josaphat¹⁴, Saints Cyril and Methodius, who, as it were, lead the faithful into the altar part. At the same time, the ornamentation harmonises with the architectural structure. The stylised architectural framing with painted domed finials (which was obviously inspired by a close study of manuscript decoration), is repeated rhythmically (with different solutions) on the walls of the sanctuary, even in the stained-glass windows of the chancel¹⁵ and is one of the elements that unite the paintings. The artist used a similar treatment in the churches he decorated at roughly the same period (Pechenizhyn¹⁶, Slavske).

Sosenko found an interesting artistic and stylistic solution to the representation of the saints. On the

¹⁴ W czasach radzieckich, aby uniknąć zniszczenia malowideł, w szczególności obrazu św. Jozafata Kuntsevicha, którego kult został rozpowszechniony w Cerkwi grekokatolickiej, tradycyjny napis z imieniem świętego męczennika został zamalowany.

¹⁵ Autorem projektów witraży jest także M. Sosenko. Były one realizowane w 1910 roku przez krakowski Zakład Witrażów S.G. Żeleński.

¹⁴ During the Soviet era, in order to prevent the destruction of the paintings, in particular the image of St Josaphat Kuntsevich, whose cult was widespread in the Greek Catholic Church, the traditional inscription with the name of the holy martyr was painted over.

¹⁵ M. Sosenko is also the author of stained glass designs. They were carried out in 1910 by the Krakow Stained Glass Workshop S.G. Żeleński.

¹⁶ Archival photographs provide information about the mural paintings in the Church of St Michael the Archangel in Pechenizhyn.

one hand, he restored the traditional flatness of icons, showing their clothes and attributes, while on the other hand, he proposed an innovative approach to painting faces. In the frescoes, perhaps a little less clearly than in the icons, the artist carefully modelled the faces, individualising them, but at the same time preserving the spiritual content of the images, their inner energy encapsulated in the temporal bodily shell. In order to reproduce the garments faithfully, the artist drew on popular iconographic patterns and actively used the effect of decorative and coloured accents. In this way, he drew the viewer's attention to the facial expression, to the person himself, who was perceived in a timeless, mystical way in such a decorative, artistic setting.

The vaulting of the nave space was treated in a more laconic manner, although it too was subordinated to the theme of the heavenly powers. Here, Sosenko realised a successful decorative idea with the repetition of the halo and even improved it with an additional rhythm of wings (he would return to this concept, for example in the frescoes on the walls of the Church of the Dormition of the Blessed Virgin Mary in Slavske, 1909–1911).

Modest Sosenko was an exceptional colourist and had an innate sense of colour combinations. As far as the overall colour palette of the paintings can be assessed, taking into account the influence of time, it must be said that the artist used a restrained, delicate palette of ochre, blue, greenish and red tones in combination with gilding and silver in the halos and ornaments. The artist accentuated the distant images in the dome and on the vaults with contrasting colour combinations, colour saturation, active use of a dark outline against light background and vice versa. He avoided small elements in the ornamentation. In the lower parts of the mural, the palette becomes softer, the brightness disappears. In this way Modest Sosenko showed his deep understanding of the specificity of monumental decorative art and found a colourful expression for the mystical atmosphere of the sacred space, characteristic of Eastern Rite churches.

The artist worked on the paintings in the second of the surviving churches, the wooden Church of the Holy Resurrection in the village of Poliany (until 1946 – Rykiv), between 1911 and 1912¹⁷ [fig. 7]. Only the central dome is covered with polychrome, the low-

¹⁷ It is difficult to determine clearly the period in which the polychrome was painted. In the church in Poliany, the artist also painted the iconostasis and the side altars; the dates on the individual icons are: 1911, 1912, 1913. The preparations had been going on since 1909. The church in Poliany had a tripartite structure, with a developed transept, with three domes on the main axis. The entrance was on the south side. The artist, following the contract with the church committee, painted only the central part. Cf.: NML, Viddil rukopysiv i starodrukiv, Kv-18597, rk -2935, *Materialy M. Drahana do M. Sosenka*, fol. 7–10.



6. Modest Sosenko, *św. Teodozjusz*, cerkiew Archanioła Michała we wsi Podbereżce, fot. O. Semchyszyn-Huzner

6. Modest Sosenko, *Saint Theodosius*, the Church of St Michael the Archangel in the village of Pidberizci, phot. O. Semchyszyn-Huzner

latach (Peczenizyn¹⁶, Sławsko).

Sosenko znalazł ciekawe rozwiązanie artystyczno-stylistyczne przedstawienia świętych. Z jednej strony przywrócił tradycyjną dla ikon płaskość, pokazując ich ubrania i atrybuty, z drugiej zaproponował nowatorskie podejście do malowania twarzy. Na freskach, być może nieco mniej wyraźnie niż na ikonach, artysta dokładnie modelował twarze, indywidualizując je, ale jednocześnie zachowując duchową treść obrazów, ich wewnętrzną energię zamkniętą w doczesnej powłoce cielesnej. W celu wiernego odwzorowania odzieży artysta opierał się na popularnych wzorcach ikonograficznych, aktywnie korzystał z efektu dekoracyjnego assysty i kolorowych akcentów. Skupiał przez to uwagę odbiorcy na wyrazie twarzy, na samej osobie, co w takim dekoracyjnym, artystycznym „otoczeniu” odbierane było ponadczasowo, mistycznie.

Sklepienie przestrzeni nawy zostało rozwiązane w bardziej lakoniczny sposób, choć również podporządkowano je tematowi sił niebiańskich. Sosenko

¹⁶ O tym, jak wyglądało malarstwo ścienne w cerkwi Archanioła Michała w Peczenizynie, dowiadujemy się ze zdjęć archiwalnych.



7. Cerkiew św. Zmartwychwstania we wsi Polany, 1903, fot. O. Semchyshyn-Huzner

7. The Church of the Holy Resurrection in the Village of Poliany, 1903, phot. O. Semchyshyn-Huzner

zrealizował tutaj udany pomysł dekoracyjny z powtórzeniem aureoli i nawet udoskonalił go poprzez dodatkowy rytm skrzydeł (do recepcji tej będzie jeszcze wracać, na przykład we freskach na ścianach cerkwi Zaśnięcia Najświętszej Maryi Panny w miejscowości Sławsko, 1909–1911).

Modest Sosenko był nieprzeciętnym kolorystą, miał wrodzone wycucie połączeń kolorów. O ile można oceniać ogólną gamę kolorystyczną malowideł, uwzględniając wpływ czasu, o tyle należy stwierdzić, że artysta stosował powściągliwą, delikatną paletę odcieni ochrowych, błękitnych, zielonkawych i czerwonych w połączeniu z pozłacaniem i srebrem w aureolach i ornamentach. Oddalone obrazy w kopule i na sklepieniach artysta podkreślał kontrastem połączeń kolorów, nasyceniem barw, aktywnie operując ciemnym konturem na jasnym tle i odwrotnie. Unikał drobnych elementów w ornamentach.

W niższych partiach polichromii paleta staje się delikatniejsza, znika jaskrawość. Tak Modest Sosenko pokazał swoje głębokie zrozumienie specyfiki sztuki monumentalno-dekoracyjnej i znalazł ekspresję kolorystyczną mistycznej atmosfery przestrzeni sakralnej, charakterystycznej dla cerkwi obrządku wschodniego.

est parts of which have also already been repainted. In the meantime, he managed to complete at least two or three other churches: the above-mentioned brick Church of the Dormition of the Blessed Virgin Mary in Slavske, Lviv region, which was damaged in 1944 and the murals repainted, and the wooden Church of St. Nicholas in the village of Konyushky (Ivano-Frankivsk region) – burnt down in 1944. For a broader overview, old photographs of these lost frescoes are included for analysis¹⁸. Sosenko always took the peculiarities of the architecture into account when developing his compositions, as can be seen from his murals. In the church in Poliany, the artist's traditional woven ornamentation complements the figurative paintings, but he also experiments with the overall composition of the upper frescoes.

Modest Sosenko modified each object according to the pattern of the dome solution developed earlier, in which the rosette plays the organising role. In the centre of the Slavske church, he placed the traditional image of the Christ Pantocrator [fig. 8], and in Konyushky he incorporated angels' heads into the ornament. He used rays, which in Pidberizci run

¹⁸ Photographs with fragments of paintings from these churches are in the artist's archive at NML.



8. Modest Sosenko, kopuła, cerkiew Zaśnięcia Najświętszej Maryi Panny w miejscowości Sławsko, zdjęcie z lat 1910–1920 (?), Narodowe Muzeum Lwowa

8. Modest Sosenko, *dome*, the Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Slavske, photo from 1910–1920 (?), the National Museum in Lviv.

along the narrower edges of the dome, and in Slavske merge with its arched windows. Despite the general similarity, each of the rosettes has its own specificity, and in the ornaments on the bands there is also an interplay of colours, each read in its own way. In Poliany, on the other hand, the artist worked with shape, moving from softly woven motifs to abrupt breaks, emphasising vertical fragmentation [fig. 9]. In Pidberizci and Slavske, Sosenko depicted variants of the heads of two-winged angels between rays, while in Poliany we see their figures moving to the right, as on the drum in Slavske. They extend beyond the boundaries of the dome and, together with the horizontal elements of the ray ornament, make the finish appear wider and lower. The deliberate ‘demolition’ of the architectural structure helped Sosenko make an interesting transition to the polychrome of the octagonal drum. Here, the artist used the shape of the windows on the four edges, which he emphasised with an ornamental design. He was inspired by the scale-like ornamentation found in the sacred art of the Christian East and West, using it as an imita-

Nad malowidłami drugiej z ocalałych świątyń, drewnianej cerkwi Świętego Zmartwychwstania we wsi Polany (do 1946 roku – Rykiv), artysta pracował w latach 1911–1912¹⁷ [il. 7]. Polichromia znajduje się jedynie w kopule centralnej, której najniższe partie również zostały już przemalowane. W międzyczasie zdążył on ukończyć jeszcze co najmniej dwie lub trzy świątynie: wspomnianą już murowaną cerkiew Zaśnięcia Najświętszej Maryi Panny w miejscowości Sławsko, w obwodzie lwowskim, która została uszkodzona w 1944 roku, a malarstwo ścienne przerysowane, i drewnianą cerkiew św. Mikołaja we wsi Koniuszki (obwód iwanofrankiowski) – spłonęła w 1944 roku. Dla szerszego oglądu załączamy do analizy stare zdjęcia tych utraconych fresków¹⁸. Kształtując kompozycję, Sosenko zawsze miał wzgląd na specyfikę architektury – o czym przekonujemy się, oglądając jego polichromie. W cerkwi w Polanach plecione ornamenty, już tradycyjne dla artysty, uzupełniają obrazy figuratywne, ale w ogólnej kompozycji fresków górnych partii artysta eksperymentuje.

Trzymając się wypracowanego wcześniej schematu rozwiązania kopuły, w którym rolę organizującą odgrywała rozeta, Modest Sosenko wprowadził zmiany w każdym obiekcie. W centrum cerkwi w Sławsku umieścił tradycyjny obraz Pantokratora [il. 8], a w Koniuszkach wkomponował anielskie główki do ornamentu. Operował promieniami, które w Podbrzeźcach idą wzdłuż węższych krawędzi kopuły, a w Sławsku łączą się z jej łukowymi oknami. Bez względu na ogólne podobieństwo każda z rozet ma swoją specyfikę, w ornamentach na pasach także występuje gra kolorów, każda z nich odczytywana jest na swój sposób. Natomiast w Polanach artysta pracował z kształtem, od łagodnych motywów plecionych przechodził do gwałtownych załamania, podkreślał fragmentację pionową [il. 9]. W Podbrzeźcach i Sławsku Sosenko przedstawiał warianty główek dwuskrzydłych aniołów pomiędzy promieniami, w Polanach zaś widzimy ich postaci w ruchu w prawo, podobnie jak na bębnie w Sławsku. Wychodzą one poza granice kopuły, a w połączeniu z poziomymi elementami ornamentu promieni czynią wykończenie wizualnie szerszym i niższym. Takie świadome „burzenie” konstrukcji architektonicznej pomogło

¹⁷ Trudno jest jednoznacznie określić ramy czasowe, w których wykonano polichromię. W cerkwi w Polanach artysta malował także ikonostas i ołtarze boczne, na poszczególnych ikonach są daty: 1911, 1912, 1913. Prace przygotowawcze trwały od roku 1909. Świątynia w Polanach miała budowę trójdziałną, z rozwiniętym transeptem, z trzema kopułami na osi głównej. Wejście od strony południowej. Artysta zgodnie z umową z komitetem cerkiewnym namalował tylko centralną część. Zob. NML, Viddil rukopisiv i starodrukiv, kv-18597, rk-2935, *Materiali M. Drabana do M. Sosenka*, ark. 7–10.

¹⁸ Zdjęcia z fragmentami malowideł tych świątyń znajdują się w archiwum artysty w NML.



9. Modest Sosenko, Sklepienie centralnej kopuły, 1911–1912, cerkiew św. Zmartwychwstania we wsi Polany, fot. O. Semchyszyn-Huzner

9. Modest Sosenko, Vault in the Central Dome, 1911–12, the Church of the Holy Resurrection in the village of Poliany, phot. O. Semchyszyn-Huzner



10. Modest Sosenko, *św. Ewangelista Łukasz*, cerkiew św. Zmartwychwstania we wsi Polany, fot. O. Semchyszyn-Huzner

10. Modest Sosenko, *Saint Luke the Evangelist*, the Church of the Holy Resurrection in the village of Poliany, phot. O. Semchyszyn-Huzner

Sosence dokonać ciekawego przejścia do polichromii ośmiokątnej bębna. Tutaj artysta wykorzystał kształt okien na czterech krawędziach, który podkreślił konstrukcją ornamentalną. Zainspirował się podpatrzonym w sztuce sakralnej chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu ornamentem przypominającym łuskę, wykorzystując go jako imitację mozaiki. Ta forma zdobienia pokrywa powierzchnię wokół okien i służy jako tło dla przedstawienia półpostaci ewangelistów opatrzonych poniżej podpisami oraz ich symbolami w centrum powierzchni załamania w kształcie trapezu [il. 10] (taką technikę stosował już w Sławsku). W pasie poniżej, pod symbolami ewangelistów, w otoczeniu dwóch aniołów z trąbami przedstawiona jest *Modlitwa*: nad ołtarzem – Chrystus, z lewej strony – Bogurodzica, z prawej – Jan Chrzciciel, naprzeciw – Archanioł Gabriel. Kolorystyka malowideł jest nadzwyczaj odważna i wyszukana, z przewagą barw zielonkawo-niebieskich. Ich połączenie z odcieniami ochrowo-brunatnymi tworzy organiczną, wyraźnie dekoracyjną całość, która prezentuje się niecodziennie i uroczyście.

tion of a mosaic. This kind of decoration covers the surface around the windows and serves as a background for the depiction of the half figures of the Evangelists with their inscriptions below and their symbols in the centre of the surface of the trapezoidal fold [fig. 10] (he had already used the same technique in Sławskie). In the lower part, under the symbols of the Evangelists, surrounded by two angels with trumpets, *Deesis* is depicted: above the altar – Christ, on the left – Mary Mother of God, on the right – John the Baptist, opposite – Gabriel the Archangel. The colour scheme of the paintings is extremely bold and sophisticated, with a predominance of greenish-blue tones. Their combination with ochre-brown tones creates an organic, highly decorative whole, which looks unusual and solemn.

The Church of St Nicholas in Zolochiv has not preserved Sosenko's authentic wall paintings¹⁹ despite it be-

¹⁹ Otkovych T., *Restavratsiia nastinnykh rozpysiv Modesta Sosenska v tserkvi Sv. Mykolaia v Zolochivi*, in: *Bületen' L'vivs'koho filialu Natsional'noho naukovo-doslidnoho restavratsijnoho tsentru Ukrainy*, 2008, no. 1(10), pp. 133–134.



11. Polichromia M. Sosenki przed renowacją, cerkiew św. Mikołaja w Złoczowie, za: T. Otkowič, *Restavraciâ nastinnih rozpisiv Modesta Sosenka v cerkvi Sv. Mikolaja v Zoločevi*, w: *Bûleten'* 2008, nr 10, il. w dodatku między s. 134–135.

11. M. Sosenko's Polychrome before the Renovation, the Church of St Nicholas in Zolochiv, after T. Otkovych, *Restavratsiia nastinnykh rozpisiv Modesta Sosenka v tserkvi Sv. Mykolaia v Zoločeni*, in: „Biuletен' L'vivs'koho filialu Natsional'noho naukovodoslidnoho restavratsiinoho tsentru Ukraïny”, 2008, no. 10, ill. in the appendix between pp. 134–135.



12. Polichromia M. Sosenki przed renowacją, cerkiew św. Mikołaja w Złoczowie, za: T. Otkowič, *Restavraciâ nastinnih rozpisiv Modesta Sosenka v cerkvi Sv. Mikolaja v Zoločevi*, w: *Bûleten'* 2008, nr 10, il. w dodatku między s. 134–135.

12. M. Sosenko's Polychrome before the Renovation, the Church of St Nicholas in Zolochiv, after T. Otkovych, *Restavratsiia nastinnykh rozpisiv Modesta Sosenka v tserkvi Sv. Mykolaia v Zoločeni*, in: *Biuletен' L'vivs'koho filialu Natsional'noho naukovodoslidnoho restavratsiinoho tsentru Ukraïny*, 2008, no. 10, ill. in the appendix between pp. 134–135.

ing the last monumental work of the artist [fig. 11, 12]. In the process of restoration, the polychrome has lost its technical and colour details. However, even in this condition a clear change can be seen – the patterns fill all the surfaces and almost completely replace the figurative paintings [fig. 13]. The figures of angels in motion are concentrated only on the walls of the sanctuary, with the Orant Mother of God at the top. The ribbed vaults are entwined by magnificent, stylised, flexible floral ornaments, which the artist took from folk decorative art and, perhaps, from his impressions of his trip to Kyiv in the spring of 1913, since similar patterns can be found in the famous Poltava embroideries. The walls of the nave are decorated with geometric and geometrical-woven ornamental motifs, already known from his earlier mural paintings. They were combined with new ornamental compositions into which Modest Sosenko incorporated the symbolism of the Heart of Christ (based on one of the visions of Margaret Mary Alacoque – a burning heart with a cross in a crown of thorns). He juxtaposed it with the ornamental motif of the Tree of Life, recognisable in folk art – a cult of Christ's love spread by the Basilians in the Greek Catholic Church only at the end of the 19th century²⁰ [fig. 14]. Sosenko departed from the established programme of church frescoes, but in the proposed whole he retained, on a symbolic level, the idea of the creation of the world by the great, all-pervading power of divine love as a powerful driving creative force.

²⁰ A. Sheptyts'kyj, *Pys'ma-poslannia (1939–1944 rr.)*, Lviv 1991, pp. 130–148.

Ostatni monumentalny obiekt sakralny artysty, świątynia św. Mikołaja w Złoczowie, nie zachował autentycznych fresków Sosenki¹⁹ [il. 11, 12]. W procesie renowacji polichromia utraciła swoje detale techniczne i kolorystyczne. Nawet jednak w takim stanie pozwala zauważyć wyraźną zmianę – wzory wypełniają wszystkie powierzchnie i prawie całkowicie zastępują obrazy figuratywne [il. 13]. Postacie aniołów w ruchu skoncentrowane są tylko na ścianach prezbiterium, a na górze – Bogurodzica Oranta. Sklepienia żebrowe oplatanie są przez wspaniałe, stylizowane, elastyczne ornamenty roślinne, które artysta zaczerpnął z ludowej sztuki użytkowej i, być może, z wrażeń z podróży do Kijowa wiosną 1913 roku, ponieważ ich analogie znajdujemy w słynnych połtawskich haftach. Na ścianach nawy znajdują się geometryczne i geometryczno-plecione motywy zdobnicze, znane już z poprzednich fresków. Połączone zostały z nowymi kompozycjami ornamentalnymi, w które Modest Sosenko włączył symbolikę Serca Chrystusowego (na podstawie jednej z wizji Małgorzaty Marii Alacoque – płonące serce z krzyżem w koronie cierniowej). Zestawił Go z rozpoznawalnym w sztuce ludowej ornamentalnym motywem Drzewa Życia – kultem miłości Chrystusowej rozpowszechnionym przez bazylianów w Cerkwi unickiej dopiero pod koniec XIX wieku²⁰ [il. 14]. Sosenko odszedł od ustalonego programu fresków świątynnych,

¹⁹ T. Otkovič, *Restavraciâ nastinnih rozpisiv Modesta Sosenka v cerkvi Sv. Mikolaja v Zoločevi*, w: *Bûleten' L'vivs'koho filialu Natsional'noho naukovodoslidnoho restavratsiinoho tsentru Ukraïny*, 2008, nr 10, s. 133–134.

²⁰ A. Šepčič'kij, *Pis'ma-poslan'â (1939–1944 rr.)*, Lviv 1991, s. 130–148.



13. Modest Sosenko, sklepienie, 1912–1913, polichromia w cerkwi św. Mikołaja w Złoczowie, fot. O. Semchyszyn-Huzner

13. Modest Sosenko, vault, 1912–1913, polychrome in the Church of St Nicholas in Zolochiv, phot. O. Semchyszyn-Huzner

ale w zaproponowanej całości zachował, w wymiarze symbolicznym, ideę stworzenia świata przez wielką, wszechprzenikającą siłę Bożej Miłości jako potężnej napędowej siły twórczej.

Nawet tych kilka przykładów dorobku Modesta Sosenki służyć może za podstawę do obserwacji procesu kształtowania się manieri artysty. W świątyni w Podbrzeźcach zauważalne jest jeszcze jego zakłopotanie, przejawiające się w angażowaniu różnych źródeł i próbie ich połączenia w całość ideową oraz stylistyczną po przepuszczeniu przez własne uczucia estetyczne. W późniejszych realizacjach widzimy przejaw większej swobody, brak ograniczenia pierwowzorami, operowanie już opracowanym i zaaprobowanym ogólnym systemem fresków, korygowanie proporcji ich podstawy konstrukcyjnej, mniej więcej ukształtowany zestaw motywów ornamentalnych, uwzględnienie specyfiki architektury. W ostatniej pracy artysta prawie całkowicie zrezygnował z obrazów figuratywnych, wprowadził do systemu fresków nową stylizowaną ornamentykę roślinną. Łącząc ją ze starszymi wzorcami,



14. Modest Sosenko, *Drzewo Życia z symboliką Serca Chrystusowego w malarstwie ściennym*, 1912–1913, polichromia w cerkwi św. Mikołaja w Złoczowie, fot. O. Semchyszyn-Huzner

14. Modest Sosenko, *Tree of Life with the Symbol of the Heart of Jesus in Murals*, 1912–1913, polychrome in the Church of St Nicholas in Zolochiv, phot. O. Semchyszyn-Huzner

Even these few examples of Modest Sosenko's oeuvre can serve as a basis for observing the formation process of the artist's style. In the church in Pidberizci, we can still notice his confusion, manifested in the use of various sources and the attempt to combine them into an ideological and stylistic whole, after passing through his own aesthetic feelings. In his later works, we see the manifestation of greater freedom, the absence of being restricted by prototypes, the use of a general system of mural paintings that had already been worked out and approved, the correction of the proportions of their structural base, a more ornamental set of motifs defined and the consideration of the peculiarities of architecture. In his last work, the artist almost completely abandoned figurative painting and introduced new stylised floral ornaments into the mural system. Combining them with older patterns, he created a new, universal ideological and aesthetic programme for church decoration, in keeping with Christian values.

The artist did not borrow directly. He skilfully processed the accumulated knowledge in his own unique way. At first the scheme was based on image position, font combination, the ornamentation and the figures he had remembered from the time of his collaboration with J. Makarewicz. Then, based on the religious compositions from the 17th and early 18th centuries, he developed his style with a clear decorative orientation that linked him to one of the basic principles of modernism. His manner was growing on an ever-deepening knowledge of ecclesiastical culture in its various national artistic manifestations, adapting it each time to the space of this or that church.

In conclusion, it should be noted that the experience of working in the museum with monuments of sacred art shaped Sosenko professionally and had a direct influence on the style of his artistic work. Subtle guidance from Metropolitan Andrey provided the artist with unique conditions for a profound understanding of the national spiritual heritage, which, combined with European professional training and filtered through the artist's reflection, resulted in his modern monumental sacred art.

Abstract

In the considerable creative legacy of the Ukrainian artist Modest Sosenko (1875–1920), the murals and sacred easel paintings he created for more than ten Galician churches deserve special attention. His contemporaries noted that the artist's sacred works were characterised by his own 'Sosenko style', which boldly and organically combined Byzantine traditions reinterpreted by 16th– and 17th– century masters with modern European stylistic requirements of the turn of the 19th and 20th centuries. He was a pioneer who paved the way for the development of modern church art, which was helped by the circumstances of his life. After acquiring a thorough European professional education during his studies in Kraków as well as in Munich and Paris thanks to a scholarship funded by Metropolitan Andrey Sheptytsky, Sosenko returned to Galicia and, continuing his mentor's activities in the field of museums, became a full-time employee of the Church (later National) Museum. His direct contact with old monuments of iconography, manuscripts and incunabula, and folk art allowed him to gain a deep understanding of the peculiarities of Ukrainian national art. Thus, the combination of his personal talent, professional knowledge and museum experience, as well as his close relationship with the head of the Greek Catholic Church – Andrey Sheptytsky, who directed all his efforts towards the revival of the high culture of decorating the sacred space of Eastern Rite

uksztaltował nowy, uniwersalny program ideowy i estetyczny polichromii współdzwicznej z wartościami chrześcijańskimi.

Artysta nie praktykował bezpośredniego zapożyczenia. Zgromadzoną wiedzę umiejętnie przetwarzał na swój niepowtarzalny sposób. Stopniowo, najpierw opierając się na utrwalonym w pamięci z czasów współpracy z J. Makarewiczem schemacie położenia obrazu, połączenia czcionek, ornamentyki i figur, wzorując się na kompozycjach religijnych z XVII i początku XVIII wieku, wypracował swój styl z wyraźnym ukierunkowaniem dekoracyjnym, który łączył go z jedną z podstawowych zasad moderny. Bazował na coraz głębszej znajomości kultury cerkiewnej w różnych narodowych przejawach artystycznych i za każdym razem adaptował ją do przestrzeni tej czy innej świątyni.

Podsumowując, należy zauważyć, że praca w muzeum z zabytkami sztuki sakralnej ukształtowała Sosenkę zawodowo i miała bezpośredni wpływ na stylistykę jego dorobku twórczego. Dzięki delikatnemu ukierunkowaniu przez biskupa w życiu artysty zaistniały wyjątkowe warunki dla głębokiego poznania duchowego dziedzictwa narodu, które w połączeniu z europejskim wykształceniem zawodowym, poprzez refleksję artysty, przelały się w nowoczesną monumentalną sztukę sakralną.

Streszczenie

W znacznym dziedzictwie twórczym ukraińskiego artysty Modesta Sosienki (1875–1920) na szczególną uwagę zasługują polichromie i sakralne dzieła sztalugowe dla ponad dziesięciu galicyjskich cerkwi. Osoby mu współczesne zauważały, że prace sakralne artysty charakteryzowały się własnym „Sosienkowskim stylem”, w którym śmiało i organicznie łączyły się zreinterpretowane przez mistrzów XVI–XVII wieku tradycje bizantyjskie z nowoczesnymi europejskimi wymogami stylowymi przełomu XIX–XX wieku. Był on pionierem, który wyznaczył drogę rozwoju współczesnej sztuki świątynnej, czemu sprzyjały okoliczności jego życia. Po zdobyciu gruntownego europejskiego wykształcenia zawodowego w trakcie studiów w Krakowie, a także już jako stypendysta metropolity Andrzeja Szeptyckiego w Monachium i Paryżu, Sosienko powrócił do Galicji i kontynuując działalność swojego opiekuna w sferze muzealnictwa, został pełnoprawnym pracownikiem Muzeum Cerkiewnego (później Narodowego). Właśnie bezpośredni kontakt ze starymi zabytkami ikonografii, książkami pisanymi ręcznie i drukowanymi, z twórczością ludową pozwolił mu na dogłębne zrozumienie specyfiki ukraińskiej sztuki narodowej. W ten sposób połączenie osobistego talentu, wiedzy zawodowej i doświadczenia muzealnego, a także bliskie

relacje z głową Cerkwi greckokatolickiej – Andrzejem Szeptyckim, który wszystkie swoje wysiłki ukierunkował na odrodzenie wysokiej kultury wystroju przestrzeni sakralnej świątyń obrządku wschodniego, zrodziło artystę intelektualistę, gotowego do podjęcia wyzwania współczesności. Nie można jednak w całości docenić dorobku Sosenki. Działania wojenne na tych terenach w obu wojnach światowych w XX wieku, nietolerancyjne wobec dziedzictwa kulturowego, narodowego i duchowego lata władzy radzieckiej, a nawet pierwsze lata niepodległości Ukrainy nie sprzyjały zachowaniu świątyń i ich wystroju. Dlatego badacze zmuszeni są stwierdzić, iż większość prac Sosenki została bezpowrotnie utracona. Źródła inspiracji artysty, specyfikę kompozycji jego fresków, gamy kolorów, programu ideowo-estetycznego można odtworzyć jedynie na podstawie fresków naściennych dwóch świątyń w obwodzie lwowskim: Archanioła Michała we wsi Podbereźce oraz Świętego Zmartwychwstania w miejscowości Polany, przeprowadzając porównania z fragmentami utraconych polichromii utrwalonych na zdjęciach archiwalnych, oraz dodając zdobienie, już po tonowaniu restauracyjnym, ostatniego obiektu sakralnego artysty – cerkwi św. Mikołaja w Złoczowie. Nawet takie rozproszone dane pozwalają na zaobserwowanie wielu cech autorskich, określenie procesu kształtowania się wyrazistej manieri indywidualnej Sosenki, czemu poświęcone zostało niniejsze badanie.

Słowa kluczowe: Modest Sosenko, Ukraina, cerkiew, malarstwo ścienne, początek XX wieku

dr Olesia Semchyshyn-Huzner
Muzeum Narodowe we Lwowie
im. Andrzeja Szeptyckiego,
Svobody, 20, 79008, Lwów, Ukraina
tel.: (032) 235 88 46, (032) 235 88 56.
e-mail: olesia17@ukr.net

Bibliografia

- Čajkovskij K., *Arhitektura i štuka malárska a naša rus'ka cerkov*, "Dilo" 1893, nr 73, s. 1–2.
Čajkovskij K., *Dlá čogo religijne malárstvo u nas' ne podnosit' sã?*, "Dilo" 1894, nr 226, s. 1.
Holubec' M., *Modest Sosenko (1875–1920)*, "Hromads'ka dumka" 1920, nr 32, s. 1–2.
Holubec' M., *Načerk istorii ukrains'kogo mistectva*, N'û-Ůork 1973, s. 34.
Holubec' M., *Spadšhyna Modesta Sosenka*, "Ukrains'ka dumka" 1920, nr 13, s. 2–3.
Kondakov' H., *Livevoj ikonopisnij podlinnik*, t. I: *Ikonografia Gospoda Boga i Spasitelã Našeho Iisusa Hrista*. S.-Peterburg'

churches, gave birth to an intellectual artist, ready to take up the challenge of the present day. However, it is not possible to appreciate Sosenko's achievements in their entirety. The warfare in the region during the two world wars of the 20th century, the years of Soviet rule, which was intolerant of cultural, national and spiritual heritage, and even the first years of Ukrainian independence, were not conducive to the preservation of the churches and their decoration. As a result, researchers are forced to conclude that most of Sosenko's works have been irretrievably lost. The artist's sources of inspiration, the specific composition of his monumental artworks, the range of colours, the ideological and aesthetic programme can only be reconstructed on the basis of the decorations of two churches in the Lviv region: St. Michael the Archangel in the village of Pidberizci and the Holy Resurrection in the village of Poliany, by making comparisons with fragments of lost murals recorded in archival photographs, and by adding the decoration, already after restoration toning, of the artist's last sacred object – St. Nicholas Church in Zolochiv. Even such scattered data make it possible to observe many of the author's characteristics, to determine the process of the formation of Sosenko's distinct individual artistic style, to which this study is dedicated.

Keywords: Modest Sosenko, Ukraine, church, murals, early 20th century

dr Olesia Semchyshyn-Huzner
The Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv
Svobody, 20, 79008, Lviv, Ukraine
phone: (032) 235 88 46, (032) 235 88 56.
e-mail: olesia17@ukr.net

Translated by Monika Mazurek

Bibliography

- Chaikovskii K., *Arkhitektura i shtuka maliarska a nasha ruska tserkov*, "Dilo", 1893, no. 73, pp.1–2.
Chaikovskii, K., *Dlia chobo religijne maliarstvo u nas' ne podnosyt' sia?*, "Dilo", 1894, no. 226, p. 1. Holubets', M., *Modest Sosenko (1875–1920)*, "Hromads'ka dumka", no. 32, pp. 1–2.
Holubets', M., *Nacherk istorii ukrains'koho mystetstva*, New York 1973, p. 34.
Holubets', M., *Spadshchyna Modesta Sosenka*, "Ukrains'ka dumka" 1920, no. 13, pp. 2–3.
Kondakov' N., *Litsevoi ikonopisnyj podlinnik*, Vol. I: *Ikonografia Gospoda Boga i Spasitelia Nashego Iisusa Khrista*. Saint Petersburg 1905, ill. 73. Obraz dev'iaty chyniv angel's'kikh; ill. 76. Sobor Arkhistratiga Mikhaïla.

- Litsevoi Siskii ikonopisnyi podlinnik*, Vyp. IV. Saint Petersburg 1897, tabl. LXXI. O tebe raduetsia.
- Litsevoi Siskii ikonopisnyi podlinnik*, CXI, Vyp. III. Prilozhenie k' CVI vypusku "Pamiatnikov", Saint Petersburg 1896, tabl. LVI. *Fatherhood*
- L'vivs'ka Natsional'na naukova biblioteka Ukraïny im. V. Stefanika (=LNNB), Viddil rukopysiv, F. 191, Fond V. Fatsiievycha, od.zb.(odynytsia zberihannia) 1, p. (papka) 1, *Zhyttiepyssy predstavnykh Stanyslavivs'koi kapituly i epyskopa Pelesha Iuliana, mytropolyta Kuilovs'koho Iuliana i arkhiepysvitera Fatsiievycha Vasylia 1889–1896. Stanislav*. [MS], fol. 14. Natsional'nyi muzei u L'vovi (=NML), Viddil rukopysiv i starodrukiv, Kv-18592/17–22, rk – 3239, *Svidotstva M.Sosenka periodu ioho navchannia u Krakivs'kii shkoli krasnykh mystetstv 1897–1900*, fol.1–6.
- NML, Viddil rukopysiv i starodrukiv, kv-18592/23–27, 30, rk-3242, *Documenti pro navchannâ M. Sosenka v Akademii mistectv u Mânbeni 1900–1902*, fol. 1–7.
- NML, Viddil rukopysiv i starodrukiv, Kv-18592, rk-3244, *Dokumenty pro perebuvannia M.Sosenka v Paryzhi ta pro navchannia v Natsional'ni akademii obrazotvorchykh mystetstv; dozvoli na vidviduvannia tymchasovykh vystavok i biblioteki ustanovy*, fol. 1–4.
- NML, Viddil rukopysiv i starodrukiv, Kv – 18592/36, rk-3249, *Ofitsiinyi lyst mytropolyta A.Sheptyts'koho do M.Sosenka 3.07.1907*, fol. 1–2.
- NML, Viddil rukopysiv i starodrukiv, Kv-18597, rk –2935, *Materialy M.Drabana do M.Sosenka*, fol. 7–10.
- Noha, O., *Ukraïns'kij styl' v tserkovnomu mystetstvi Halychyny kintsia XIX – pochatku XX stolit'*, Lviv 1999, p. 82
- Otkovych T., *Restavratsiia nastinnykh rozpyis Modesta Sosenka v tserkvi Sn. Mykolaia v Zolochivi*, in: Biuletën' L'vivs'koho filialu Natsional'noho naukovy-doslidnoho restavratsiinoho tsentru Ukraïny, 2008, no. 1(10), pp.133–134.
- Prykerasy Halych'kykh rukopysiv XVI i XVII vv. Stavropyhivs'koho muzeia zrysovani Modestom Sosenkom (+1920)*. Tabl. X. Seriia «Zbirky Natsional'noho muzeiu u L'vovi», ed. I.Svientsits'kyi. Lviv, 1923.
- Radoms'ka, V. *Povernennia Modesta Sosenka*, "Obrazotvorche mystetstvo" 1991, no. 1, pp. 4–7;
- Radoms'ka V., *Povernennia Modesta Sosenka*, "Zerna" 1994, no. 1, pp. 33–38.
- Radoms'ka V., *Problema restavratsii stinopysu Modesta Sosenka v konteksti zberezhenia arkhitekturno-mystets'koi pam'iatky*, in: *Visnyk Natsional'noho universytetu «L'vivs'ka politekhnika» «Arkhitektura»*, no. 656 : zibrannia naukovykh prats', ed. B.S. Cherkes, Lviv 2009.
- Semchyshyn-Huzner O., *Onovlennia vnutrishn'oho prostoru Katedral'nogo soboru Sviatoho Voskresinnia v Ivano-Frankivs'ku (Stanislavovi) (1897–1904 rr.): istoriia, analiz, perspektivy*, "Narodoznavchi zoshyty", 2016, no. 5, pp. 1073–1085.
- Sheptyts'kyi, A., *Pys'ma-poslannia (1939–1944 rr.)*, Lviv 1991, pp.130–148.
- Ustyianovych, K., *De shcho o nasoi zhlyopysy tserkovnoi "Dilo"*, 1888, no.7, p.1; no. 9, p.1; no. 10, pp.1 – 2;
- 1905, il. 73. *Obraz devâti činiv anbel's'kib*; il. 76. Sobor Arhistratiga Mihaila.
- Livovej Sijjskij ikonopisnij podlinnik*, CXI, Vyp. III. Prilozhenie k' CVI vipusku "Pamâtnikov", S.-Peterburg' 1896, tabl. LVI. *Ojcostva*.
- Livovej Sijjskij ikonopisnij podlinnik*, Vyp. IV. S.-Peterburg' 1897, tabl. LXXI. O tēbē raduētsâ.
- L'vivs'ka Nacional'na Naukova Biblioteka Ukraïni im. V. Stefanika (=LNNB), Viddil rukopysiv, F. 191, Fond V. Faciēvicha, od. zb. 10, p. 1, *Žit'episi predstavnykh Stanyslavivs'koi kapituly epyskopa Pelesha Ūliana, mitropolita Kuilovs'koho Ūliana i arhiepysvitera Faciēvicha Vasilâ. 1889–1896. Stanislav* [rekopis], ark. 14.
- Nacional'nij muzej u L'vovi (=NML), Viddil rukopysiv i starodrukiv, kv-18592/17–22, rk-3239, *Svidotstva M. Sosenka periodu joho navchannâ u Krakivs'kij shkoli krasnykh mistectv 1897–1900*, ark. 1–6.
- NML, Viddil rukopysiv i starodrukiv, kv-18592/23–27,30, rk-3242, *Documenti pro navchannâ M. Sosenka v Akademii mistectv u Mânbeni 1900–1902*, ark. 1–7.
- NML, Viddil rukopysiv i starodrukiv, kv – 18592, rk-3244, *Documenti pro perebuvannâ M. Sosenka v Paryzhi ta pro navchannâ v Nacional'nij akademii obrazotvorchykh mistectv; dozvoli na vidviduvannâ timčasovykh vystavok i biblioteki ustanovy*, ark. 1–4.
- NML, Viddil rukopysiv i starodrukiv, kv-18592/36, rk-3249, *Oficijnij list Mitropolita A. Šeptic'koho do M. Sosenka. L'viv, 3.VII.1907*, ark. 1–2.
- NML, Viddil rukopysiv i starodrukiv, kv-18597, rk-2935, *Materiali M. Drabana do M. Sosenka*, ark. 7–10.
- Noga O., *Ukraïns'kij stil' v cerkovnomu mistectvi Galicini kintsia XIX – pochatku XX stolit'*, L'viv 1999, s. 82.
- Otkowic T., *Restavraciâ nastinnykh rozpyis Modesta Sosenka v cerkvi Sn. Mikolaja v Zolochivi*, w: Biuletën' 2008, nr 10, s. 133–134.
- Prykerasy galickib rukopysiv XVI i XVII vv. zrysovani Modestom Sosenkom (+ 1920)*. (Iz zbirk Nacional'nogo Muzeiu u L'vovi), Lwów, 1923, tabl. X
- Radoms'ka W., *Povernen'â Modesta Sosenka*, *Obrazotvorche mistectvo*" 1991, nr 1, s. 4–7.
- Radoms'ka W., *Povernen'â Modesta Sosenka*, "Zerna" 1994, nr 1, s. 33–38.
- Radoms'ka W., *Problema restavratsii stinopysu Modesta Sosenka v konteksti zberezhenia arkhitekturno-mystets'koi pam'iatky*, w: *Visnyk Natsional'noho universytetu «L'vivs'ka politekhnika» «Arkhitektura»*, nr 656: zibrannia naukovykh prats', red. B.S. Cherkes, Lwów 2009.
- Semchyshyn-Huzner O., *Onovlen'â vnutrishn'ogo prostoru Katedral'nogo soboru Sviatoho Voskresin'â v Ivano-Frankivs'ku (Stanislavovi) (1897–1904 rr.): istoriâ, analiz, perspektivi, "Narodoznavci zošiti"* 2016, nr 5, s. 1073–1085.
- Šeptic'kij A., *Pis'ma-poslan'â (1939–1944 rr.)*, L'viv 1991, s.130–148.
- Ustiianovic K., *Dešo o našoj žylopisi cerkovnoj*, "Dilo" 1888, nr 7, s. 1; nr 9, s. 1; nr 10, s. 1–2.