

Geografia „lwowskiej rzeźby rokokowej” i architektury w świetle najnowszych badań

Agata DWORZAK

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Jagielloński

<https://orcid.org/0000-0002-4424-4969>

ABSTRAKT Artykuł omawia zagadnienia geografii artystycznej tzw. lwowskiej rzeźby rokokowej oraz dzieł architektoniczno-rzeźbiarskich w świetle najnowszych badań. Zaznaczenie na mapie wszystkich rozpoznanych realizacji z kręgu „lwowskiej rzeźby rokokowej” ukazało zasięg terytorialny warsztatów snycerskich, natomiast analiza przykładów o charakterze kompleksowym, obejmujących dzieła architektoniczno-rzeźbiarskie, ujawniła ich układ geograficzny na mapie. Taki zabieg pozwolił na przedstawienie – niejako na zasadzie kontrastu – różnic w oddziaływaniu środowiska lwowskiego w przypadku rzeźby i w przypadku architektury. Podkreślona została dzięki temu wyjątkowa skala zasięgu środowiska lwowskich rzeźbiarzy, pod tym względem unikalnego w XVIII-wiecznej Rzeczypospolitej.

SŁOWA-KLUCZE lwowska rzeźba rokokowa, rokoko, Lwów, rzeźba XVIII w., architektura XVIII w., geografia artystyczna

ABSTRACT *The Geography of “Lviv Rococo Sculpture” and Architecture in the Light of Recent Research.* The article addresses the issue of the artistic geography of “Lviv rococo sculpture” in the light of recent research and the latest findings, as well as the geography of architectural and sculptural works of a comprehensive nature. Plotted on a map, all the known and so far identified pieces from the circle of the so-called Lviv rococo sculpture give an indication of the actual territorial range reached by woodcarving workshops. An analysis of examples of a comprehensive nature, in turn, that is complexes embracing architectural and sculptural works, makes it possible to outline their concentration, and this approach reveals, somewhat by contrast, the differences in the influence exerted by the Lviv milieu in the area of sculpture and in the area of architecture. This, in consequence, highlights the exceptional reach of the Lviv sculptor community, which in this respect was unique on the scale of the eighteenth-century Polish-Lithuanian Commonwealth.

KEYWORDS Lviv rococo sculpture, rococo, Lviv, 18th-century sculpture, 18th-century architecture, artistic geography

„LWOWSKI późny barok czy też rokoko [...] to styl wyłącznie zachodni i zadziwiająco jednolity, po raz pierwszy może w tym stopniu od czasu, kiedy w ogóle Lwów jako centrum kultury artystycznej zaczął odgrywać rolę. Architektura, która w czwartym dziesiątku lat XVIII wieku zakwitła we Lwowie, a której rozkwit łączy się z nazwiskami Wittego i Meretyna, ma swój odrębny charakter i swój lokalny koloryt, jest pełna rozmachu i wigoru. Sztuka lwowska tego okresu nie zacieśnia się zresztą do samej tylko architektury, lecz równą pełnią życia artystycznego obejmuje i plastykę, a obie uzupełnia podążające za nimi nieco w tyle monumentalne malarstwo freskowe”¹. Powyższa charakterystyka „lwowskiego rokoka”, skreślona w latach 30. ubiegłego wieku przez Tadeusza Mańkowskiego, w syntetyczny sposób oddaje nie tylko główne cechy sztuki Lwowa doby rokoka, lecz także jej podstawową problematykę. Mańkowski nie miał racji jedynie w jednej kwestii: sztuka kręgu lwowskiego nie była stylem wyłącznie zachodnim i katolickim, ale stała się równie popularna w kręgu Cerkwi greckokatolickiej². Można mieć także wątpliwości, czy zasadne jest włączanie do powyższej charakterystyki malarstwa monumentalnego. O ile architektura oraz rzeźba cechowały się odrębnymi formami i charakterystycznym językiem stylistycznym, o tyle iluzjonistyczne malarstwo monumentalne nie miało w środowisku lwowskim oddzielnego charakteru. Jego funkcja sprowadzała się raczej do uzupełniania wnętrza,

a polichromie wykonywane były najczęściej znacznie później niż wyposażenie czy struktura architektoniczna. Przytoczona powyżej charakterystyka lwowskiej sztuki łączy się także z podstawowymi pojęciami geografii artystycznej, takimi jak centrum, peryferia, środowisko artystyczne, wpływ, zasięg oddziaływania i granice³.

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie geograficznego zasięgu dzieł „lwowskiej rzeźby rokokowej” na podstawie najnowszych badań, a także zwrócenie uwagi na rozkład terytorialny przykładów realizujących w pełnym stopniu przywołaną charakterystykę Mańkowskiego. Zaznaczenie na mapie wszystkich rozpoznanych realizacji z kręgu tzw. lwowskiej rzeźby rokokowej ukaże faktyczny zasięg terytorialny działalności warsztatów snycerskich. Natomiast poprzez analizę przykładów o charakterze kompleksowym, obejmujących dzieła architektoniczno-rzeźbiarskie, będzie można zarysować ich koncentrację. Taki zabieg pozwoli na przedstawienie – niejako na zasadzie kontrastu – różnic w oddziaływaniu środowiska lwowskiego w przypadku rzeźby i w przypadku architektury. Pomoże to ukazać zasięg oddziaływania środowiska lwowskich rzeźbiarzy.

Pierwsze próby nakreślenia zasięgu geograficznego rzeźby lwowskiej z około połowy XVIII w. podjął Tadeusz Mańkowski. W 1937 r. w tym kontekście pisał o „ekspansji promieniującej daleko, od Dukli po Berdyczów, a może i dalej”⁴, a następnie to dookreślił: „na zachód po rzekę Wisłok, na północ po Sandomierz

1. Tadeusz Mańkowski, *Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna* (Londyn: Fundacja Lanckorońskich, Polska Fundacja Kulturalna, 1974), s. 320. Dla porządku warto przypomnieć, że opracowanie to powstało we Lwowie przed rokiem 1939.

2. Bardzo dobrze pokazał to Piotr Krasny, *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914* (Kraków: Universitas, 2003), s. 135–196.

3. Janusz Stanisław Kębliński, „Kilka uwag na temat badań tzw. geografii sztuki”, w: *Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku*, red. Andrzej Józef Baranowski (Warszawa: Arx Regia, 1998), s. 25–26; Marcin Fabiański, „How Can an Artistic Region Be Defined? The Case of Early-Modern Central Europe”, w: *Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie*, red. Katarzyna Murawska-Muthesius (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2000), s. 35–42; Grażyna Jurkowlanec, „Europa Środkowa w badaniach nad sztuką: od geografii artystycznej do «horyzontalnej historii sztuki»”, *Kwartalnik Historyczny* 120, nr 4 (2013), s. 809–816; Marina Dmitrieva-Einhorn, „Gibt es eine Kunstlandschaft Ostmitteleuropa? Forschungsprobleme der Kunstgeographie”, w: *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, red. Robert Born, Alena Janatková, Adam S. Labuda (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2004), s. 121–137; Thomas DaCosta Kaufmann, *(Ost-)Mitteleuropa als Kunstgeschichtsregion?* (Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2006); Piotr Piotrowski, „Czy (wciąż) istnieje Europa Środkowa i czy (jeszcze) ma coś do powiedzenia”, w: *Mediations Biennale. Voyage Sentimental, Identity and Tolerance, Corporeal/Technoreal* (Poznań: Centrum Kultury „Zamek”, 2008), s. 28–55; Piotr Piotrowski, „How to Write a History of Central-East European Art?”, *Third Text* 23, nr 1 (2009), s. 5–14.

4. Tadeusz Mańkowski, *Lwowska rzeźba rokokowa* (Lwów: Towarzystwo Miłośników Przeszłości Lwowa, 1937), s. 143.

i nawet dalej, na północny-wschód na Wołyn i na Podlasie, na wschód po Berdyczów na Podolu i może jeszcze dalej, gdzie go przyszłe badania odkryją”⁵. Jeszcze ogólniej zarysowali granice lwowskiej rzeźby Jan K. Ostrowski, który pisał, że „stworzyła zwarty zespół zabytkowy w mieście [Lwowie] i jego okolicach, a także szeroko promieniowała na inne tereny, od Sandomierszczyzny po linię Dniepru”⁶, oraz Jakub Sito, wskazując, że była ona „rozprzestrzeniona na olbrzymim obszarze, od wschodniej i południowej granicy Rzeczypospolitej, po linię Wisły na zachodzie i okolice Białegostoku na północy”⁷.

KWESTIE TERMINOLOGICZNE I METODOLOGICZNE

Podjęty temat wymaga wyjaśnień o charakterze terminologicznym. Przede wszystkim warto zatrzymać się nad samym pojęciem „lwowska rzeźba rokokowa”. Jest ono ujęte w cudzysłów bądź poprzedzone określeniem „tak zwana” nie z uwagi na ostentacyjne dystansowanie się od tego pojęcia. Ma to raczej związek z pojawiającymi się co jakiś czas próbami jego zmiany, co bazuje na starym heglowskim rozumieniu pojęcia stylu⁸. W swojej praktyce badawczej autorka nie skupia się na rozważaniach, czy wytwory lwowskie są rokokowe, czy też nie, i traktuje określenie „lwowska rzeźba rokokowa”, ugruntowane i powszechnie stosowane w literaturze przedmiotu, bardziej jako nazwę własną zjawiska o określonych cechach i skryształizowanej charakterystyce stylistycznej.

Podstawą dla przeprowadzonej w tekście analizy jest mapa z zaznaczonymi miejscowościami, w których znajdują się (bądź znajdowały) udokumentowane

dzieła lwowskich rzeźbiarzy. Takim mianem będą więc określane rzeźby wykonane zarówno przez artystów prowadzących we Lwowie swoje pracownie (Sebastian Fesinger, Antoni Osiński, Piotr Polejowski), jak i przez twórców, którzy obierali – przynajmniej okresowo – „wędrowny tryb życia” i przenosili swój warsztat w miejsce większego zlecenia (Maciej Polejowski, Stefan Grodzicki), oraz rzeźbiarzy wywodzących się z lwowskiego środowiska artystycznego, w którym odebrali swoje wykształcenie, ale kontynuujących działalność poza stolicą województwa ruskiego (Michał Filewicz, Ignacy Buraczyński, Jan Michał Würtzer zw. młodszym). Dlatego na mapie znalazły się także dzieła Johanna Georga Pinsla, który ze swoim buczackim warsztatem *de facto* nie mieści się w żadnej z powyższych kategorii. Charakter znanego materiału zabytkowego powoduje, że część dzieł pozostaje anonimowa bądź jest przypisywana jednemu lub większej liczbie artystów lwowskich. W takich przypadkach kryteriami umieszczenia ich na mapie były uchwytne lub przypuszczalne związki ze Lwowem, a także poziom artystyczny. Analiza obiektów ujawnia bowiem drastyczny spadek jakości artystycznej tych dzieł rzeźbiarskich, których wykonawcy nie mieli bezpośredniego kontaktu ze Lwowem lub z lwowskimi rzeźbiarzami i próbowali bezrefleksyjnie naśladować kubiczne formy „rokokowej rzeźby lwowskiej” (*casus* ten nie dotyczy zresztą tylko ziem sandomierskiej czy chełmskiej). Innymi słowy, im niższa jakość rzeźby, która czasem zbliża się do poziomu sztuki ludowej, tym mniejsza szansa na to, że została wykonana przez artystę z kręgu „lwowskiej rzeźby rokokowej”⁹.

Badania nad „lwowską rzeźbą rokokową”, sięgające początku XX w., obciążone są mniejszymi i większymi

5. Mańkowski, *Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna*, s. 356. Co ciekawe, Zbigniew Hornung w swoich syntetycznych pracach o „lwowskiej rzeźbie rokokowej” nie poruszył w ogóle zagadnienia zasięgu geograficznego tego zjawiska.

6. Jan K. Ostrowski, „Polska rzeźba barokowa XVIII wieku. Przegląd problematyki i perspektywy badawcze”, *Biuletyn Historii Sztuki* 50, nr 4 (1988), s. 321.

7. Jakub Sito, „Rokokowa rzeźba lwowska. Zarys problematyki”, w: *Adam Bochnak. Naświetlanie rzeźby lwowskiej. Wystawa fotografii ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN*, red. Piotr Jamski, Andrzej Betlej (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2008), s. 69.

8. Por. Mariusz Karpowicz, *Sztuka polska XVIII w.* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1985), s. 184 (tamże propozycja terminu „wschodniomałopolska rzeźba rokokowa”). Ostrowski („Polska rzeźba barokowa XVIII wieku”, s. 321) postulował – w opozycji do koncepcji Karpowicza – usunięcie terminu „rokokowa” i stosowanie utrwalonego terminu „rzeźba lwowska”.

9. To naśladownictwo mogło w równym stopniu dotyczyć zarówno geometrycznego formowania szat, jak i powtarzania kompozycji poszczególnych rzeźb. Czasami, jak w przypadku rzeźb w Kumowie Plebańskim, kopiowanie kompozycji nie pociągnęło za sobą próby oddania kubicznych załamań draperii. W tym miejscu bardzo dziękuję Piotrowi Jamskiemu za fotografie rzeźb z Kumowa.

błędami. Tadeusz Mańkowski napisał kiedyś, że „repcja stylowych form rokoka na terenie Lwowa sięgała szeroko i objęła wszystkie sfery wczesnego społeczeństwa, sięgając nawet folkloru. Wielkiej ilości prowincjonalnych kościołów, zdobionych rokokowymi ołtarzami i snycerską dekoracją, odpowiadała wielka ilościowo produkcja warsztatów snycerskich. Wśród masy przeciętnych rzeźb warsztatowych zdają się niekiedy ginąć dzieła wybitne o cechach indywidualnych. Lecz właśnie to, wywołane samą liczbą dzieł plastyki rokokowej w prowincjonalnych kościołach miast, miasteczek i wsi, mija, gdy baczny obserwator wyłowi wśród nich dzieła prawdziwego talentu, których nie brak wśród masy przeciętności”¹⁰. Uczony przy tej okazji scharakteryzował jeden z większych problemów, z jakim mierzą się kolejne pokolenia badaczy, czyli kwestię oceny wartości i właściwego określenia poziomu artystycznego dzieł. Niestety, należy przyznać, że największy problem mieli w tej kwestii badacze lwowskiej rzeźby czynni po 1945 r. Począwszy od lat 50. XX w., w kolejnych studiach Jerzego Kowalczyka, Ewy Smulikowskiej, Światosława Lenartowicza, a obecnie Agnieszki Szykuły-Żygawskiej i Michała Wardzyńskiego powielany jest fałszywy obraz, w którym jakakolwiek deformacja formy dzieł (intencjonalna bądź wynikająca ze słabego poziomu artystycznego) traktowana jest jako wyznacznik ich przynależności do „lwowskiej rzeźby rokokowej”. Takie

podejście wydaje się sprzeczne ze współczesnymi badaniami nad rzeźbą nowożytną.

Owa postawa metodologiczna wpłynęła na pierwsze powojenne próby zakreszenia granic występowania dzieł lwowskiej rzeźby. Jerzy Kowalczyk uważał, że „najdalej wysuniętym na północ punktem jest Choroszcz pod Białymstokiem”, a na północny wschód – Leśna Podlaska (figury z kościoła w Leśnej Podlaskiej przeniesiono następnie do kościoła w Mokobodach koło Siedlec). Na południu miejscowościami granicznymi były – według niego – Dukla, Rymanów i Łopienka, na zachodzie Pełczyska i Momina, a na wschodzie linia wyznaczona przez wioski Żmudź, Moniatycze, Kryłów i Oszczów¹¹. Jak łatwo zauważyć, Kowalczyk ograniczył się w swoich rozważaniach jedynie do terenów na zachód od Lwowa (obszarów dawnych ziem chełmskiej, przemyskiej i sanockiej oraz województw sandomierskiego, bełskiego, lubelskiego i podlaskiego), zrezygnował natomiast z określenia zasięgu oddziaływania lwowskiej plastyki na północ i południe od tego miasta¹². W tym miejscu należy jednoznacznie stwierdzić, że rzeźby z Leśnej Podlaskiej, obecnie znajdujące się w Mokobodach, wbrew obiegowej opinii nie wykazują żadnych cech stylistycznych charakterystycznych dla „lwowskiej rzeźby rokokowej” i należy ostatecznie wyłączyć je z rozważań na temat snycerki lwowskiej. Ze Lwowem mokobodzkie figury powiązali autorzy *Katalogu zabytków sztuki*

10. Mańkowski, *Lwowska rzeźba rokokowa*, s. 140.

11. Jerzy Kowalczyk, „Ze studiów nad geografią lwowskiej rzeźby rokokowej”, w: *Rokoko. Studia nad sztuką 1 połowy XVIII w. Materiały sesji SHS zorganizowanej wspólnie z Muzeum Śląskim we Wrocławiu, Wrocław, październik 1968* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970), s. 203, 202 (mapa). Zob. też: Jerzy Kowalczyk, „Dzieła Macieja Polejowskiego w Ziemi Sandomierskiej”, *Rocznik Świętokrzyski* 6 (1970), s. 187–237; id., „Przemiany wystroju wnętrza Kolegiaty sandomierskiej w okresie rokoka”, *Zeszyty Sandomierskie. Biuletyn Towarzystwa Naukowego Sandomierskiego* 6, nr 9 (1999), s. 50–59. Pewną słabością pierwszego tekstu Kowalczyka jest brak dokładnego określenia, o których dziełach w konkretnych miejscowościach mowa. W takim przypadku jak Dukla wątpliwości nie ma, ale już np. w przypadku Rymanowa Kowalczykowi chodziło zapewne o dwie figury św. św. Piotra i Pawła ustawione w kruchcie kościoła pw. św. Wawrzyńca, choć mógł mieć również na myśli formę ołtarza głównego, z charakterystycznym zwieńczeniem rozpowszechnionym przez ołtarze Macieja Polejowskiego w Sandomierzu (ale przecież rycinami z podobnymi ołtarzami nie dysponował tylko Polejowski). Nie sposób dociec, o których dziełach w Łopience (cerkiew pw. św. Paraskewii) pisze. Podobnie nie wiadomo, o które rzeźby chodziło w Kryłowie i w Oszczowie (figury znajdujące się w ołtarzu głównym tamtejszego kościoła pw. św. Barbary nie wykazują cech „lwowskich”); zob. Kowalczyk, „Ze studiów nad geografią lwowskiej rzeźby rokokowej”, *passim*.

12. Wynikało to z braku możliwości przeprowadzenia badań terenowych na obszarach wchodzących po II wojnie światowej w skład ZSRR.

w Polsce¹³, a ich przypuszczenie następnie powtórzył Kowalczyk¹⁴. Są to rzeźby wysokiej klasy, o bardzo specyficznym dukuie dłuta i wyjątkowych cechach fizjonomicznych, z całą pewnością zasługujące na szczególne badania porównawcze, które pozwolą prawidłowo określić ich źródła artystyczne.

Ziemia chełmska jako północna „kolonia” lwowskich rzeźbiarzy była w późniejszym czasie dla Ewy Smulikowskiej osobnym tematem rozważań atrybucyjnych, będących pokłosiem jej prac inwentaryzatorskich. W określeniu dorobku lwowskich rzeźbiarzy na tym terenie panowała duża swoboda, zarówno w rozpoznaniu cech stylistycznych, jak i datowaniu poszczególnych zespołów, co skutkowało zaliczeniem do rzekomych „lwowskich” dzieł bardzo licznej grupy wytworów lokalnych warsztatów – znacznie słabszych artystycznie, niewykazujących jednak żadnych cech „lwowskich”¹⁵. Choć większość propozycji Smulikowskiej zostało

odrzuconych przez kolejnych badaczy „lwowskiej rzeźby rokokowej”¹⁶, to w badaniach lokalnych jej błędne ustalenia są nadal powtarzane¹⁷.

Kolejną próbę rozpoznania dzieł „lwowskiej rzeźby rokokowej” na terenie Sandomierszczyzny podjął Światosław Lenartowicz, który uzupełnił zachodnią linię jej oddziaływania o przykłady graniczne w Sulisławicach i Klimontowie¹⁸. Niestety, głównym mankamentem w przypadku badań zarówno Kowalczyka, jak i Lenartowicza był brak precyzyjnego datowania poszczególnych zespołów oraz wyznaczenie szerokich przedziałów czasowych za propozycjami autorów poszczególnych zeszytów *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*¹⁹.

Po badaniach Kowalczyka i Lenartowicza przyjęło się uważać, że niemal każde dzieło rzeźbiarskie na terenie Sandomierszczyzny wykazujące kubizujące deformacje należy do nurtu „lwowskiej rzeźby rokokowej”²⁰. Tym tropem podążył także Michał Wardzyński, który

13. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 10: *Województwo warszawskie*, z. 22: *Powiat siedlecki*, oprac. Izabella Galicka, Hanna Sygietyńska, Dariusz Kaczmarzyk (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1965), s. 9.

14. Kowalczyk, „Ze studiów nad geografią lwowskiej rzeźby rokokowej”, s. 203.

15. Ewa Smulikowska, „Rococo Crucifixes of the Lvovian School. Problems of Authorschip, Style and Artistic Topography”, w: *Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur*, red. Konstanty Kalinowski (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1985), s. 220, 222–224 (szczegółowe datowania podane w podpisach pod ilustracjami).

16. Andrzej Betlej, „Polejowski Maciej”, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 7, red. Urszula Makowska (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003), s. 376; Agata Dworzak, *Polejowscy. Karta z dziejów lwowskiego środowiska artystycznego w drugiej połowie XVIII wieku* (Warszawa–Kraków: Societas Vistulana, 2020), s. 31–32, 42, 203–204, 280–283, 380, 450–451, 472; ead., „Czego nie zrobił w Krasnymstawie Maciej Polejowski?”, *Roczniki Humanistyczne* 2026 (w druku).

17. Błędne atrybuowanie Maciejowi Polejowskiemu dzieł w Krasnymstawie, Hańsku i Sosnowicy zob. Zbigniew Atras, „Śladami krasnostawskich bonifratrów czyli zapiski z wyprawy do Hańska”, *Nestor. Czasopismo artystyczne*, nr 2 (2011), s. 1, 5; id., „Krótka historia zakonu bonifratrów i jego trzech konwentów fundacji biskupa Mikołaja Świrskiego”, *ibid.*, s. 23; Agnieszka Szykuła-Żygawska, „Znakomita rzeźba Chrystusa Ukrzyżowanego z kościoła pojezuickiego w Krasnymstawie”, *Nestor. Czasopismo artystyczne*, nr 4 (2014), s. 3–5.

18. Światosław Lenartowicz, „Działalność rzeźbiarza lwowskiego Macieja Polejowskiego na terenie ziemi sandomierskiej. Przegląd problematyki, nowe atrybucje” (rozprawa magisterska, Instytut Historii Sztuki UJ, 1993). Wyniki badań Lenartowicza uwzględnił w biogramie artysty Andrzej Betlej („Polejowski Maciej”, s. 376).

19. Kowalczyk, „Ze studiów nad geografią lwowskiej rzeźby rokokowej”; id., „Dzieła Macieja Polejowskiego w Ziemi Sandomierskiej”; Lenartowicz, „Działalność rzeźbiarza lwowskiego Macieja Polejowskiego na terenie ziemi sandomierskiej”, *passim*.

20. Tendencja taka panowała wśród inwentaryzatorów także wcześniej, czego przykładem są w większości błędne atrybucje (i przypisanie do lwowskiego nurtu stylowego) prezentowane w kolejnych zeszytach *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*, które stały się częściowo podstawą dla Kowalczyka. Zob. Józef Tomasz Frazik, Maria Malanek, „Zabytki powiatu jarosławskiego (z wyłączeniem m. Jarosławia)”, *Biuletyn Historii Sztuki* 23, nr 3 (1961), s. 304–305; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 8: *Województwo lubelskie*, z. 8: *Powiat krasnostawski*, oprac. Teresa Sulerzyska, Felicja Uniechowska, Ewa Rowińska (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1964); t. 10:

wykreował postacie anonimowych twórców – „Współpracownika Macieja Polejowskiego”²¹ i „Mistrza z Pełczysk”, mającego wywodzić się z pracowni Franciszka Olędzkiego²². Autor ten poszerzył dotychczasową zachodnią granicę występowania lwowskiej snycerki, włączając dzieła znajdujące się w kościołach parafialnych w Tarłowie i Zakrzewie pod Radomiem, w kościele Dominikanów w Wysokim Kole i Benedyktynów na Świętym Krzyżu²³. Z kolei na północy i północnym zachodzie nowe granice wyznaczył trzema figurami św. Jana Nepomucena: przy moście nad rzeką Brok w Gostkowie pod Czyżewem-Osadą, na bramce wejściowej na cmentarz przykościelny w Kunowie oraz przy dawnej szkole i przytulku kościoła parafialnego w podwarszawskim Radzyminie²⁴. Co więcej, rozciągnął występowanie „lwowskiej rzeźby rokokowej” także na tereny Mazowsza. Zidentyfikowane przez niego dzieła „Mistrza z Pełczysk” w Studziannej-Poświętnym, Skrzyńsku, Nowym Kazanowie, Końskich, Gowarczowie, Drzewicy, Rawie Mazowieckiej, Regnowie i Pełczyskach, usytuowanych na pograniczu dawnych województw sandomierskiego i rawskiego, rozpoznał jako zasięg oddziaływania sztuki lwowskiej w kierunku północno-zachodnim²⁵. Tak jak w przypadku poprzednich autorów, należy dokonać korekty „lwowskości” wskazanych dzieł. Można utrzymać propozycje z Tarłowa (anioły w tabernakulum), Zakrzewia (ołtarz główny),

Wysokiego Koła (anioły w zwieńczeniu ołtarza w kaplicy) i Świętego Krzyża (anioł w kaplicy Oleśnickich), które najprawdopodobniej są dziełami wyróżnionego ostatnio warsztatu „Mistrza ołtarza głównego w Obrazowie”²⁶. Natomiast w przypadku dzieł „mazowieckich” trudno zgodzić się z większością atrybucji. O ile rzeźby z Pełczysk faktycznie operują manierą rzeźbiarską zbliżoną do lwowskiego kształtowania draperii, o tyle przykłady w Studziannej-Poświętnym, Skrzyńsku, Nowym Kazanowie, Końskich, Gowarczowie, Drzewicy, Rawie Mazowieckiej i Regnowie – już nie. Szczególnie anioły w ołtarzu głównym w Studziannej nie mają geometrycznie kształtowanych szat, a nastawy w Końskich, Gowarczowie, Nowym Kazanowie i w Rawie Mazowieckiej są pozbawione rzeźb figuralnych (podstawą do atrybucji nie może być skojarzenie formy ołtarzy – notabene wzornikowych – z małą architekturą we Lwowie). Symptomatycznym przypadkiem są bardzo słabe figury w Regnowie, wykazujące kubizację formy zapewne wynikającą jedynie z chęci naśladowania lwowskich rzeźbiarzy.

NOWE GRANICE

W świetle ostatnich badań powyższe ustalenia warto zweryfikować i zaproponować skorygowany zasięg „lwowskiej rzeźby rokokowej” na wschód od stolicy województwa ruskiego²⁷. Analiza rozmieszczenia

Województwo warszawskie, z. 22: *Powiat siedlecki*, oprac. Izabella Galicka, Hanna Sygietyńska, Dariusz Kaczmarzyk (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1965); t. 8: *Województwo lubelskie*, z. 5: *Powiat chełmski*, oprac. Kazimiera Kutrzebianka, Ewa Smulikowska-Rowińska (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1968); t. 8: *Województwo lubelskie*, z. 14: *Powiat parczewski*, oprac. Ryszard Brykowski (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1970); t. 8: *Województwo lubelskie*, z. 18: *Powiat włodawski*, oprac. Ewa Smulikowska (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1975); *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria nowa*, t. 3: *Województwo rzeszowskie*, z. 4: *Leżajsk, Sokółów Małopolski i okolice*, oprac. Ewa Śnieżyńska-Stolotowa, Franciszek Stolot (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1989).

21. Michał Wardzyński, „Lwowska rzeźba rokokowa pod Warszawą? Przyczynek do geografii artystycznej osiemnastowiecznej rzeźby na Mazowszu”, w: *Vellis quod possis. Studia z historii sztuki ofiarowane Profesorowi Janowi Ostrowskiemu*, red. Andrzej Betlej et al. (Kraków: Societas Vistulana, 2016), s. 392, il. 779. Atrybucje zanegowała Dworzak (*Polejowscy*, s. 425).

22. Michał Wardzyński, „From Red Ruthenia to Rawa Mazowiecka: the Works of the Anonymous «Master of Pełczyska» as a Contribution to the Geography of Rococo Sculpture in Mazovia”, *Ikonotheke. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego* 27 (2017), s. 217–233.

23. Wardzyński, „Lwowska rzeźba rokokowa pod Warszawą?”, s. 392; id., „From Red Ruthenia to Rawa Mazowiecka”, s. 214.

24. Wardzyński, „Lwowska rzeźba rokokowa pod Warszawą?”, s. 395.

25. Wardzyński, „From Red Ruthenia to Rawa Mazowiecka”, s. 233 oraz il. 18 (mapa z zaznaczonymi dziełami warsztatów lwowskich).

26. Na jego temat zob. Dworzak, *Polejowscy*, s. 254–268.

27. Pewne uwagi o charakterze ogólnym zostały sformułowane w syntezie Agaty Dworzak, „Fenomen lwowskiej rzeźby rokokowej”, w: *Sztuka Zwycięża! Polska, Ukraina, Kresy. Adam*

dotychczas rozpoznanych realizacji lwowskich (il. 1) wyraźnie pokazuje, że najdalej wysuniętym na północ przykładem działalności warsztatów lwowskich pozostaje Choroszcz z rzezbami z kościoła Dominikanów, łączonymi z Piotrem Polejowskim (1757)²⁸. Jednakże pojedyncze anonimowe dzieła zgrupowane wokół tej miejscowości i dalej na zachód (Uhowo, Gostkowo, Boćki²⁹, Rusków, a także Radzymin)³⁰ pozostają wyraźnie odosobnione geograficznie od kolejnych przykładów rzeźby lwowskiej. Wydaje się więc, że możemy w tym przypadku mówić o przerzucie bezpośrednim (związanym z artystą i fundatorem)³¹ ze

Lwowa – przerzucie, który stał się jednocześnie źródłem wpływu na pobliskim terenie³².

Bezpośredni zasięg twórczości lwowskich warsztatów rzeźbiarskich na północ od Lwowa sięga Włodawy i prac Macieja Polejowskiego w kościele Paulinów (1785–1786)³³. Dalej w stronę północno-zachodnią granica zatacza łuk pokrywający się z granicą województwa lubelskiego i prowadzi przez Uhrusk (Maciej Polejowski, ok. 1785?)³⁴, Chełm (Michał Filewicz, 1774)³⁵, Krasnystaw (niezidentyfikowane prace Macieja Polejowskiego, przed 1786)³⁶, Radecznice (Karol Burzyński, 1767)³⁷, Janów Lubelski (Karol Burzyński i Jan

Myjak. Refleksje. Rzeźba, kat. wyst., Galeria Sztuki Współczesnej w Przemyślu, red. Andrzej Cieszyński (Przemyśl: Galeria Sztuki Współczesnej w Przemyślu, 2023), s. nlb. 66–131 (szczególnie podrozdziały *Młodsze pokolenie rzeźbiarzy lwowskiego rokoka i ekspansja zjawiska artystycznego* oraz *Trzecie pokolenie rzeźbiarzy lwowskiego rokoka i rola Przemyśla w ich twórczości*). 28. Anna Oleńska, *Jan Klemens Branicki „sarmata nowoczesny”*. Kreowanie wizerunku poprzez sztukę (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2011), s. 153; *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria nowa*, t. 12: *Województwo białostockie (podlaskie)*, z. 3: *Powiat białostocki*, red. Marcin Zgliński, Katarzyna Kolendo-Korczak (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016), s. LI, 14; Jakub Sito, „Rokokowy wystrój rzeźbiarski cerkwi w Supraślu”, w: *Supraśl 1913. Dokumentacja fotograficzna Józefa Jodkowskiego cerkwi Zwiastowania Najświętszej Marii Pannie*, red. Piotr Jacek Jamski, Marek Zalewski (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, Państwowe Muzeum Archeologiczne, Hartigrama, Stowarzyszenie Kulturalne Collegium Suprasliense, 2016), s. 207; Dworzak, *Polejowscy*, s. 24, 27, 31, 153–155, 286, 383, 385, 455, 457, 468.

29. Ołtarzyki boćkowskie Sebastiana Fesingera są takim samym przykładem bezpośredniego przerzutu ze Lwowa jak Choroszcz, w dodatku równo o dekadę wcześniejszym.

30. Wylączę z tej grupy figurę ze Szczytów-Dzięciołowa, która – wbrew twierdzeniu Wardzyńskiego – nie została wykonana przez Sebastiana Fesingera ani przez innego lwowskiego artystę. Zob. Michał Wardzyński, „Pomnik św. Jana Nepomucena w Szczytach-Dzięciołowie – nieznane dzieło Sebastiana Fesingera? Przyczynek do badań nad obecnością lwowskiej rzeźby rokokowej na Podlasiu”, w: *Figura św. Jana Nepomucena ze Szczytów-Dzięciołowa. Lwowska rzeźba rokokowa na Podlasiu*, red. Wojciech Konończuk (Warszawa: Fundacja im. Jana Walentego Węgierskiego, 2018), s. 45–70.

31. Te dwie podstawowe kategorie przerzutu stylistycznego wyodrębnił Władysław Tatarakiewicz, „Przerzuty stylowe”, w: *Księga ku czci Władysława Podlasy*, red. Władysław Floryan (Wrocław: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1957), s. 55–56.

32. Kęłowski, „Kilka uwag na temat badań tzw. geografii sztuki”, s. 29–30.

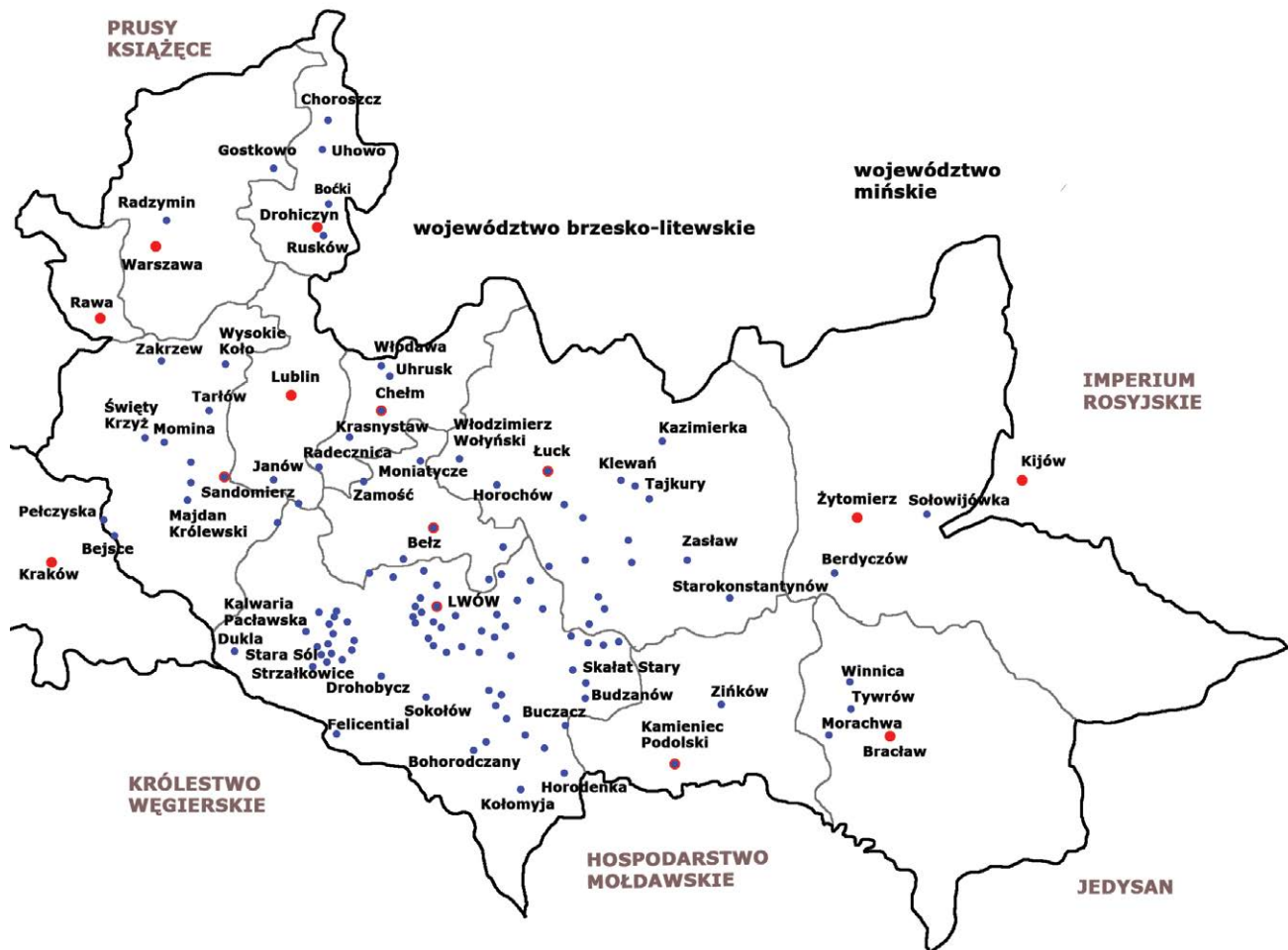
33. Dworzak, *Polejowscy*, s. 193–200.

34. *Ibid.*, s. 231–232, 396.

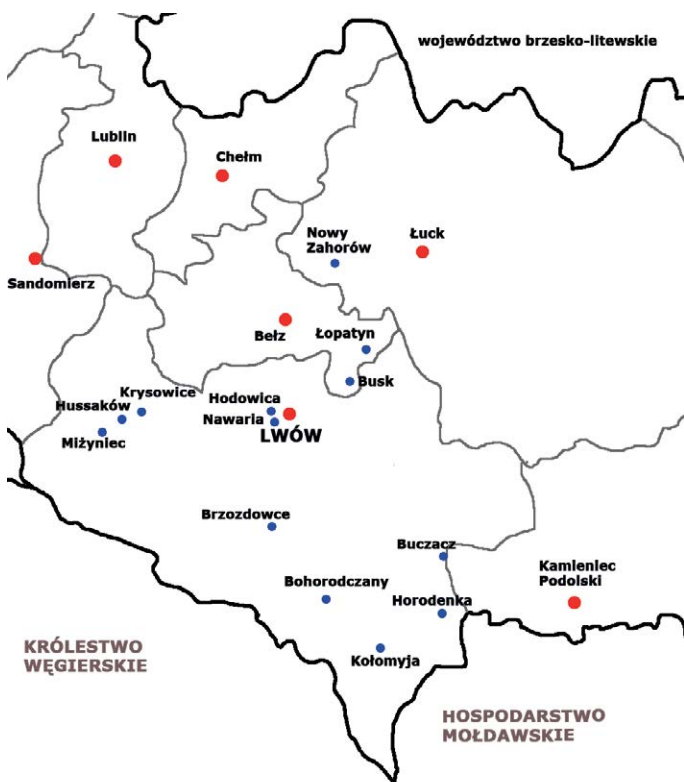
35. *Ibid.*, s. 319 (tamże zebrana literatura).

36. *Ibid.*, s. 203–204, 280–283, 380, 396, 450–451, 472; Dworzak, „Czego nie zrobił w Krasnymstawie Maciej Polejowski?”

37. Andrzej Betlej, Piotr Krasny, „Późnobarokowe wyposażenie kościoła oo. Bernardynów w Radecznicy. Ze studiów nad sztuką ordynacji Zamojskiej w wieku XVIII”, *Sprawozdanie z Czynności i Posiedzeń PAU* 61 (1997), s. 95; Andrzej Betlej, Piotr Krasny, „Późnobarokowe wyposażenie kościoła oo. Bernardynów w Radecznicy”, w: *Sztuka dawnej ziemi chełmskiej i województwa bełskiego*, red. Piotr Krasny (Kraków: Universitas, 1999), s. 86, 93–96, 99–101; Agnieszka Szykuła-Żygawska, *Od Karola Burzyńskiego do Michała Wurtzera młodszego. Warsztat rzeźbiarski 2. poł. XVIII wieku w Ordynacji Zamojskiej* (Lublin–Zamość: Wydawnictwo Werset, 2012), s. 32. Na terenie Ordynacji Zamojskiej działali także Jan, Jakub i Paweł Maucherowie, których twórczość wykazuje „lwowskie”, ostre drapowanie szat, choć stylistyka ta jest przyjmowana bezrefleksyjnie i na niskim poziomie artystycznym. Trudno odpowiedzieć na pytanie, skąd czerpali swe inspiracje – czy bezpośrednio ze Lwowa, czy też z dzieł



1 Rozmieszczenie przykładów dzieł „lwowskiej rzeźby rokokowej”. Oprac. Agata Dworzak



2 Rozmieszczenie przykładów dzieł lwowskich architektów. Oprac. Agata Dworzak



3 Rozmieszczenie przykładów kompleksowych aranżacji architektoniczno-rzeźbiarskich. Oprac. Agata Dworzak

Michał Würtzer młodszy, między 1770 a 1780)³⁸, aż po Tarłów, Wysokie Koło i Zakrzew pod Radomiem (warsztat „Mistrza ołtarza głównego w Obrazowie”?, przed 1776). W tym wypadku kraniec występowania dzieł lwowskiego środowiska artystycznego pokrywa się niemal idealnie z granicą administracyjną województw, wyraźnie wyznaczając także obszar oddziaływania Lublina jako lokalnego centrum artystycznego.

Dalej granica zachodnia prowadzi przez Święty Krzyż (po 1782)³⁹, Pełczyńska (po 1780) i Bejsce

(ostatnia ćwierć XVIII w.?, il. 4)⁴⁰, następnie przez Majdan Królewski (ok. 1792?)⁴¹, aż po Duklę (Jan Obrocki, 1764, Franciszek Olędzki, 1773)⁴² i Kalwarię Paclawską (anonimowy warsztat, przed 1776)⁴³.

Linia graniczna występowania dzieł „lwowskiej rzeźby rokokowej” na południowy zachód od Lwowa zgodnie z obecnym stanem badań rysuje się stosunkowo wyraźnie. Przebiega przez grupę w większości anonimowych realizacji w miejscowościach: Dobromil (płaskorzeźbiony feretron oraz dwie figury świętych)⁴⁴,

warsztatów Burzyńskiego i Würtzera. Na temat Maucherów zob. Jerzy Kowalczyk, „W sprawie barokowej plastyki Lubelszczyzny”, *Przegląd Artystyczny* 6, nr 6 (1953), s. 72; id., „Sztuka Zamościa w okresie rokoka”, *Rocznik Zamojski* 1 (1984), s. 179; id., „Maucher Jakub”, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 5, red. Janusz Derwojed (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, Wydawnictwo Krąg, 1995), s. 450; Betlej, Krasny, „Późnobarokowe wyposażenie kościoła oo. Bernardynów w Radecznicy” (1999), s. 98–99.

38. Paulina Kluz, „Późnobarokowe wyposażenie snycerskie kościoła pw. św. Jana Chrzciciela w Janowie Lubelskim”, *Janowskie Korzenie* 17 (2011), s. 21–27; Szykuła-Żygawska, *Od Karola Burzyńskiego do Michała Würtzera młodszego*, s. 92–100. Analiza wyposażenia janowskiego kościoła w świetle nieznanego opisu z początku XIX w. oraz nowych informacji na temat Würtzera zob. Agata Dworzak, „Architektura i wyposażenie kościoła Dominikanów pw. św. Jana Chrzciciela w Janowie Lubelskim”, w: *700 lat historii parafii Janów Lubelski (Biała) 1325–2025*, red. Piotr Tylec (Janów Lubelski–Sandomierz: Wydawnictwo Diecezjalne w Sandomierzu, 2025), s. 781–851. Dzięki ostatnim badaniom udało się odnaleźć metrykę chrztu rzeźbiarza, który funkcjonował dotychczas w literaturze jako Michał Würtzer młodszy. Z dokumentu tego wynika, że w rzeczywistości nazywał się Jan Michał Würtzer, był synem rzeźbiarza Georga Michaela Würtzera i Marianny z Urbańskich, ochrzczonym 12 VIII 1752 r. w kościele pw. Matki Boskiej Śnieżnej we Lwowie, w obecności rzeźbiarza Johanna Gertnera i Rozalii Osińskiej, żony rzeźbiarza Antoniego Osińskiego, siostry rzeźbiarzy Piotra i Macieja Polejowskich; zob. Agata Dworzak, *Lwowskie środowisko artystyczne w XVIII wieku w świetle ksiąg metrykalnych i sądowych* (Kraków: Wydawnictwo Attyka, 2018), s. 62–63, 78, 102, 474.

39. Dekoracja prospektu organowego w kaplicy Opalińskich jest łączona z warsztatem „Mistrza ołtarza głównego w Obrazowie”; zob. Dworzak, *Polejowscy*, s. 254–269.

40. W przypadku Bejsce mowa o drewnianym płaskorzeźbionym antependium ze sceną Zwiastowania w ołtarzu w kaplicy Firlejów, niefunkcjonującym dotychczas w literaturze.

41. Wyposażenie kościoła parafialnego w Majdanie Królewskim (nazywanym także Majdanem Kolbuszowskim) jest łączone z warsztatem „Mistrza ołtarza głównego w Obrazowie”; zob. Dworzak, *Polejowscy*, s. 254–269.

42. Datowanie ołtarzy w kościele parafialnym ustaliła Karolina Targosz, „Maria Amalia, jej pomnik i niedokończone mauzoleum Mniszchów w Dukli”, w: *Między barokiem a oświeceniem. Obyczaje w czasach saskich*, red. Krystyna Stasiewicz, Stanisław Archemczyk (Olsztyn: Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego, 2000), s. 78–79. Na temat Obrockiego w Dukli zob. Dworzak, *Polejowscy*, s. 20–22, 30, 33, 42, 316, 399, 410. Osobnym zagadnieniem pozostaje mauzoleum Marii Amalii z Brühlów Mniszchowej, którego wykonawcą w 1773 r. był zapewne Franciszek Olędzki.

43. Na temat trudności w datowaniu wyposażenia Kalwarii Paclawskiej zob. Dworzak, *Polejowscy*, s. 427–431.

44. Marcin Kaleciński, Piotr Krasny, „Kościół parafialny p.w. Przemienienia Pańskiego w Dobromilu”, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 3, red. Jan K. Ostrowski (Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 1995), s. 55–73. O dziełach błędnie łączonych z Janem Polejowskim zob. Dworzak, *Polejowscy*, s. 31, 250–251, 286, 337, 421, 425.



4 Antependium ze sceną
Zwiastowania z kaplicy
Firlejów w Bejskach.
Fot. Agata Dworzak

Stara Sól (ołtarze boczne, ok. 1760)⁴⁵, Strzałkowice (rzeźby Matki Boskiej Bolesnej, św. Jana i aniołów)⁴⁶ i Drohobycz (ołtarze i ambona)⁴⁷. Kolejne przykłady to elementy wyposażenia kościołów w Felicentalu (niewielki krucyfiks)⁴⁸ i Sokołowie koło Stryja (ołtarze główny i boczne, ambona i chrzcielnica, początek lat 70. XVIII w.)⁴⁹.

Przykłady twórczości lwowskich rzeźbiarzy wysunięte od Lwowa najdalej na południe odnajdujemy w Bohorodczanach (Johann Georg Pinsel, ok. 1758)⁵⁰ oraz Kołomyji (zachowana jedynie ambona)⁵¹. Południowo-wschodnia granica biegnie natomiast przez Horodenkę (zespoły rzeźbiarskie kościoła Misjonarzy, Johann Georg Pinsel, przed 1760, oraz cerkwi

45. Piotr Krasny, „Kościół parafialny p.w. św. Michała Archaniola w Starej Soli”, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 5, red. Jan K. Ostrowski (Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 1997), il. 512, 513, 522, 523.

46. Andrzej Betlej, „Kościół parafialny p.w. Wszystkich Świętych w Strzałkowicach”, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 5, il. 560–564.

47. Tomasz Zaucha, „Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny, św. Krzyża i św. Bartłomieja w Drohobyczu”, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 6, red. Jan K. Ostrowski (Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 1998), s. 59–60, il. 58, 63, 65–66, 69, 124–126, 139–141, 146–153; Tadeusz M. Trajdos, Tomasz Zaucha, *Drohobycz. Miasto królewskie i jego zabytki* (Warszawa: Wspólnota Polska, 2001), s. 28–64.

48. Rafał Quirini-Popławski, „Kościół parafialny p.w. św. Jana Nepomucena w Felicentalu”, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 9, red. Jan K. Ostrowski (Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2001), s. 56, il. 47.

49. Rafał Quirini-Popławski, „Kościół parafialny p.w. św. Mikołaja w Sokołowie”, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 9, il. 236.

50. Piotr Krasny, „Kościół parafialny p.w. Narodzenia Najśw. Panny Marii i klasztor OO. Dominikanów w Bohorodczanach”, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 14, red. Jan K. Ostrowski (Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2006), s. 37.

51. Ryszard Brykowski, „Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najśw. Panny Marii w Kołomyi”, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 14, s. 127–154.

parafialnej, anonimowe)⁵², Budzanów (Johann Georg Pinsel, przed 1760)⁵³, po Skałat Stary (ołtarz wykonał Michał Królikiewicz w roku 1799)⁵⁴. Taki układ zasięgu terytorialnego wynika w sposób naturalny z ulokowania warsztatu Pinsla w Buczaczu.

Im dalej na południowy wschód od Lwowa, tym zagęszczenie zidentyfikowanych przykładów snycerki lwowskiej maleje. Podstawową trudnością w tym przypadku są dramatyczne losy ziem dawnych województw podolskiego, braclawskiego, kijowskiego i wołyńskiego, włączonych do Imperium Rosyjskiego. Świątynie na tych terenach ulegały destrukcji znacznie szybciej niż kościoły w Galicji. Fala kasat kościołów i klasztorów rzymskokatolickich przeprowadzona po powstaniach listopadowym i styczniowym⁵⁵, przekształcanie świątyń na cerkwie prawosławne i prowadzone przy tym przebudowy doprowadziły do niemal całkowitego zniszczenia wyposażenia obiektów sakralnych. Nie jest znana, niestety, ikonografia pokazująca ich pierwotne wnętrza, dlatego też próba wyznaczenia granicy wpływu lwowskich rzeźbiarzy na wschód od Lwowa musi być przeprowadzona jedynie na podstawie szczątkowych informacji i stosunkowo niewielkiego stanu wiedzy na ten temat.

Jak się wydaje, już w epoce staropolskiej Zbrucz stanowił naturalną granicę wpływów artystycznych, jedynymi znanymi obecnie przykładami snycerki o stylistyce lwowskiej na terenie dawnego województwa



5 Kitajgród, brama przed kościołem parafialnym, stan z 1930 r., fot. Stefan Taranuszenko. Repr. wg Таранушенко, *Костьоли України*, s. 76

52. Piotr Krasny, Jan K. Ostrowski, „Kościół parafialny p.w. Niepokalanego Poczęcia Najśw. Panny Marii i dawny klasztor Misjonarzy w Horodence”, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 18, red. Jan K. Ostrowski (Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2010), s. 79–105. Nowe ustalenia na temat kościoła w Horodence zob. Agata Dworzak, „Uwagi na temat kościoła Misjonarzy w Horodence”, w: *Emocje. Lwowska rzeźba rokokowa*, kat. wyst., Zamek Królewski na Wawelu, red. Andrzej Betlej (Kraków: Wydawnictwo Zamku Królewskiego na Wawelu, 2024), s. 15–73.

53. Andrzej Betlej, „Rzeźby Jana Jerzego Pinsla i jego kręgu z kościoła parafialnego w Budzanowie”, *Biuletyn Historii Sztuki* 57, nr 3–4 (1995), s. 343–352; Kinga Blaschke, „Kościół parafialny p.w. Podniesienia Krzyża w Budzanowie”, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 17, red. Jan K. Ostrowski (Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2009), s. 45; Dworzak, *Polejowscy*, s. 407.

54. Nie wiadomo, skąd sygnowany i datowany ołtarz trafił do kaplicy w Starym Skałacie; zob. Michał Kurzej, „Kaplica publiczna p.w. bł. Jakuba Strepy w Starym Skałacie”, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 16, red. Jan K. Ostrowski (Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2008), s. 197–198, il. 404, 405, 413–414.

55. Bolesław Kumor, *Ustrój i organizacja kościoła polskiego w okresie niewoli narodowej 1772–1918* (Kraków: Polskie Towarzystwo Teologiczne, 1980), s. 664–665; o represjach po powstaniu styczniowym – s. 667.



6 Zińków, kościół parafialnych pw. Świętej Trójcy, widok w kierunku prezbiterium, stan z 1930 r., fot. Stefan Taranuszenko. Repr. wg Таранушенко, *Костьоли України*, s. 54



7 Zińków, kościół parafialnych pw. Świętej Trójcy, ambona i ołtarz boczny, stan z 1930 r., fot. Stefan Taranuszenko. Repr. wg Таранушенко, *Костьоли України*, s. 56

podolskiego są bowiem dzieła w Kamieńcu Podolskim⁵⁶, pobliskim Kitajgrodzie (figury na bramie prowadzącej na teren kościelny; il. 5) i w kościele parafialnym w Zińkowie (wyposażenie; il. 6, 7)⁵⁷. Na obecnym etapie badań wydaje się, że te miejscowości można rozpatrywać jako odosobniony geograficznie przerzut stylowy, który nie oddziałał na pobliskie tereny.

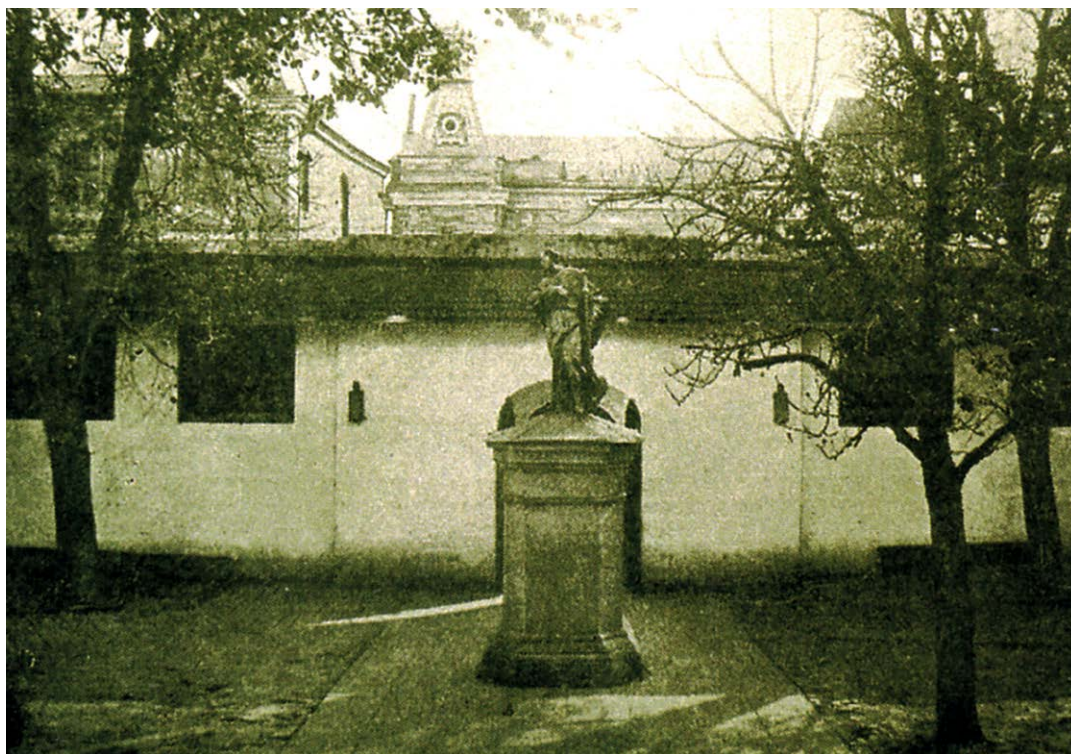
Wschodnią granicę działalności warsztatów lwowskich wyznaczają jedynie trzy zespoły zidentyfikowane na obszarze dawnego województwa braclawskiego, których cechy stylistyczne wskazują na silny związek z rzeźbą lwowską. Są to rzeźby znajdujące się w Winnicy (ostatnia ćwierć XVIII w.?⁵⁸ oraz w dwóch kościołach dominikańskich: w Tywrowie (ambona,

56. Na ich temat zob. Dworzak, *Polejowscy*, s. 425–426.

57. Wyposażenie znane z archiwalnych fotografii Żółtawskiego z 1930 r.; zob. Стефан А. Таранушенко, *Костьоли України* (Харків: Харківський приватний музей міської садиби, 2011), s. 54–55.

58. Rzeźba św. Rocha, na ile można sądzić z fotografii, wykazywała cechy „lwowskiej rzeźby rokokowej”. Reprodukacja fotografii z lat 30. XX w. w: Patryk Remigiusz Jankiewicz, *XVIII-wieczne klasztory kapucyńskie na Ukrainie* (Kraków: Kustodia Ukrainy Zakonu Braci Mniejszych Kapucynów, 2014), s. 326–327. Niestety, rzeźby wokół kościoła i klasztoru nie zostały w ogóle odnotowane w protokole wizytacji generalnej zespołu klasztornego, przeprowadzonej 2 IX 1799 r.; zob. Józef Marecki OFM Cap., „Najstarszy z zachowanych inwentarzy klasztoru kapucynów w Winnicy”, w: *Pasterz i twierdza. Księga jubileuszowa dedykowana księdzu biskupowi Janowi Olszańskiemu ordynariuszowi diecezji w Kamieńcu Podolskim*, red. Józef Wołczański (Kamieniec Podolski: Wydawnictwo Bł. Jakuba Strzemię Archidiecezji Lwowskiej Ob. Łac., 2001), s. 91–111.

8 Winnica, rzeźba św. Rocha
w ogrodzie klasztoru
kapucynów, stan z 1915 r.
Repr. wg Jankiewicz, *XVIII-
wieczne klasztory kapucyńskie
na Ukrainie*, s. 326–327



ok. 1760; il. 9)⁵⁹ i w Morachwie (Murafie, zapewne ok. 1786; il. 10, 11)⁶⁰. Dalej na wschód granicę wyznaczają przykłady z terenu dawnego województwa kijowskiego: anonimowe wyposażenie kościoła

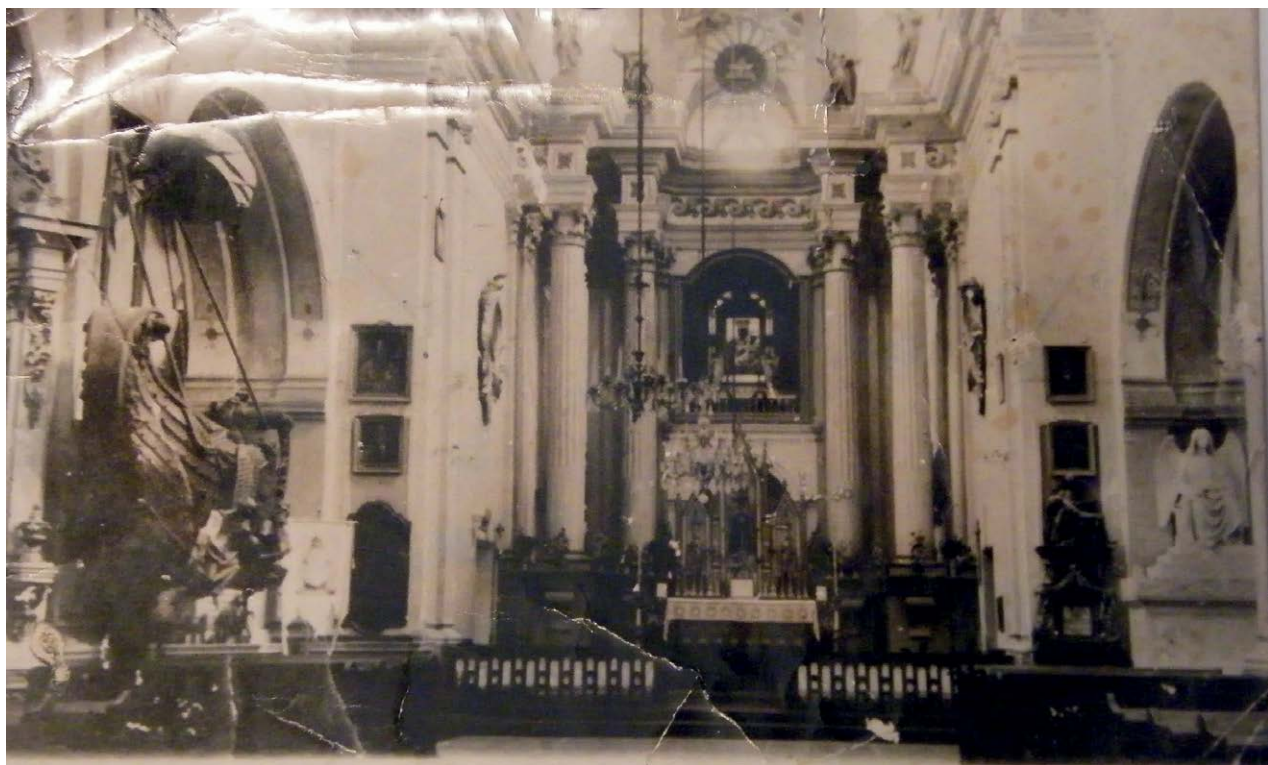
w Berdyczowie (po 1756, przed 1786)⁶¹, a także elementy z cerkwi w Sołowijówce, przechowywane w Muzeum Historycznym w Kijowie⁶². Z tej cerkwi przeżyły dwie niewielkie płaskorzeźby przedstawiające

59. Datowanie wynika z lat budowy kościoła Dominikanów w Tywrowie (1752–1760); zob. Jerzy Kowalczyk, *Świątynie późnobarokowe na Kresach. Kościoły i klasztory w diecezjach na Rusi Koronnej* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, Przemyskie Centrum Kultury i Nauki, 2006), s. 175; fotografia wnętrza z widoczną amboną – il. 276.

60. Datowanie wynika z lat budowy kościoła Dominikanów w Morachwie (1772–1786); zob. Kowalczyk, *Świątynie późnobarokowe na Kresach*, s. 175, il. 274 (wnętrze z widocznym prospektem organowym).

61. W kontekście błędnej atrybucji rzeźb Janowi Polejowskiemu zob. Dworzak, *Polejowscy*, s. 455 (tamże zebrana literatura).

62. W muzeum w Kijowie przechowywane są także rzeźby z cerkwi unickiej w Czopowicach. Jest to pięć pełnopostaciowych rzeźb (święci Piotr, Paweł, Mateusz Ewangelista oraz dwaj niezidentyfikowani prorocy), które pierwotnie stanowiły dekorację ikonostasu cerkwi pw. Trójcy Świętej (1774–1775). Ich autorem jest rosyjski rzeźbiarz Sisoj Zotowicz Szałmatow, działający na pograniczu Imperium Rosyjskiego i województwa kijowskiego. Od ok. 1750 r. prowadził on warsztat w Achtyrce. O ile w rzeźbach z Czopowic można doszukiwać się kubickiego łamania szat i próbować widzieć w nich odprysk sztuki kręgu lwowskiego, o tyle szersze spojrzenie na twórczość Szałmatowa wyklucza jego związki z tym środowiskiem artystycznym. Czołowe dzieło rzeźbiarza – ikonostas cerkwi w Romnach, przeniesiony następnie do Połtawy, gdzie uległ zniszczeniu podczas II wojny światowej – nie wykazywało żadnych cech „lwowskiego” ani nawet kubizującego łamania draperii szat. Większość znanych dzieł Szałmatowa znajdowała się na terenie Rosji, a zlecenie dla Czopowic było – jak ustalił Musienko – wynikiem jego krótkiej podróży do Kijowa. Twórczość Szałmatowa rysuje się jako całkowicie odrębne zjawisko, a jego dekoracyjny styl, cechujący się także deformacją postaci, wzbudził szerokie zainteresowanie wśród zleceniodawców z południowo-zachodnich rubieży cesarstwa rosyjskiego. Zob. Пантелеймон Н. Мусієнко, „З далекого минулого”, *Мистецтво*, nr 1 (1962), s. 27; Михаил П. Цапенко, *Архитектура левобережной Украины XVII–XVIII веков* (Москва: Стройиздат, 1967), s. 195–196; Мечислав Гембарович, „Скульптура та



9 Tywrów, kościół Dominikanów, widok na ołtarz główny i ambonę, stan przed 1930 r.
Repr. wg Kowalczyk, *Świątynie późnobarokowe na Kresach*, il. 276

ewangelistów (il. 12, 13), być może z ambony lub ikonostasu. Obecna cerkiew została wzniesiona w roku 1789, na miejscu starszej, prawdopodobnie więc z tą datą należy wiązać powstanie jej wyposażenia⁶³.

Granica zasięgu na północnym wschodzie od Lwowa, na terenie województwa wołyńskiego, również

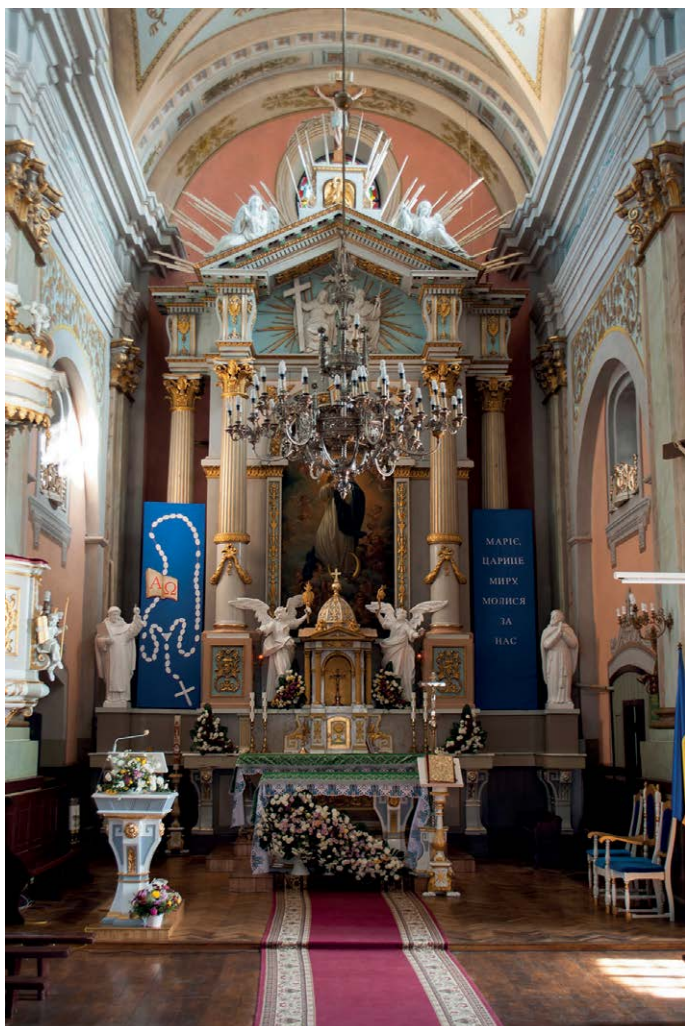
rysuje się na obecnym etapie badań stosunkowo wyraźnie. Rozpoczyna się figurą Matki Boskiej Niepokalanej przed kościołem Kapucynów w Starokonstantynowie (2. połowa XVIII w.; il. 14)⁶⁴, biegnie przez Zasław (prace Macieja Polejowskiego w kościele Bernardynów, 1773–1775; il. 15)⁶⁵, Tajkury (wyposażenie kościoła

різьблення”, w: *Історія українського мистецтва*, т. 3: *Мистецтво другої половини XVII–XVIII століття*, ред. Микола П. Бажан et al. (Київ: Академія наук УРСР, 1968), s. 130–131; „Шалматов Сисой Зотович”, w: *Українська радянська енциклопедія*, т. 12, ред. Микола П. Бажан et al. (Київ: Головна редакція УРЕ, 1985), s. 359; Інна В. Пархоменко, „Належить двом народам”, *Образотворче мистецтво* 5 (1989), s. 15–18; *Історія української культури*, т. 3, ред. Борис Є. Патон (Київ: Наукова думка, 2003), s. 862; Георгій М. Шибанов, „Унікальні пам’ятки доби пізнього бароко з Лохвиці”, *Полтавські єпархіальні відомості*, nr 10 (2004), s. 41–52; id., „Інтелектуально-мистецьке оточення Григорія Сковороди на Слобожанщині у 60-х роках XVIII ст.”, *Київська старовина*, nr 1 (2007), s. 151–159.

63. Płaskorzeźby z cerkwi w Sołowijówce datowane są ogólnie na lata 80. XVIII w.; zob. *Національний художній музей України. Альбом* (Київ: Артанія Нова, 2003), s. 184, poz. 84: św. Marek Ewangelista; s. 405 (nota katalogowa z informacją o proveniencji dzieła). Z uwagi na datę budowy nowej drewnianej cerkwi podaną w *Słowniku geograficznym Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich* (t. 11, s. 67) czas powstania wyposażenia należy jednak przesunąć na początek lat 90. XVIII w.

64. Fotografia z lat 30. XX w. zob. Jankiewicz, *XVIII-wieczne klasztory kapucyńskie na Ukrainie*, s. 265. Na temat architektury kościoła zob. Kowalczyk, *Świątynie późnobarokowe na Kresach*, s. 110.

65. Dworzak, *Polejowscy*, s. 184–186, 374.



10 Morachwa, kościół Dominikanów, ołtarz główny z tabernakulum. Fot. Earanta, commons.wikimedia.org, CC BY-SA 4.0



11 Morachwa, kościół Dominikanów, ambona z figurami ewangelistów. Fot. Earanta, commons.wikimedia.org, CC BY-SA 4.0

parafialnego; il. 16)⁶⁶ aż po Kazimierkę (wyposażenie kościoła parafialnego; il. 17)⁶⁷. Następnie zatacza łuk i prowadzi przez Klewań (rzeźby w ołtarzach głównym

i bocznych; il. 18)⁶⁸, Łuck (rzeźby na fasadzie kościoła Jezuitów)⁶⁹, Horochów (figury biskupa i nieznanego świętego; il. 19)⁷⁰, Włodzimierz Wołyński (ołtarz

66. Archiwalna fotografia zob. Kowalczyk, *Świątynie późnobarokowe na Kresach*, s. 429, il. 182.

67. Na tyle, na ile da się to stwierdzić na podstawie archiwalnych zdjęć; zob. Leon Popek, *Świątynie Wołynia*, t. 1 (Lublin: Ośrodek Studiów Polonijnych i Społecznych PZKS, 1997), s. 281, il. 199–200.

68. Archiwalne fotografie zob. Kowalczyk, *Świątynie późnobarokowe na Kresach*, s. 428, il. 181; Rafał Nestorow, *Zamek Czartoryskich w Klewaniu w świetle źródeł archiwalnych* (Kraków: Wydawnictwo Attyka, 2018), s. 11–14, il. 22.

69. Na temat kościoła zob. Andrzej Betlej, Paweł Giżycki SJ, *Architekt polski XVIII wieku* (Kraków: Societas Vistulana, 2003), s. 169–170; Jerzy Paszcenda SJ, *Budowle jezuickie w Polsce*, t. 4 (Kraków: WAM, 2010), s. 149–176.

70. Jan K. Ostrowski, „Z problematyki warsztatowej i atrybucyjnej rzeźby lwowskiej w. XVIII”, w: *Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej, Kraków, marzec 1994*, red. Jan K. Ostrowski (Kraków: Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Koło Naukowe Studentów Historii Sztuki UJ, Oficyna Wydawnicza Impuls, 1994), s. 82; Katarzyna Kosterkiewicz, *Franciszek Olędzki – rzeźbiarz lwowski* (rozprawa magisterska, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, 2004), s. 34–35.



12 Płaskorzeźba
z przedstawieniem św. Marka
pochodząca z cerkwi parafialnej
pw. św. Mikołaja w Sołowijówce,
Kijów, Narodowe Muzeum Sztuki
Ukrainy. Fot. Agata Dworzak
13 Płaskorzeźba
z przedstawieniem św. Łukasza
pochodząca z cerkwi parafialnej
pw. św. Mikołaja w Sołowijówce,
Kijów, Narodowe Muzeum Sztuki
Ukrainy. Fot. Agata Dworzak

w kościele Kapucynów, po roku 1794; il. 20)⁷¹, przez Moniatycze do Uhruska i Włodawy.

Jak wyraźnie widać, obszar geograficzny wpływów środowiska lwowskich rzeźbiarzy pozostaje tyłeż imponujący, co odosobniony w dziejach nowożytnej sztuki w Rzeczypospolitej. Tak szerokiego zasięgu nie uzyskały ani lwowska architektura, ani tym bardziej malarstwo. Nie można wskazać także innego zjawiska w sztuce XVIII w., które mogłoby konkurować pod tym względem z rokokową snycerką lwowską. Analiza układu geograficznego lwowskich realizacji rzeźbiarskich skłania do postawienia wniosku, że często przerzut stylowy z centrum na tereny znacznie oddalone od Lwowa sam stawał się impulsem do naśladownictwa, choć ta produkcja nie miała już zazwyczaj bezpośrednich związków z lwowskim środowiskiem artystycznym. Znaczną część anonimowych dziś realizacji stanowi wytwórczość lokalna, inspirowana dziełami Pinsla, Polejowskich, Obrockiego czy Olędzkiego. Z drugiej strony, zamiast mówić o zasięgu *sensu stricto*, rozumianym jako jednolite terytorium ekspansji, należy raczej posługiwać się pojęciem rozrzutu geograficznego realizacji artystów lwowskich.

Niniejsze rozważania skupiają się przede wszystkim na granicach występowania dzieł „lwowskiej rzeźby

rokokowej”, nie można jednak zapominać o licznych przykładach plastyki lwowskiej wypełniających obszar wyznaczony liniami granicznymi⁷². Analiza, której podstawą jest układ topograficzny, obejmuje jednak przede wszystkim badania formalne i stylistyczne, znacznie wykraczające poza ramy niniejszego artykułu. Warto zauważyć, że realizacje te można rozpatrywać bądź jako dowód zasięgu oddziaływania, bądź też jako przykład rozrzutu. I to właśnie w większości one wyznaczają zasięg oddziaływania środowiska lwowskiego (Zakrzew, Wysokie Koło, Radzymin, Pełczyska, Bejsce, Dukla, Kalwaria Pałacowska, Felicental czy rzeźby na wytyczonej linii wschodniej).

Osobnym zagadnieniem są drogi rozprzestrzeniania się dzieł stanowiących najdalsze zidentyfikowane przykłady lwowskiej plastyki, które w każdym przypadku należy analizować indywidualnie. Najczęściej te graniczne realizacje były związane z siecią wewnętrznych kontaktów placówek zakonnych (paulini we Włodawie, pijarzy w Chełmie, bernardyni w Dukli, franciszkanie w Kalwarii Pałacowskiej, dominikanie w Bohorodczanach, Tywrowie i Morachwie, karmelici bosy w Berdyczowie), ale były one także wynikiem prywatnych upodobań czy dyspozycji fundatorów (Mniszchowie w kościele parafialnym

71. Najnowsza analiza w kontekście atrybucji Maciejowi Polejowskiemu zob. Dworzak, *Polejowscy*, s. 247–248, 444–445. Monograficzne opracowanie historii kościoła Kapucynów zob. Jankiewicz, *XVIII-wieczne klasztory kapucyńskie na Ukrainie*, s. 347–362.

72. Ich lokalizację ujęto na mapie tak, aby pokazać skalę oraz zagęszczenie realizacji, jednak dla czytelności podpisami opatrzone jedynie punkty graniczne zasięgu produkcji warsztatów lwowskich.

w Dukli, Jan Klemens Branicki w Choroszczy). Wydaje się, że drogi rozprzestrzeniania się dzieł i ich oddziaływanie na tereny pobliskie mają kluczowe znaczenie przy analizie stylistycznej wspomnianych wcześniej grup.

Przy omawianiu tras rozchodzenia się wpływów „lwowskiej rzeźby rokokowej” nie sposób pominąć najważniejszej drogi tego terenu, czyli czerwonoruskiego odcinka tzw. Hohe Strasse (Wysokiej Drogi) – szlaku, który łączył południowe kraje Rzeszy z wybrzeżem Morza Czarnego. Na terenie dawnego województwa ruskiego przebiegała ona przez Rzeszów, Łańcut, Przeworsk, Jarosław, Radymno, Przemyśl, Mościska, Sądową Wisznę, Gródek Jagielloński i Lwów. Znaczenie tego traktu komunikacyjno-handlowego dla sztuki nowożytnej ziemi ruskiej podnosił już Piotr Krasny⁷³, natomiast scharakteryzował go Jakub Sito na przykładzie twórczości Thomasa Huttera⁷⁴. Z układu geograficznego realizacji lwowskich rzeźbiarzy wynika, że około połowy XVIII w. znaczenie Hohe Strasse dla rozprzestrzeniania się sztuki zostało znacząco zmarginalizowane. Szczególnie znamienne i zaskakujące jest to w przypadku odcinka prowadzącego przez ziemię przemyską, lwowskich realizacji nie ma bowiem ani w Jarosławiu, ani w Przeworsku czy Rzeszowie. Przykłady dzieł lwowskich warsztatów spotkać można natomiast na odcinku prowadzącym przez ziemię lwowską, jednak najpewniej za sprawą bezpośredniego sąsiedztwa Lwowa i jego oddziaływania.

Warto zwrócić uwagę na chronologię pojawiania się dzieł warsztatów lwowskich na konkretnych obszarach. Widać wyraźnie, że początkowo ekspansja środowiska lwowskiego ograniczyła się do terenów w głębi Korony i na południowych krańcach województwa ruskiego,



14 Rzeźba Matki Boskiej Niepokalanej przed fasadą kościoła Kapucynów w Starokonstantynowie, stan z lat 30. XX w. Repr. wg Jankiewicz, *XVIII-wieczne klasztory kapucyńskie na Ukrainie*, s. 265

natomiast z biegiem lat objęła obszary na wschód od jego stolicy. W wykorzystaniu warsztatów lwowskich od początku przodowały także zakony, co zresztą utrzymało się w kolejnych latach.

73. Piotr Krasny, „Województwo ruskie jako region artystyczny. Przyczynek do geografii sztuki ziem wschodnich dawnej Rzeczypospolitej”, *Przegląd Wschodni* 6, nr 1 (1999), s. 92–93. Saksoński i śląski odcinek Hohe Strasse, określany mianem Via Regia, stał się osobnym tematem rozważań historyków i historyków kultury; zob. *Via Regia. 800 Jahre Bewegung und Begegnung. Katalog zur 3. Sächsischen Landesausstellung / Via Regia. 800 lat na wspólnej drodze. Katalog. III Saksońska Wystawa Krajowa*, kat. wyst., Görlitz, Kaisertrutz, red. Roland Enke, Bettina Probst (Dresden: Sandstein Verlag, 2011), s. 38–39, il. 1–5 (mapa *Droga Wysoka z Polski i Śląska do Lipska*, wykonana przez Martina Luciusa i Adama Friedricha Zürnera ok. 1730 r.).
74. Jakub Sito, „Warsztat rzeźbiarski Tomasza Huttera. Zagadnienie rozwoju i promieniowania”, w: *Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej*, Kraków, marzec 1994, s. 109–110; id., „Lwów jako centrum rzeźbiarskie w pierwszej połowie XVIII wieku”, w: *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI–XVIII w.*, red. Jerzy Lileyko (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2000), s. 585–586; Jakub Sito, *Tomasz Hutter (1696–1745). Rzeźbiarz późnego baroku* (Warszawa–Przemyśl: Instytut Sztuki PAN, Regionalny Ośrodek Kultury Edukacji i Nauki w Przemyślu, 2001), s. 204–207. Zarówno strategiczna lokalizacja siedziby warsztatu Huttera w Jarosławiu, wielokrotnie podkreślana przez autora jego monografii, jak i liczne dzieła rzeźbiarza powstające bezpośrednio na szlaku Hohe Strasse potwierdzają znaczenie tego traktu dla sztuki na terenie województwa ruskiego w 1. połowie XVIII w.



15 Zaslav, kościół Bernardynów, widok w kierunku prezbiterium, stan z lat 20. XX w. (przed 1932). Repr. wg Dworzak, *Polejowscy*, il. 142

Znacznie słabiej oddziaływało środowisko rokokowych lwowskich architektów (il. 2)⁷⁵. Dostrzec można kilka przyczyn takiego stanu rzeczy. Przede wszystkim

we Lwowie liczba aktywnych architektów była dużo mniejsza niż mistrzów rzeźbiarskich. Kolejną przyczyną była bez wątpienia dominacja w latach 40. i 50.

75. Dla porządku należy zaznaczyć, że za przedstawicieli środowiska lwowskich architektów będzie się uważać twórców, którzy albo mieszkali przez większość swojej kariery we Lwowie (jak Bernard Meretyn, Piotr Polejowski, Franciszek Ksawery Kulczycki czy Krzysztof Muradowicz), albo przez dłuższy czas byli związani z miastem (jak Marcin Urbanik, Francesco Capponi czy Pierre Ricaud de Tirregaille). Nie będą za to brani pod uwagę architekci okazjonalnie projektujący we Lwowie, czyli przede wszystkim Jan de Witte (mieszkający na stałe w Kamieńcu Podolskim), Antonio Castelli (pozostający na usługach królewicza Jakuba Sobieskiego), Walenty Haltman (prowadzący działalność przede wszystkim na ziemi przemyskiej), architekt amator August Moszyński czy Paolo Antonio Fontana (związany z Zaslawiem Sanguszków). Poza nawiasem pozostają także architekci zakonnicy związani z siecią klasztorów swego zgromadzenia i delegowani przez przełożonych na znaczne odległości w zależności od potrzeb. Podsumowanie polskich badań nad architekturą rokokową zob. Barbara Hryszko, „A Review of Polish Research into Rococo with Special Emphasis on Architecture”, w: *History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe*, t. 1, red. Jerzy Malinowski (Warsaw–Toruń: Polish Institute of World Art Studies, Tako Publishing House, 2012), s. 227–232.

16 Tajkury, kościół parafialny, widok w kierunku prezbiterium, stan z 1934 r., fot. Józef E. Dutkiewicz. Repr. wg Kowalczyk, *Świątynie późnobarokowe na Kresach*, il. 182

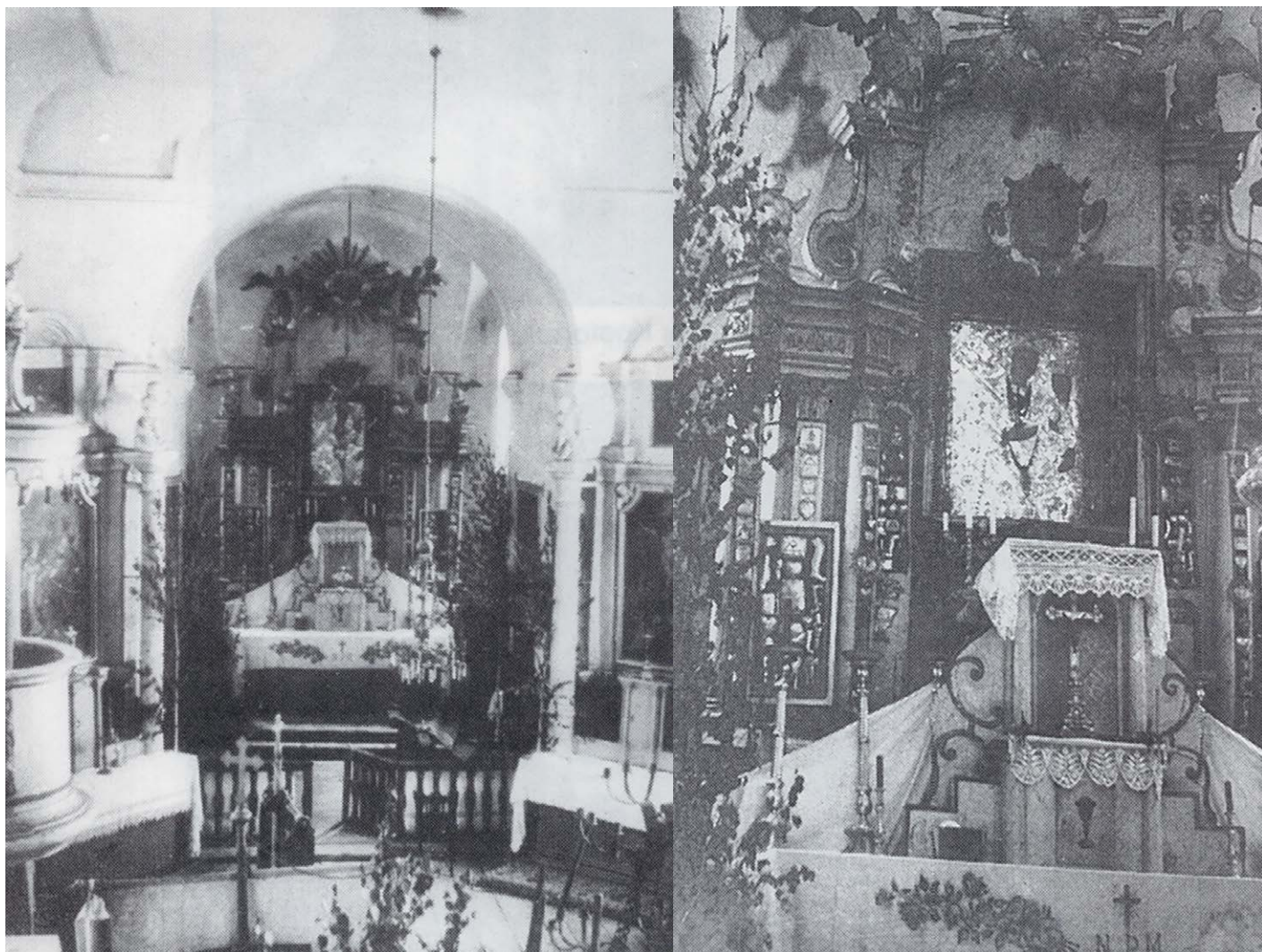


XVIII w. warsztatu architektonicznego Bernarda Meretyna, skupiającego w swym ręku właściwie wszystkie „fabryki” w samym mieście i najważniejsze realizacje poza nim⁷⁶. Ważnym czynnikiem było także mniejsze zapotrzebowanie na architekturę monumentalną. Na terenie województwa ruskiego w połowie XVIII stulecia w ukończonych już świątyniach, powstających w 3. i 4. dekadzie wieku, brakowało jedynie wyposażenia.

Chociaż na terenie województwa bełskiego i na Wołyniu nie wykształciły się w XVIII w. ośrodki artystyczne, to – poza nielicznymi wyjątkami – potrzeby budowlane były zaspakajane nie przez architektów ze Lwowa, a przez zakonnych i świeckich budowniczych pozostających na usługach dworów magnackich rozsiadanych na tych terenach⁷⁷. W przypadku Podola jedynym ważnym ośrodkiem był Kamieniec i rezydujący w nim

76. Szczegółowa analiza pozycji Meretyna na rynku zleceń zob. Piotr Krasny, *Bernard Meretyn i problem rokoka w architekturze polskiej* (rozprawa doktorska, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, 1994), s. 5–7, 37–40.

77. Kowalczyk, *Świątynie późnobarokowe na Kresach*, s. 107–108; Andrzej Betlej, Agata Dworzak, „Inwentaryzacja zabytków sztuki sakralnej dawnych województw Rzeczypospolitej. Przeszłość – teraźniejszość – przyszłość”, w: *Inwentaryzacja zabytków w Polsce. Dzieje, metody, osiągnięcia*, red. Michał Woźniak (Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 2021), s. 242–243; Agata Dworzak, Andrzej Betlej, „Inwentaryzacja zabytków sztuki sakralnej na



17 Kazimierka, kościół parafialny, widok w kierunku prezbiterium i fragment ołtarza głównego, stan z 1934 r., fot. A. Łukaszewski. Repr. wg Popek, *Świątynie Wołynia*, t. 1, il. 199–200

komendanci twierdzy – główni architekci regionu⁷⁸. Trzeba podkreślić także znacznie krótszy czas trwania rokokowej konwencji stylistycznej w architekturze. W przeciwieństwie do „lwowskiej rzeźby rokokowej”, która w swych formach trwała do początku XIX w., rokokowa architektura lwowska bardzo szybko ustąpiła miejsca austriackiemu Zopfstilowi, obecnemu we Lwowie już od początku lat 70. XVIII w.⁷⁹

Najdalej wysuniętą na północ realizacją lwowskiego środowiska architektonicznego pozostaje cerkiew Bazylianów w Nowym Zahorowie (lata 60. XVIII w.; il. 21, 22). Stanowi ona na tyle wierną, choć nieco zredukowaną kopię układu przestrzennego kościoła Misjonarzy w Horodence⁸⁰, że jej anonimowy projektant musiał kształcić się lub przynajmniej przebywać przez dłuższy czas w orbicie Lwowa lub Buczacza. Linia zasięgu

ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. Województwo bełskie”, w: *(Nie)Utracone dziedzictwo. Inwentaryzacja zabytków sztuki na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. Dagny Nestorow, Rafał Nestorow, Piotr Jamski (Kraków: Wydawnictwo Attyka, 2022), s. 109–120; Agata Dworzak, „Inwentaryzacja zabytków sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. Województwo podolskie”, w: *ibid.*, s. 127–138.

78. Kowalczyk, *Świątynie późnobarokowe na Kresach*, s. 134–137.

79. Tę zmianę stylistyczną doskonale ilustruje przykład twórczości architektonicznej Piotra Polejowskiego; zob. Dworzak, *Polejowscy*, s. 136–150, 169–170.

80. Analizę przeprowadził Piotr Krasny, *Bernard Meretyń i problem rokoka w architekturze polskiej*, s. 253–254. Jedyna znana fotografia wnętrza cerkwi przed 1939 r. zob. Krasny, *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914*, s. 56.



18 Klewań, kościół parafialny, widok w kierunku prezbiterium, stan z 1933 r., fot. Józef E. Dutkiewicz. Repr. wg Kowalczyk, *Świątynie późnobarokowe na Kresach*, il. 181

na północnym zachodzie przebiega przez Rawę Ruską (1768–1776)⁸¹ i Hussaków (przebudowa 1777–1780)⁸², który stanowi najdalej wysunięty na zachód przykład

lwowskiej architektury. Kościół w Tarnogrodzie, zaprojektowany przez Bernarda Meretyna (rozpoczęty 1751, kończony z przerwami do 1779)⁸³, należy

81. Dagny Nestorow, „Kościół parafialny pw. św. Józefa Oblubieńca w Rawie Ruskiej”, w: *Kościół i klasztor na terenie dawnego województwa białego*, t. 2, red. Andrzej Betlej, Agata Dworzak (Kraków: Societas Vistulana, 2021), s. 527–582 (tamże zreferowany stan badań).

82. Andrzej Betlej, „Kościół parafialny p.w. śś. Stanisława i Krzysztofa w Hussakowie”, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 7, red. Jan K. Ostrowski (Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 1999), s. 53.

83. Dworzak, *Polejowscy*, s. 402–403 (tamże zebrana wcześniejsza literatura). Drobiazgową analizę formy kościoła w kontekście twórczości Meretyna przeprowadził Krasny, *Bernard Meretyn i problem rokoka w architekturze polskiej*, s. 158–170.



19 Figura niezidentyfikowanego biskupa z kościoła parafialnego w Horochowie. Repr. wg Kosterkiewicz, *Franciszek Olędzki – rzeźbiarz lwowski*, il. 34



20 Włodzimierz Wołyński, kościół Kapucynów, ołtarz główny, stan przed 1939 r. Fot. ze zbiorów autorki

rozpatrywać jako jednostkowy przerzut stylowy, zależny od decyzji fundatora.

Linia południowo-zachodniego zasięgu biegnie przez Żulin⁸⁴ i Bohorodczany⁸⁵, aż po Kołomyję. Na

południowym wschodzie granicznymi realizacjami były: kościół Bernardynów w Gwoźdźcu (1773–1775), gruntownie przebudowywany przez Franciszka Ksawerego Kulczyckiego⁸⁶, Horodenka z kościołem Misjonarzy

84. Rafał Quirini-Popławski, „Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Żulinie”, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 9, s. 287–302.

85. Krasny, „Kościół parafialny p.w. Narodzenia Najśw. Panny Marii i klasztor OO. Dominikanów w Bohorodczanach”, s. 35–37. Autor zauważył bardzo bliskie podobieństwo architektury tego kościoła oraz świątyni w Monasterzyskach, które uznał za dzieła jednego architekta. Architekturę bohorodczańskiego klasztoru zestawiał z kościołem parafialnym w Buczaczu – w tym przypadku opowiedział się za ich wspólnym autorstwem, ale jednocześnie odrzucił atrybucję Hornunga wskazującą na Marcina Urbanika.

86. Andrzej Betlej, „Kościół OO. Bernardynów w Gwoźdźcu i architekt Franciszek Ksawery Kulczycki”, w: *Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej, Kraków, marzec 1994*, s. 66–67; Andrzej Betlej, „Kościół p.w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Panny

autorstwa Bernarda Meretyna (ok. 1751?–1760)⁸⁷ i cerkwią łączoną z Marcinem Urbanikiem (1763–1766)⁸⁸, dzwonnica przy kościele w Michalczach (ok. połowy XVIII w.)⁸⁹ oraz najdalej wysunięty na wschód kościół w Kopyczyńcach, projektowany w roku 1763, najpewniej przez Piotra Polejowskiego⁹⁰. Na terenie Wołynia zachodnią granicę działalności lwowskiego środowiska architektonicznego wyznaczają cerkwie: parafialna w Zbarażu (1755)⁹¹ oraz Bazylianów w Poczajowie, której zasadnicze formy ukształtował Franciszek Ksawery Kulczycki (1775–1780)⁹², i w Nowym Zahorowie.

Wspomniana wcześniej cezura czasowa rozwoju lwowskiej architektury o stylizację rokokową, sięgającą początku lat 70. XVIII w., sygnalizuje, że zestawione powyżej realizacje są dziełami albo samego Bernarda Meretyna, albo jego najbliższych współpracowników – Piotra Polejowskiego i Marcina Urbanika, w których badacze upatrują nawet konduktorów „fabryk”

czeskiego architekta⁹³. Anonimowe dzisiaj realizacje, jak cerkiew w Nowym Zahorowie czy dzwonnica przy kościele w Michalczach, również pozostają w widocznej zależności od twórczości Meretyna. Stosowany przez niego język form, bardzo specyficzny i jasno skodyfikowany, w różnym stopniu przyswojony przez lwowskie środowisko, zdecydował o obrazie architektury rokokowej na terenie województwa ruskiego. Niestety, szybkie przejście od rokoka do austriackiego Zopfstilu spowodowało, że architekt nie doczekał się spadkobiercy na miarę swego talentu⁹⁴. Kilkakrotnie wskazywano w literaturze, że Franciszek Ksawery Kulczycki jest na tle architektury lwowskiej przypadkiem odosobnionym i nie do końca przystaje do jej głównego nurtu stylistycznego⁹⁵. Zaważyła na tym edukacja Kulczyckiego, który – jako jedyny z grupy najważniejszych projektantów działających we Lwowie – kształcił się w lokalnym cechu budowniczych i kamieniarzy i był z nim długo

Marii i klasztor bernardynów w Gwoźdźcu”, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 4, red. Jan K. Ostrowski (Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 1996), s. 31; Andrzej Betlej, Piotr Krasny, „Kilka uwag na temat twórczości Franciszka Ksawerego Kulczyckiego i architektury lwowskiej drugiej połowy XVIII w.”, w: *Sztuka kresów wschodnich. Tom 3. Materiały sesji naukowej, Kraków, październik 1996*, red. Jan K. Ostrowski (Kraków: Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Koło Naukowe Studentów Historii Sztuki UJ, Oficyna Wydawnicza Text, 1998), s. 171.

87. Krasny, Ostrowski, „Kościół parafialny p.w. Niepokalanego Poczęcia Najśw. Panny Marii i dawny klasztor Misjonarzy w Horodence”, s. 84.

88. Zbigniew Hornung, *Majster Pinsel snycerz. Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej* (Wrocław: Ossolineum, 1976), s. 112–116; Jan K. Ostrowski, „Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Buczaczu”, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 1, red. Jan K. Ostrowski (Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 1993), s. 23; Krasny, Ostrowski, „Kościół parafialny p.w. Niepokalanego Poczęcia Najśw. Panny Marii i dawny klasztor Misjonarzy w Horodence”, s. 80; Krasny, *Bernard Meretyn i problem rokoka w architekturze polskiej*, s. 249–250.

89. Rafał Quirini-Popławski, „Kościół parafialny p.w. św. Michała Archaniola w Michalczu [sic!]”, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 18, s. 155.

90. Atrybucję Polejowskiemu zaproponował Jerzy Kowalczyk, „Świątynie i klasztory późnobarokowe w archidiecezji lwowskiej”, *Rocznik Historii Sztuki* 28 (2003), s. 182, 206. Zupełnie zignorował ją Jerzy T. Petrus, „Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najśw. Panny Marii w Kopyczyńcach”, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 17, s. 179–198. Analiza architektury w kontekście twórczości Polejowskiego zob. Dworzak, *Polejowscy*, s. 166–167, 386.

91. Krasny, *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914*, s. 153, 170.

92. Betlej, „Kilka uwag na temat twórczości Franciszka Ksawerego Kulczyckiego i architektury lwowskiej drugiej połowy XVIII w.”, s. 175, 180–181.

93. Krasny, *Bernard Meretyn i problem rokoka w architekturze polskiej*, s. 40.

94. Ibid., s. 261.

95. Betlej, „Kilka uwag na temat twórczości Franciszka Ksawerego Kulczyckiego i architektury lwowskiej drugiej połowy XVIII w.”, s. 177–179.

związany⁹⁶. Późne rozpoczęcie kariery uniemożliwiło mu bezpośrednią styczność z Meretynem, wobec czego z jednej strony stosowane przez niego formy przyjął w sposób bierny, z drugiej – czerpał nie tylko z repertuaru tego twórcy, ale także z realizacji np. Jana de Witte czy Pawła Giżyckiego SJ⁹⁷.

Wracając do charakterystyki Mańkowskiego, który zwracał uwagę na pojawienie się w sztuce rokokowej lwowskiego środowiska dzieł charakteryzujących się silnym powiązaniem architektury z wystrojem, warto przeanalizować położenie geograficzne tych realizacji. Na mapie widać wyraźnie, że wyznaczają one najmniejsze kręgi oddziaływania. W tym miejscu brane będą pod uwagę budowle, które wznoszono i do których projektowano oraz wykonano kompleksowe wyposażenie i wystrój. Poza polem zainteresowania pozostaną więc modernizacje starszych, często średniowiecznych wnętrz, będące przejawem popularnej w lwowskim środowisku artystycznym idei *bel compo-sto degli arti*, scharakteryzowanej niegdyś przez Piotra Krasnego⁹⁸.

Tak pojmowane przykłady sztuki lwowskiej skupiają się *de facto* w czterech grupach (il. 3). Pierwszą są kompleksowe realizacje spółki architektoniczno-rzeźbiarskiej Meretyna i Pinsla w Hodowicy i Horodence. Wielokrotnie omawiane w literaturze, stanowią najdoskonalsze przykłady jednolitych artystycznie dzieł, których formy budowane są w równym stopniu

przez architekturę monumentalną, małą architekturę ołtarzową, rzeźbę oraz iluzjonistyczną polichromię (w przypadku Hodowicy)⁹⁹. Druga grupa to „kopie architektoniczne” kościoła hodowickiego: świątynie w Busku, Łopatynie, Brzozdowcach i Kołomyi¹⁰⁰, które także otrzymały wystrój i wyposażenie wzorowane na Hodowicy. Wyjątkiem jest tu kościół w Łopatynie, w którym nie próbowano naśladować kompozycji rzeźbiarsko-malarskiej (jak w pozostałych realizacjach), a zdecydowano się na bardzo twórcze i oryginalne rozwiązanie przestrzeni prezbiterium. Do trzeciej grupy można zaliczyć dzieła, które zbudował Meretyn, ale ich wyposażenie powierzono innym warsztatom, co jednak nie wpłynęło na ostateczny efekt artystyczny. Najlepszą tego typu realizacją jest kościół w Nawarii, budowany przez tego architekta w latach 1739–1748/1749, ale wyposażany głównie przez warsztat Piotra i Macieja Polejowskich w latach 1763–1765. Powstało wówczas wyposażenie obejmujące ołtarz główny i ambonę wykonaną przez braci oraz projekt ołtarza św. Walentego, którego realizacją zajął się niezidentyfikowany w dalszym ciągu warsztat snycerski. Całość wnętrza dopełnił wystrój malarski – freski pędzla Antonia Tavellia (1770)¹⁰¹. Podobnie rysuje się przypadek kościoła w Winnikach, wznoszonego od roku 1738, również projektowanego przez Meretyna. W świątyni tej malarsko-rzeźbiarska aranżacja prezbiterium w formie niszy powstała dopiero w 1781 r., jednak – jak można wnioskować

96. Wołodmyr Wujcyk, „Architekt lwowski Franciszek Ksawery Kulczycki (na podstawie badań archiwalnych)”, w: *Sztuka kresów wschodnich. Tom 3*, s. 153–154; Betlej, „Kilka uwag na temat twórczości Franciszka Ksawerego Kulczyckiego i architektury lwowskiej drugiej połowy XVIII w.”, s. 176–177.

97. Betlej, „Kilka uwag na temat twórczości Franciszka Ksawerego Kulczyckiego i architektury lwowskiej drugiej połowy XVIII w.”, s. 178.

98. Piotr Krasny, „Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju i wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730–1780)”, *Rocznik Historii Sztuki* 30 (2005), s. 147–189.

99. Ostatnio na ich temat zob. Agata Dworzak, „Kościół parafialny w Hodowicy, jego twórcy i znaczenie dla sztuki lwowskiej drugiej połowy XVIII wieku”, w: *Ekspresja. Lwowska rzeźba rokokowa*, kat. wyst., Zamek Królewski na Wawelu, red. Andrzej Betlej (Kraków: Wydawnictwo Zamku Królewskiego na Wawelu, 2023), s. 67–113 (tamże pełna literatura przedmiotu); Dworzak, *Uwagi na temat kościoła Misjonarzy w Horodence*, s. 15–73 (tamże pełna literatura przedmiotu).

100. Piotr Krasny, „O problemach atrybucji architektury nowożytnej. Kościoły w Kołomyi, Busku, Brzozdowcach i Łopatynie a twórczość Bernarda Meretyna”, *Folia Historiae Artium* 30 (1994), s. 119–129; id., „Kościół parafialny p.w. Podwyższenia Krzyża Świętego w Brzozdowcach”, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 11, red. Jan K. Ostrowski (Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2003), s. 45–62; Dworzak, „Kościół parafialny w Hodowicy, jego twórcy i znaczenie dla sztuki lwowskiej drugiej połowy XVIII wieku”, s. 100–107.

101. Dworzak, *Polejowscy*, s. 343–347 (tamże zrekonstruowana na podstawie nowych źródeł historia „fabryki”).



21 Nowy Zahorów, cerkiew Bazylianów, widok od strony południowej.

Fot. Agata Dworzak

22 Nowy Zahorów, cerkiew Bazylianów, widok w kierunku prezbiterium.

Fot. Agata Dworzak

z zachowanych opisów inwentarzowych – powtarzała aranżację hodowicką, z tą różnicą, że rzeźb nie pozłociono, ale pomalowano na biało¹⁰². Do tej grupy można zapewne zaliczyć także cerkiew Bazylianów w Nowym Zahorowie, która nie jest związana bezpośrednio z samym Meretynem, ale jej zależność od form stylistycznych tego architekta jest bardzo wyraźna¹⁰³. Kompleksowy projekt architektoniczny obejmował także murowane ołtarze zespolone z architekturą wnętrza, założone na dynamicznych zestawieniach wklęsłych i wypukłych elips (il. 22). Wobec braku ikonografii wnętrza sprzed

dewastacji cerkwi¹⁰⁴ można tylko domniemywać, że struktury te uzupełniała dekoracja rzeźbiarska.

Ostatnia grupa pozostaje nieco odrębna od wcześniej omówionych realizacji. Są to trzy dzieła fundowane przez Adama Józefa Mniszka, prawdopodobnie wspólnego autorstwa, które cechuje przeciętność rozwiązań architektonicznych rekompensowana iluzjonistycznymi wystrojami malarskimi. Mowa o kościołach w Hussakowie (przebudowa ok. 1780)¹⁰⁵ i Miżyńcu (1770–1772)¹⁰⁶ oraz kaplicy pałacowej w Krysowicach (zaaranżowana w budynku bramy przy pałacu,

102. Piotr Krasny, „Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Winnikach”, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 4, s. 169–170.

103. Analizę przeprowadził Krasny, *Bernard Meretyn i problem rokoka w architekturze polskiej*, s. 253–254.

104. Jak wcześniej wspomniano, jedyne zdjęcie ukazuje widok w stronę chóru muzycznego i siłą rzeczy nie obejmuje ołtarzy.

105. Betlej, „Kościół parafialny p.w. św. Stanisława i Krzysztofa w Hussakowie”, s. 52–53, 60–61.

106. Andrzej Betlej, „Kościół parafialny p.w. Wszystkich Świętych w Miżyńcu”, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 7, s. 145, 151–152. Analiza form architektonicznych świątyni doprowadziła badacza do wniosku, że pierwotny układ przestrzenny kościoła w Miżyńcu był zredukowanym o transept naśladownictwem kościoła w Hodowicy.

konsekrowana w 1780 r.)¹⁰⁷. Na kompleksowy wystrój tych wnętrz składały się również dobrej klasy rzeźby lwowskie. Dekorację rzeźbiarską zarówno kaplicy, jak i portyku ogrodowego pałacu Mniszka w Krysowicach wykonali w r. 1784 Franciszek Olędzki, Piotr Barzycki i ich czeladnik Józef Duńczewski¹⁰⁸.

Formy rokokowe w środowisku lwowskim w błyskotliwy sposób wprowadzili i rozpowszechnili Bernard Meretyn i Johann Georg Pinsel. W ich wspólnych realizacjach wypracowany został język formalny architektury i rzeźby, który przez następne dekady zdominował tereny województwa ruskiego, przeniknął na ziemię województw bełskiego, wołyńskiego, podolskiego, kijowskiego, żytomierskiego, sandomierskiego i na ziemię chełmską. Można więc stwierdzić, że owe formy stylistyczne objęły swoim zasięgiem niemal jedną czwartą terytorium Rzeczypospolitej. W początkowym okresie rozwoju przez dwie dekady obie gałęzie lwowskiego rokoka były niemal nierozłączne. Dynamiczną i światłocieniową architekturę Meretyna wypełniały ekspresyjne rzeźby Pinsla, które niewątpliwie mogły robić wrażenie na wiernych. I choć dzieł kompleksowych powstało niewiele, to dały one początek wielu obiektom sztuki lwowskiej, które później szeroko oddziaływały. Z upływem czasu uczniowie i następcy Meretyna i Pinsla coraz częściej rezygnowali z kompleksowej aranżacji budynków i traktowali architekturę oraz wyposażenie i dekoracje wnętrz rozłącznie. Lwowscy architekci

projektujący kościoły najczęściej ich nie wyposażali – ograniczali się jedynie do architektury monumentalnej. Zasięg ich działalności – choć skoncentrowany przede wszystkim na terenie ziemi lwowskiej, halickiej i na Pokuciu – objął obszar do ok. 130 km na północ i 200 km na południowy wschód od Lwowa. Zmieniające się prądy stylistyczne spowodowały, że lwowska architektura rokokowa po osiągnięciu apogeum dosyć szybko zaczęła gasnąć, a i ruch budowlany na Rusi uległ znacznemu zahamowaniu w ostatniej ćwierci XVIII w. Z kolei nieślabnące zapotrzebowanie na elementy wyposażenia obiektów sakralnych było w tym czasie powodem dynamicznej ekspansji lwowskich warsztatów snycerskich. Pomimo że pierwsza jej fala, przypadająca na końcówkę lat 50. i lata 60. XVIII w., była pod względem wartości artystycznej szczytem osiągnięć tego środowiska, to także w kolejnych dekadach nie brak wybitnych dzieł „lwowskiej rzeźby rokokowej”, tworzonych głównie przez Macieja Polejowskiego i Franciszka Olędzkiego. Twórczość obu artystów miała bardzo daleki zasięg oddziaływania przy niezmiennie wysokim poziomie artystycznym. Zestawienie po raz pierwszy na mapie wszystkich znanych dziś realizacji związanych z warsztatami lwowskich rzeźbiarzy ukazuje faktyczną strefę ich wpływów. Można mieć nadzieję, że dalsze badania – przede wszystkim na terenie Podola i Wołynia – i kolejne odkrycia poszerzą wytyczone granice zasięgu lwowskiej snycerki.

107. Andrzej Betlej, „Kaplica pałacowa w Krysowicach”, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 7, s. 119, 122–124.

108. Józef Szałowski, „Przydatek do opisanja Cyrkułu Przemyskiego”, *Gazeta Lwowska*, nr 103 (25 XII 1812) [dodatek], s. nlb; Wołodmyr Wujcyk, „Wiadomości o życiu i twórczości Franciszka Olędzkiego”, w: *Sztuka kresów wschodnich. Tom 3*, s. 284; Betlej, „Kaplica pałacowa w Krysowicach”, s. 123; Dworzak, *Polejowscy*, s. 417–418; Kosterkiewicz, *Franciszek Olędzki – rzeźbiarz lwowski*, s. 33–34.

BIBLIOGRAFIA

Atras, Zbigniew. „Krótka historia zakonu bonifratrów i jego trzech konwentów fundacji biskupa Mikołaja Świrskiego”. *Nestor. Czasopismo artystyczne*, nr 2 (2011): 22–26.

Atras, Zbigniew. „Śladami krasnostawskich bonifratrów czyli zapiski z wyprawy do Hańska”. *Nestor. Czasopismo artystyczne*, nr 2 (2011): 3–7.

Betlej, Andrzej. „Kaplica pałacowa w Krysowicach”. W: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa*

ruskiego, t. 7, redakcja Jan K. Ostrowski, 119–124.

Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 1999.

Betlej, Andrzej. „Kościół OO. Bernardynów w Gwoźdźcu i architekt Franciszek Ksawery Kulczycki”. W: *Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej*, Kraków, marzec 1994, redakcja Jan K. Ostrowski, 63–78. Kraków: Instytut Historii Sztuki UJ, Koło Naukowe Studentów Historii Sztuki UJ, Oficyna Wydawnicza Impuls, 1994.

Betlej, Andrzej. „Kościół p.w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Panny Marii i klasztor bernardynów w Gwoźdźcu”. W: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej*

- na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 4, redakcja Jan K. Ostrowski, 19–38. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 1996.
- Betlej, Andrzej. „Kościół parafialny p.w. śś. Stanisława i Krzysztofa w Hussakowie”. W: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 7, redakcja Jan K. Ostrowski, 49–67. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 1999.
- Betlej, Andrzej. „Kościół parafialny p.w. Wszystkich Świętych w Miżyńcu”. W: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 7, redakcja Jan K. Ostrowski, 143–157. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 1999.
- Betlej, Andrzej. „Kościół parafialny p.w. Wszystkich Świętych w Strzałkowicach”. W: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 5, redakcja Jan K. Ostrowski, 279–287. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 1997.
- Betlej, Andrzej. *Paweł Giżycki SJ. Architekt polski XVIII wieku*. Kraków: Societas Vistulana, 2003.
- Betlej, Andrzej. „Polejowski Maciej”. W: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. 7, redakcja Urszula Makowska, 373–380. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003.
- Betlej, Andrzej. „Rzeźby Jana Jerzego Pinsla i jego kręgu z kościoła parafialnego w Budzanowie”. *Biuletyn Historii Sztuki* 57, nr 3–4 (1995): 343–352.
- Betlej, Andrzej, i Agata Dworzak. „Inwentaryzacja zabytków sztuki sakralnej dawnych województw Rzeczypospolitej. Przeszość – teraźniejszość – przyszłość”. W: *Inwentaryzacja zabytków w Polsce. Dzieje, metody, osiągnięcia*, redakcja Michał Woźniak, 231–256. Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 2021.
- Betlej, Andrzej, i Piotr Krasny. „Kilka uwag na temat twórczości Franciszka Ksawerego Kulczyckiego i architektury lwowskiej 2. połowy w. XVIII”. W: *Sztuka kresów wschodnich. Tom 3. Materiały sesji naukowej*, Kraków, październik 1998, redakcja Jan K. Ostrowski, 171–191. Kraków: Instytut Historii Sztuki UJ, Koło Naukowe Studentów Historii Sztuki UJ, Oficyna Wydawnicza Text, 1998.
- Betlej, Andrzej, i Piotr Krasny. „Późnobarokowe wyposażenie kościoła oo. Bernardynów w Radecznicy”. W: *Sztuka dawnej ziemi chełmskiej i województwa bełskiego*, redakcja Piotr Krasny, s. 84–110. Kraków: Universitas, 2000.
- Betlej, Andrzej, i Piotr Krasny. „Późnobarokowe wyposażenie kościoła oo. Bernardynów w Radecznicy. Ze studiów nad sztuką ordynacji Zamoyskiej w wieku XVIII”. *Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Akademii Umiejętności* 61 (1997): 94–95.
- Blaschke, Kinga. „Kościół parafialny p.w. Podniesienia Krzyża w Budzanowie”. W: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 17, redakcja Jan K. Ostrowski, 33–45. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2009.
- Brykowski, Ryszard. „Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najśw. Panny Marii w Kołomyi”. W: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 14, redakcja Jan K. Ostrowski, 127–154. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2006.
- Dmitrieva-Einhorn, Marina. „Gibt es eine Kunstlandschaft Ostmitteleuropa? Forschungsprobleme der Kunstgeographie”. W: *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, redakcja Robert Born, Alena Janatková, Adam S. Labuda, 121–137. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2004.
- Dworzak, Agata. „Fenomen lwowskiej rzeźby rokokowej”. W: *Sztuka Zwycięża! Polska, Ukraina, Kresy. Adam Myjak. Refleksje. Rzeźba*, redakcja Andrzej Cieszyński, s. nlb. 66–131. Przemyśl: Galeria Sztuki Współczesnej w Przemyślu, 2023.
- Dworzak, Agata. „Inwentaryzacja zabytków sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. Województwo podolskie”. W: *(Nie)Utracone dziedzictwo. Inwentaryzacja zabytków sztuki na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, redakcja Dagny Nestorow, Rafał Nestorow, Piotr Jamski, 127–138. Kraków: Wydawnictwo Attyka, 2022.
- Dworzak, Agata. „Kościół parafialny w Hodowicy, jego twórcy i znaczenie dla sztuki lwowskiej drugiej połowy XVIII wieku”. W: *Ekspresja. Lwowska rzeźba rokokowa*, redakcja Andrzej Betlej, 67–113. Kraków: Wydawnictwo Zamku Królewskiego na Wawelu, 2023.
- Dworzak, Agata. *Lwowskie środowisko artystyczne w XVIII wieku w świetle ksiąg metrykalnych i sądowych*, Kraków: Wydawnictwo Attyka, 2018.
- Dworzak, Agata. *Polejowscy. Karta z dziejów lwowskiego środowiska artystycznego w drugiej połowie XVIII wieku*. Warszawa–Kraków: Societas Vistulana, 2020.
- Dworzak, Agata. „Uwagi na temat kościoła Misjonarzy w Horodence”. W: *Emocje. Lwowska rzeźba rokokowa*, redakcja Andrzej Betlej, 15–73. Kraków: Wydawnictwo Zamku Królewskiego na Wawelu, 2023.
- Dworzak, Agata, i Andrzej Betlej. „Inwentaryzacja zabytków sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. Województwo bełskie”. W: *(Nie)Utracone dziedzictwo. Inwentaryzacja zabytków sztuki na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, redakcja Dagny Nestorow, Rafał

- Nestorow, Piotr Jamski, 109–120. Kraków: Wydawnictwo Attyka, 2022.
- Fabiański, Marcin. „How Can an Artistic Region Be Defined? The Case of Early-Modern Central Europe”. W: *Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie*, redakcja Katarzyna Murawska-Muthesius, 35–42. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2000.
- Frazik, Józef Tomasz, i Maria Malanek. „Zabytki Powiatu Jarosławskiego (z wyłączeniem m. Jarosławia). (Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Krakowskiego w dniu 19.I.1960 r.)”. *Biuletyn Historii Sztuki* 23, nr 3 (1961): 304–305.
- Gembarovych, Mechyslav. „Skul’ptura ta riz’blennya”. W: *Istoriya ukrayins’koho mystetstva*, t. 3: *Mystetstvo druhoyi polovyny XVII–XVIII stolittya*, redakcja Mykola P. Bazhan et al., 126–151. Kyiv: Akademiya nauk URSR, 1968.
- Hornung, Zbigniew. *Majster Pinsel snycerz. Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej*. Wrocław: Ossolineum, 1976.
- Hryszko, Barbara. „A Review of Polish Research into Rococo with Special Emphasis on Architecture”. W: *History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe*, t. 1, redakcja Jerzy Malinowski, 227–232. Warsaw–Toruń: Polish Institute of World Art Studies, Tako Publishing House, 2012.
- Istoriya Ukrayins’koyi Kul’tury*, t. 3. Redakcja Borys Ye. Paton. Kyiv: Naukova dumka, 2003.
- Jankiewicz, Patryk Remigiusz. *XVIII-wieczne klasztory kapucyńskie na Ukrainie*. Kraków: Kustodia Ukrainy Zakonu Braci Mniejszych Kapucynów, 2014.
- Jurkowlanec, Grażyna. „Europa Środkowa w badaniach nad sztuką: od geografii artystycznej do «horyzontalnej historii sztuki»”. *Kwartalnik Historyczny* 120, nr 4 (2013): 809–816.
- Kaleciński, Marcin, i Piotr Krasny. „Kościół parafialny p.w. Przemienienia Pańskiego w Dobromilu”. W: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 3, redakcja Jan K. Ostrowski, 55–73. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 1995.
- Karpowicz, Mariusz. *Sztuka polska XVIII w.* Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1985.
- Kaufmann, Thomas DaCosta. *(Ost)Mitteleuropa als Kunstgeschichtsregion?* Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2006.
- Kęłowski, Janusz S. „Kilka uwag na temat tzw. geografii sztuki”. W: *Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku*, redakcja Andrzej Józef Baranowski, 25–44. Warszawa: Arx Regia, 1998.
- Kluz, Paulina. „Późnobarokowe wyposażenie snycerskie kościoła pw. św. Jana Chrzciciela w Janowie Lubelskim”. *Janowskie Korzenie* 17 (2011): 21–27.
- Krasny, Piotr. *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914*. Kraków: Instytut Historii Sztuki UJ, Universitas, 2003.
- Krasny, Piotr. „Kościół parafialny p.w. św. Michała Archanioła w Starej Soli”. W: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 5, redakcja Jan K. Ostrowski, 249–266. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 1997.
- Krasny, Piotr. „Kościół parafialny p.w. Narodzenia Najśw. Panny Marii i klasztor OO. Dominikanów w Bohorodczanach”. W: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 14, redakcja Jan K. Ostrowski, 27–42. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2006.
- Krasny, Piotr. „Kościół parafialny p.w. Podwyższenia Krzyża Świętego w Brzozdowcach”. W: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 11, redakcja Jan K. Ostrowski, 45–62. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2003.
- Krasny, Piotr. „Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Winnikach”. W: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 4, redakcja Jan K. Ostrowski, 163–176. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 1996.
- Krasny, Piotr. „Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju i wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730–1780)”. *Rocznik Historii Sztuki* 30 (2005): 147–189.
- Krasny, Piotr. „O problemach atrybucji architektury nowożytnej. Kościoły w Kołomyi, Busku, Brzozdowcach i Łopatynie a twórczość Bernarda Meretyna”. *Folia Historiae Artium* 30 (1994): 119–129.
- Krasny, Piotr. „Województwo ruskie jako region artystyczny. Przyczynek do geografii sztuki ziem wschodnich dawnej Rzeczypospolitej”. *Przegląd Wschodni* 6, nr 1 (1999): 92–93.
- Krasny, Piotr, i Jan K. Ostrowski. „Kościół parafialny p.w. Niepokalanego Poczęcia Najśw. Panny Marii i dawny klasztor Misjonarzy w Horodence”. W: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 18, redakcja Jan K. Ostrowski, 79–105. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2010.
- Kowalczyk, Jerzy. „Dzieła Macieja Polejowskiego w Ziemi Sandomierskiej”. *Rocznik Świętokrzyski* 6 (1970): 187–237.
- Kowalczyk, Jerzy. „Maucher Jakub”. W: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. 5, redakcja Janusz Derwojed, 450. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, Wydawnictwo Krag, 1995.

- Kowalczyk, Jerzy. „Przemiany wystroju wnętrza Kolegiaty sandomierskiej w okresie rokoka”. *Zeszyty Sandomierskie. Biuletyn Towarzystwa Naukowego Sandomierskiego* 6, nr 9 (1999): 50–59.
- Kowalczyk, Jerzy. „Sztuka Zamościa w okresie rokoka”. *Rocznik Zamojski* 1 (1984): 175–196.
- Kowalczyk, Jerzy. „Świątynie i klasztory późnobarokowe w archidiecezji lwowskiej”. *Rocznik Historii Sztuki* 28 (2003): 169–298.
- Kowalczyk, Jerzy. *Świątynie późnobarokowe na Kresach. Kościoły i klasztory w diecezjach na Rusi Koronnej*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, Przemyskie Centrum Kultury i Nauki, 2006.
- Kowalczyk, Jerzy. „W sprawie barokowej plastyki Lubelszczyzny”. *Przegląd Artystyczny* 6, nr 6 (1953): 72.
- Kowalczyk, Jerzy. „Ze studiów nad geografią lwowskiej rzeźby rokokowej”. W: *Rokoko. Studia nad sztuką 1 połowy XVIII w. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki zorganizowanej wspólnie z Muzeum Śląskim we Wrocławiu. Wrocław, październik 1968*, 199–217. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970.
- Kumor, Bolesław. *Ustrój i organizacja kościoła polskiego w okresie niewoli narodowej 1772–1918*. Kraków: Polskie Towarzystwo Teologiczne, 1980.
- Kurzej, Michał. „Kaplica publiczna p.w. bł. Jakuba Strepy w Starym Skałacie”. W: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 16, redakcja Jan K. Ostrowski, 195–198. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2008.
- Mańkowski, Tadeusz. *Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna*. Londyn: Fundacja Lanckorońskich, Polska Fundacja Kulturalna, 1974.
- Mańkowski, Tadeusz. *Lwowska rzeźba rokokowa*. Lwów: Towarzystwo Miłośników Przeszłości Lwowa, 1937.
- Marecki, Józef. „Najstarszy z zachowanych inwentarzy klasztoru kapucynów w Winnicy”. W: *Pasterz i twierdza. Księga jubileuszowa dedykowana księdzu biskupowi Janowi Olszańskiemu ordynariuszowi diecezji w Kamieńcu Podolskim*, redakcja Józef Wołczański, 91–111. Kamieniec Podolski: Wydawnictwo Bł. Jakuba Strzemię Archidiecezji Lwowskiej Ob. Łac., 2001.
- Musiyenko, Panteleymon N. „Z dalekoho mynuloho”. *Mystetstvo*, nr 1 (1962): 27.
- Natsional'nyy khudozhnyi muzey Ukrainy. *Al'bom*. Kyiv: Artaniya Nova, 2003.
- Nestorow, Dagny. „Kościół parafialny pw. św. Józefa Oblubieńca w Rawie Ruskiej”. W: *Kościoły i klasztory na terenie dawnego województwa belskiego*, t. 2, redakcja Andrzej Betlej, Agata Dworzak, 527–582. Kraków: Societas Vistulana, 2021.
- Nestorow, Rafał. *Zamek Czartoryskich w Kłewanu w świetle źródeł archiwalnych*. Kraków: Wydawnictwo Attyka, 2018.
- Oleńska, Anna. *Jan Klemens Branicki „sarmata nowoczesny”. Kreowanie wizerunku poprzez sztukę*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2011.
- Ostrowski, Jan K. „Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Buczaczu”. W: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 1, redakcja Jan K. Ostrowski, 15–28. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 1993.
- Ostrowski, Jan K. „Polska rzeźba barokowa XVIII wieku. Przegląd problematyki i perspektywy badawcze”. *Biuletyn Historii Sztuki* 50, nr 4 (1988): 319–334.
- Ostrowski, Jan K. „Z problematyki warsztatowej i atrybucyjnej rzeźby lwowskiej w. XVIII”. W: *Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej*, Kraków, marzec 1994, redakcja Jan K. Ostrowski, 79–104. Kraków: Instytut Historii Sztuki UJ, Koło Naukowe Studentów Historii Sztuki UJ, Oficyna Wydawnicza Impuls, 1994.
- Parkhomenko, Inna V. „Nalezhyt' dvom narodam”. *Obrazotvorche mystetstvo*, nr 5 (1989): 15–18.
- Paszenda, Jerzy. *Budowle jezuickie w Polsce*, t. 4. Kraków: WAM, 2010.
- Petrus, Jerzy T. „Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najśw. Panny Marii w Kopyczyńcach”. W: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 17, redakcja Jan K. Ostrowski, 179–198. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2009.
- Piotrowski, Piotr. „Czy (wciąż) istnieje Europa Środkowa i czy (jeszcze) ma coś do powiedzenia?”. W: *Mediations Biennale. Voyage Sentimental, Identity and Tolerance, Corporeal/Technoreal*, 28–55. Poznań: Centrum Kultury „Zamek”, 2008.
- Piotrowski, Piotr. „How to Write a History of Central-East European Art?”. *Third Text* 23, nr 1 (2009): 5–14.
- Popek, Leon. *Świątynie Wołynia*, t. 1. Lublin: Ośrodek Studiów Polonijnych i Społecznych PZKS, 1997.
- Quirini-Popławski, Rafał. „Kościół parafialny p.w. św. Jana Nepomucena w Felicentalu”. W: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 9, redakcja Jan K. Ostrowski, 51–56. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2001.
- Quirini-Popławski, Rafał. „Kościół parafialny p.w. św. Michała Archanioła w Michalczu [sic!]”. W: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 18, redakcja Jan K. Ostrowski, 145–156. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2010.
- Quirini-Popławski, Rafał. „Kościół parafialny p.w. św. Mikołaja w Sokołowie”. W: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościoły i klasztory*

- rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego, t. 9, redakcja Jan K. Ostrowski, 189–197. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2001.
- Quirini-Popławski, Rafał. „Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Żulinie”. W: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 9, redakcja Jan K. Ostrowski, 287–302. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2001.
- „Shalmator Sysoy Zotovych”. W: *Ukrayins’ka radyans’ka entsyklopediya*, t. 12, redakcja Mykola P. Bazhan et al., 359. Kyiv: Holovna redaktsiya URE, 1985.
- Shybanov, Heorhiy M. „Intelktual’no-mystets’ke otochennya Hryhoriya Skovorody na Slobozhanshchyni u 60-kh rokakh XVIII st.”. *Kyiv’ska starovyna*, nr 1 (2007): 151–159.
- Shybanov, Heorhiy M. „Unikal’ni pam’yatky doby pizn’oho baroko z Lohvytsi”. *Poltavs’kiy eparkhial’ni vidomosti*, nr 10 (2004): 41–52.
- Sito, Jakub. „Lwów jako centrum rzeźbiarskie w pierwszej połowie XVIII wieku”. W: *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI–XVIII w.*, redakcja Jerzy Lileyko, 581–602. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2000.
- Sito, Jakub. „Rokokowa rzeźba lwowska. Zarys problematyki”. W: *Adam Bochnak. Naświetlanie rzeźby lwowskiej. Wystawa fotografii ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN*, redakcja Piotr Jamski, Andrzej Betlej, 69–92. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2008.
- Sito, Jakub. „Rokokowy wystrój rzeźbiarski cerkwi w Supraślu”. W: *Supraśl 1913. Dokumentacja fotograficzna Józefa Jodkowskiego cerkwi Zwiastowania Najświętszej Marii Pannie*, redakcja Piotr Jacek Jamski, Marek Zalewski, 201–211. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, Państwowe Muzeum Archeologiczne, Hartigrama, Stowarzyszenie Kulturalne Collegium Suprasliense, 2016.
- Sito, Jakub. *Tomasz Hutter (1696–1745). Rzeźbiarz późnego baroku*. Warszawa–Przemyśl: Instytut Sztuki PAN, Regionalny Ośrodek Edukacji i Nauki w Przemyślu, 2001.
- Sito, Jakub. „Warsztat rzeźbiarski Tomasza Huttera. Zagadnienie rozwoju i promieniowania”. W: *Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej, Kraków, marzec 1994*, redakcja Jan K. Ostrowski, 105–132. Kraków: Instytut Historii Sztuki UJ, Koło Naukowe Studentów Historii Sztuki UJ, Oficyna Wydawnicza Impuls, 1994.
- Smulikowska, Ewa. „Rococo Crucifixes of the Lvovian School. Problems of Authorship, Style and Artistic Topography”. W: *Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur*, redakcja Konstanty Kalinowski, 215–230. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1985.
- Szykuła-Żygawska, Agnieszka. *Od Karola Burzyńskiego do Michała Wurtzera młodszego. Warsztat rzeźbiarski 2. poł. XVIII wieku w Ordynacji Zamojskiej*. Lublin–Zamość: Wydawnictwo Werset, 2012.
- Szykuła-Żygawska, Agnieszka. „Znakomita rzeźba Chrystusa Ukrzyżowanego z kościoła pojezuickiego w Krasnymstawie”. *Nestor. Czasopismo artystyczne*, nr 4 (2014), s. 3–5.
- Taranushenko, Stefan A. *Kost’oly Ukrayiny*. Kharkiv: Kharkiv’s’kyy pryvatnyy muzey mis’koyi sadyby, 2011.
- Targosz, Karolina. „Maria Amalia, jej pomnik i niedokończone mauzoleum Mniszchów w Dukli”. W: *Między barokiem a oświeceniem. Obyczaje w czasach saskich*, redakcja Krystyna Stasiewicz, Stanisław Archemczyk, 78–90. Olsztyn: Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego, 2000.
- Tatarkiewicz, Władysław. „Przerzuty stylowe”. W: *Księga ku czci Władysława Podlasy, redakcja Władysław Floryan*, 55–63. Wrocław: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1957.
- Trajdos, Tadeusz M., i Tomasz Zaucha. *Drohobycz. Miasto królewskie i jego zabytki*. Warszawa: Wspólnota Polska, 2001.
- Tsopenko, Mikhail P. *Arkhitectura levoberezhnoy Ukrainy XVII–XVIII vekov*. Moskva: Stroyizdat, 1967.
- Via Regia. *800 Jahre Bewegung und Begegnung. Katalog zur 3. Sächsischen Landesausstellung / Via Regia. 800 lat na wspólnej drodze. Katalog. III Saksońska Wystawa Krajowa*. Redakcja Roland Enke, Bettina Probst. Dresden: Sandstein Verlag, 2011.
- Wardzyński, Michał. „From Red Ruthenia to Rawa Mazowiecka: the Works of the Anonymous «Master of Pełczyńska» as a Contribution to the Geography of Rococo Sculpture in Mazovia”. *Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego* 27 (2017): 217–233.
- Wardzyński, Michał. „Lwowska rzeźba rokokowa pod Warszawą? Przyczynek do geografii artystycznej osiemnastowiecznej rzeźby na Mazowszu”. W: *Vellis quod possis. Studia z historii sztuki ofiarowane Profesorowi Janowi Ostrowskiemu*, redakcja Andrzej Betlej et al., 391–397. Kraków: Societas Vistulana, 2016.
- Wardzyński, Michał. „Pomnik św. Jana Nepomucena w Szczytach-Dzięciołowie – nieznanie dzieło Sebastiana Fesingera? Przyczynek do badań nad obecnością lwowskiej rzeźby rokokowej na Podlasiu”. W: *Figura św. Jana Nepomucena ze Szczytów-Dzięciołowa. Lwowska rzeźba rokokowa na Podlasiu*, redakcja Wojciech Konończuk, 45–70. Warszawa: Fundacja im. Jana Walentego Węgierskiego, 2018.
- Wujcyk, Wołodimir. „Architekt lwowski Franciszek Ksawery Kulczycki (na podstawie badań archiwalnych)”. W: *Sztuka kresów wschodnich. Tom 3. Materiały sesji naukowej, Kraków, październik 1996*, redakcja Jan K. Ostrowski, 153–169. Kraków: Instytut Historii Sztuki UJ, Koło Naukowe Studentów Historii Sztuki UJ, Oficyna Wydawnicza Text, 1998.

Wujcyk, Wołodymyr. „Wiadomości o życiu i twórczości Franciszka Olędzkiego”. W: *Sztuka kresów wschodnich. Tom 3. Materiały sesji naukowej, Kraków, październik 1996*, redakcja Jan K. Ostrowski, 281–294. Kraków: Instytut Historii Sztuki UJ, Koło Naukowe Studentów Historii Sztuki UJ, Oficyna Wydawnicza Text, 1998.

Zaucha, Tomasz. „Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny, św. Krzyża i św. Bartłomieja w Drohobyczu”. W: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 6, redakcja Jan K. Ostrowski, 31–78. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 1998.

SUMMARY

The Geography of “Lviv Rococo Sculpture” and Architecture in the Light of Recent Research by Agata Dworzak

The article addresses the issue of the artistic geography of “Lviv rococo sculpture” in the light of recent research and the latest findings, as well as the geography of architectural and sculptural works of a comprehensive nature. All the known and so far identified pieces from the circle of the so-called Lviv rococo sculpture were superimposed on a map, giving an indication of the actual territorial range reached by woodcarving workshops.

Rococo forms were brilliantly introduced and disseminated in Lviv (Polish: Lwów;) by Bernard Meretyn and Johann Georg Pinsel. In their jointly executed works, they achieved a formal language of both architecture and sculpture which in the following decades dominated in the territory of the Ruthenian voivodeship and was present in the Wołyń (Volhynian), Podole (Podolian), Bełz (Belz), Kijów (Kyiv), Żytomierz (Zhytomyr) and Sandomierz voivodeships, as well as in the Chełm Land; it can thus be said that these stylistic forms were found in almost a quarter of the territory of the Commonwealth. In their early development, for the period of two decades, the two branches of Lviv Rococo were almost inseparable. Meretyn’s dynamic, chiaroscuro-oriented architecture was filled with a multitude of Pinsel’s expressive sculptures which created a moving spectacle for the spectators in their midst. Even though only a few such comprehensive works were created, these examples of Lviv art had an ever-widening reach.

The relentless vicissitudes of history, and fortunes of the art linked with it, caused the disciples and successors of Meretyn and Pinsel to increasingly often treat the arrangement of architecture coupled with furnishings and decoration no longer comprehensively, but as separate areas. Lviv architects designing churches usually did not furnish them, making monumental architecture their sole concern. Although their activity concentrated mainly in the regions of Lviv, Halicz (Halych) and Pokucie (Pokuttya), its range reached a radius of about 130km to the north and 200km to the south-east of Lviv. Changing stylistic currents meant that having reached its pinnacle, Lviv’s rococo architecture began to fade rather quickly; in addition, the construction movement in Ruthenian Voivodeship came to a major halt in the last quarter of the 18th century. At the same time an unrelenting demand for elements of sacred furnishings resulted in the dynamic growth of Lviv woodcarving workshops. In terms of artistic value, the first wave of their expansion, which occurred in the late 1750s and 1760s, was the apogee of activity in this milieu, but in the following decades there was no shortage of outstanding works of “Lviv rococo sculpture”, by then created mainly by Maciej Polejowski and

Franciszek Olędzki. The work of both artists evinced a consistently high artistic level and its impact reached very far indeed.

The first-ever presentation on the map of all the works associated with the workshops of the Lviv sculptors that are known at the present state of research reveals the actual extent of their influence. It is to be hoped that further research (especially in Podolia and Volhynia) and further discoveries will complete, and certainly expand, the hitherto established range of Lviv sculpture.

BIOGRAPHICAL NOTE

Agata Dworzak (b. 1988) is an assistant professor at the Institute of Art History of the Jagiellonian University. Her specialism is early modern art, with special focus on the Lviv artistic circles in the 18th century, sculpture and architecture in the eastern lands of the Polish-Lithuanian Commonwealth, artistic families, and ornamental graphics. She is a twice laureate of the Szczesny Dettloff Award, for her studies *Fabrica Ecclesiae Sandomiriensis. Dzieje modernizacji wnętrza kolegiaty sandomierskiej w XVIII wieku w świetle źródeł archiwalnych* (2016) and *Działalność Polejowskich – lwowskiej rodziny artystycznej w drugiej połowie XVIII wieku* (2018).

NOTA BIOGRAFICZNA

Agata Dworzak (ur. 1988) – adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Specjalizuje się w sztuce nowożytnej, szczególnie kręgu lwowskiego w XVIII w., rzeźbie i architekturze na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, dziejach rodzin artystycznych oraz grafice ornamentalnej. Dwukrotna laureatka nagrody Szczęsnego Dettloffa za prace *Fabrica Ecclesiae Sandomiriensis. Dzieje modernizacji wnętrza kolegiaty sandomierskiej w XVIII wieku w świetle źródeł archiwalnych* (2016) i *Działalność Polejowskich – lwowskiej rodziny artystycznej w drugiej połowie XVIII wieku* (2018).