

Konserwatyzm a innowacja.

Kilka uwag o malarstwie ikonowym w diecezji przemyskiej w XVI wieku

*

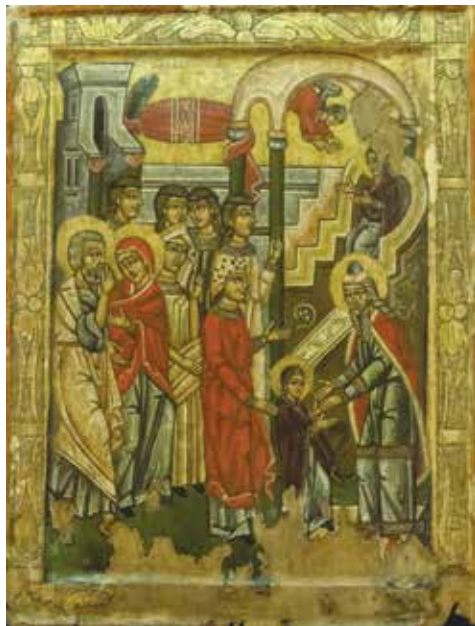
AGNIESZKA GRONEK

Katedra Ukrainoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego

W wieku XVI na zachodnich ziemiach ruskich Rzeczypospolitej daje się zauważyć znaczne ożywienie działalności artystycznej malarzy pracujących dla Kościoła prawosławnego. Choć z tego czasu nie zachowało się tak wiele dzieł jak z wieku XVII i XVIII, to i tak można stwierdzić, że malarstwo co najmniej kilku warsztatów było stosunkowo wysokiej próby, a wszystkie prace znaczyła różnorodność, dynamizm i świeżość. To poszukiwanie nowych form i środków wyrazu mogło odbywać się w granicach zakreślonych przez estetykę i ikonografię malarstwa bizantyńskiego, a mogło też wykraczać poza nią, podążając nowymi ścieżkami wyznaczonymi przez twórców zachodnich, zarówno późnego średniowiecza, jak i wczesnego renesansu. Tu, w pracach jednego malarza, a nawet w jednym dziele dochodzi do spotkania cech tradycyjnych i nowych. Raz zachodnie kompozycje przejęte, na przykład, z niemieckich rycin mogły być oddane na desce temperą, z zachowaniem wszystkich rysów stylistycznych, znamienne dla średniowiecznego malarstwa ikonowego. Innym razem na odwrót, kanoniczne, wschodnie schematy ikonograficzne bywały wkomponowywane w trójwymiarową przestrzeń i otaczane ornamentami renesansowymi i motywami nowożytnej architektury. Dla zobrazowania wskazanych zjawisk posłużą wybrane XVI-wieczne dzieła z trzech różnych środowisk artystycznych prawosławnej diecezji przemyskiej, odznaczających się wyraźnymi i odrębnymi cechami estetycznymi.

Pierwsze z omawianych środowisk weszło do literatury naukowej pod nazwą krąg Mistrza ikonostasu z Polany, od zespołu ikon znalezionych w cerkwi pw. Pokrowy Matki Boskiej w Polanie, dziś w Muzeum Narodowym we Lwowie, stworzonych zapewne przez dwóch malarzy¹. Z kręgiem oddziaływań tego warsztatu łączy się szereg ikon, między innymi z Truszowic, Suszycy Wielkiej,

¹ Na ikony te pierwszy zwrócił uwagę I. Свенціцький, *Іконопись Галицької України XV–XVI віків*, Львів 1928, s. 89; a najdokładniej opowiedziała je M. Гелитович, *Ансамбль ікон церкви Покрову Богородиці в Полянї поблизу Добромиля та пам'ятки його кола*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki*, red. J. Gienza, Łańcut 2003, s. 83–105; – M. Гелитович, *Ікони Стаосамблицини XIV–XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*, Львів 2010, nr 48–74.



1. Krąg Mistrza ikonostasu z Polany, *Ofiarowanie Marii do świątyni*. Przemyśl, Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej

Berezowa, Michowej, także nieznanego pochodzenia, dziś w Muzeum Narodowym w Krakowie *Boże Narodzenie* (nr inw. XVIII-245), *Zaśnięcie Matki Boskiej* (nr inw. XVIII-19)², w Muzeum Narodowym Ziemi Przemyskiej w Przemyślu *Ofiarowanie Marii do świątyni* (nr inw. M.P.H. 968; il. 1), *Wjazd do Jerozolimy* (nr inw. M.P.H. 1433), wrota królewskie (nr inw. M.P.H. 293)³, w Muzeum Zamku w Łańcucie *Sąd Ostateczny* i *Jan Ewangelista* z grupy *Ukrzyżowania* ze wsi Korytniki (MZŁ-SZR-978, -979, -985)⁴. Charakteryzuje je tradycyjna, lakoniczna ikonografia, kompozycje schematyczne i mało dynamiczne, postacie o zwartych sylwetkach. Akcja rozgrywa się zazwyczaj na płytkim planie pierwszym, a głębię zamyka konwencjonalny pejzaż górzysty i architektoniczny. Schodowe pagórki są zwykle dla przedstawień XV i XVI wieku, ale trójkątne szczeliny rozdzielające ich skaliste stopnie znamionują indywidualną manierę warsztatu. Do konwencjonalnych motywów architektonicznych, ujętych przestrzennie, ale bez cech zdradzających znajomość perspektywy geometrycznej, niekiedy bywają dostawione przed fasadą por-

² J. Kłosińska, *Ikony. Muzeum Narodowe w Krakowie. Katalog zbiorów*, t. 1, Kraków 1973, nry 13, 22; – eadem, *Icons from Poland*, Kraków 1989, nry 24, 38.

³ B. Kiwała, J. Burzyńska, *Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu*, Kraków 1981, nry 16, 12, 29.

⁴ J. Gienza, *Ikony XVI i XVII wieku w zbiorach Muzeum Zamku w Łańcucie*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna...*, op. cit., s. 27–28, il. 19–22; – idem, *O sztuce sakralnej w diecezji przemyskiej. Słowem i obrazem*, Łańcut 2006, s. 130, il. 114; s. 137, il. 146–148.



2. Krąg Mistrza ikonostasu z Polany, *Ecce homo*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Michowej. Lwów, Muzeum Narodowe



3. Martin Schongauer, *Ecce homo*, drzeworyt



4. Krąg Mistrza ikonostasu z Nakonecznego, Św. Mateusz, karta Ewangeliarza z Peresopnicy. Kijów, Biblioteka Narodowa Ukrainy im. W. Wiernadskiego

tyki i atria. Często też ukazywano, stosukowo poprawnie, kopułę baldachimu wspartego na kolumnach. Te rysy pojawiają się w wieku XVI w różnych środowiskach kultury prawosławnej, również na Bałkanach i Rusi Północnej.

Nazwa drugiego opisywanego tu środowiska artystycznego pochodzi od twórcy przegrody ołtarzowej w cerkwi pw. Zaśnięcia Matki Boskiej w Nakonecznym, na przedmieściach Jaworowa⁵. Grupę ikon o zbliżonej stylistyce po raz pierwszy wyszczególniła i scharakteryzowała Wira Świencicka⁶. Składa się na nią ponad dwieście dzieł pochodzących najczęściej z ikonostasów, obok Nakonecznego, także z Drohobycza, Wołczy, Potylicza, Żółkwi, Busowiska, Jasienicy Zamkowej, Łopuszanki Chominej, Niedźwiedzy, Mielnicznego i innych⁷. Samego Mistrza ikonostasu z Nakonecznego Świencicka

⁵ Muzeum Narodowe we Lwowie (dalej MNL), nr inw. Кв-6395/і-1297; – В.І. Свенціцька, *Живопис XIV–XVI століть*, [w:] *Історія українського мистецтва*, Київ 1967, t. 2, s. 271; – Г.Н. Логвин, А. Міляєва, В. Свенціцька, *Український середньовічний живопис*, Київ 1976, tabl. 92; – В. Откович, В. Пилип'юк, *Українська ікона XIV–XVIII ст.*, Львів 1999, il. 48–49; – В.І. Свенціцька, О.Ф. Сидор, *Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова*, Львів 1990, il. 50–51; – L. Milyaeva, *The Ukrainian Icon 11th–18th centuries. From Byzantine sources to the Baroque*, S. Petersburg 1996, il. 30–31; – В.А. Овсійчук, *Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору*, Львів 1996, s. 272.

⁶ В.І. Свенціцька, op. cit., s. 267–270.

⁷ Por. także M.P. Kruk, *Stan badań nad atrybucjami warsztatowymi zachodnioruskiego malarstwa ikonowego XV–XVI wieku*, [w:] *Лемківці і лемкознавство в Polsce*, red. А.А. Зієба, «Prace Komisji Wschodnioeuropejskiej PAU», t. 5, Kraków 1997, s. 174–175.



5. Krąg Mistrza ikonostasu z Nakonecznego, *Przestraszenie straży*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Drohobycza. Drohobycz, Muzeum Drohobyczczyzny

utożsamiała z lwowskim malarzem Laurentym Puchałą⁸, a Maria Helytowycz z Feduskiem z Sambora⁹, którego imię zachowało się na ikonie *Zwiastowania* z Iwanicz z 1579 roku¹⁰. W kręgu jego wpływów działało co najmniej kilku ikonopiszców, których maniery malarskie charakteryzują zarówno odrębne, jak i wspólne cechy stylistyczne. Tu postaci są często niskie, z charakterystycznymi krótkimi szyjami, przygarbionymi plecami, na których leżą płaszcze podkreślające ich krzywiznę. Twarze okrągłe, o dużym czole, małych ustach, krótkich, lekko orlich nosach. Przestrzeń budowana jest tradycyjnie przez umieszczenie postaci na płytkim planie pierwszym lub przez średniowieczne spiętrzenie planów. Konwencjonalne budynki kryte dachami kalenicowymi z charakterystycznym szerokim płaskim gzymsem

⁸ В.І. Свенціцька, О.Ф. Сидор, *op. cit.*, s. 18.

⁹ М. Гелитович, *Федуско маляр із Самбора. До проблеми атрибуції творів майстра*, „Родовід”, 12, 1995, s. 72–79; – eadem, *Ікони XVI століття з церкви Святого Духа у Потеличі (Матеріали до каталогу збірки Національного Музею у Львові)*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка”, т. ССXXXVI, Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва, Львів 1998, s. 320–366; na temat Feduski powstała bogata literatura, którą najpełniej zebrał: В. Александрович, *Західноукраїнські малярі XVI століття*, [w:] *Студії з історії українського мистецтва*, т. 3, Львів 2000, s. 159–161, *przur.* 19.

¹⁰ Muzeum Sztuki w Charkowie, nr inw. ХРУ-8; – Г.Н. Логвин, Л. Міляєва, В. Свенціцька, *op. cit.*, il. 93; – Л. Міляєва, *op. cit.*, s. 144–145, il. 136–137; – Д. Степовик, *Історія української ікони X–XX століть*, Київ 1996, il. 92; – Л. Скоп, *Маляр ікони Богородиця-Одигітрія з Мражниці*, Львів 2004, s. 144, il. 96; – idem, *Майстер мініатур Пересопницького Євангелія Федуско, маляр зі Самбора*, Дрогобич 2011, s. 20.

ukazane są w rzutach zbliżonych do aksjometrycznych. Wyjątkowo rzadkie motywy roślinne ograniczają się do schematycznie wykreślonych kępek traw na pasach zieleni. Strome, schodkowate wzgórza zamykające plan pierwszy niekiedy łączą się z łagodnymi pagórkowatymi wzniesieniami (il. 5).

Trzeci ze wskazanych twórców w literaturze naukowej zwany jest Mistrzem Przemienienia z Jabłonowa¹¹. Wywarł on duży wpływ na malarzy działających na ziemi przemyskiej w 2. połowie wieku XVI, a zapewne również na początku XVII¹². Jego określenie pochodzi od ikony *Przemienienia Pańskiego* z cerkwi Archanioła Michała w Jabłonowie koło Wysocka i Turki¹³. Najprawdopodobniej jest on tożsamy z tak zwanym Mistrzem Deesis z Bartnego, autorem między innymi trzech tablic składających się na rząd *Deesis* z ikonostasu w cerkwi śś. Kosmy i Damiana, przechowywanych w dwóch sanockich Muzeach: Historycznym i Budownictwa Ludowego¹⁴. Do tego kręgu artystycznego zalicza się także dzieła dosyć odległe stylistycznie, na przykład *Mękę Pańską* z Welykiego z zapisaną datą 1593¹⁵, *Sąd Osta-*

¹¹ В.І. Свенціцька, О.Ф. Сидор, op. cit., s. 19; – В.І. Свенціцька, В.П. Откович, *Українське народне малярство XIII–XX століть*, Київ 1991, s. 13, il. 33–36.

¹² Choć malarz ikony *Przemienienia Pańskiego* z Jabłonowa nie jest znany, w literaturze pojawiła się ostrożna hipoteza utożsamienia go z występującym w dokumentach przemyskich malarzem Mikołajem, synem Iwana Onaczkowycza, por. В. Александрович, *Західноукраїнські малярі XVI століття*, [w:] *Студії з історії...*, op. cit., t. 3, s. 70–72, przyp. 182.

¹³ Przechowywana w Muzeum Narodowym we Lwowie, nr inw. 3598, I –1281; często reprodukowana, por. І. Свенціцький, op. cit., il. 83; – В.І. Свенціцька, О.Ф. Сидор, op. cit., il. 54; – Д. Степовик, op. cit., s. 235, il. 93; – L. Milyaeva, op. cit., il. 134; – В. Откович, В. Пилип'юк, op. cit., il. 68; – М. Janocha *Українське і білоруське іконографічне мистецтво в давній Речкозполоітеј: Проблема канону*, Warszawa 2001, il. 138.

¹⁴ MHS, nry inw. 929, 930; MBL, nr inw. 622; obecna MHS/S/4461; R. Biskupski, *Wybrane warsztaty malarstwa ikonowego szkoły halickiej XV i XVI wieku*, „Folia Historiae Artium”, 18, 1982, s. 30–31, il. 5–5c; – J. Kłosińska, *Icons from Poland*, op. cit., nry 11–12; – *Ikony. Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich*, Olszanica 2001, s. 32–34; – М. Janocha, *Ikony w Polsce od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2008, nr 201. R. Biskupski wysunął hipotezę, że mimo opisanych bliskich podobieństw stylistycznych, dzieła te mogły wyjść spod ręki dwóch współpracujących ze sobą malarzy; por. idem, *Wybrane warsztaty...*, op. cit., s. 30–42.

¹⁵ MNL, nr inw. I-2981/42405; S. Horydyński, *The Ukrainian of the XIIth to XVIIIth Centuries Icon*, Philadelphia 1973, s. 99 il. 63; – Г. Логвин, А. Мильєва, В. І. Свенціцька, op. cit., tabl. CV; – В.І. Свенціцька, op. cit., s. 261; – В.І. Свенціцька, О.Ф. Сидор, op. cit., il. 55–63; – В.П. Откович, *Народна течія в українському живописі XVII–XVIII ст.*, Київ 1990, s. 14; – В.І. Свенціцька, В.П. Откович, op. cit., nr 34; – В.П. Откович, *Народне малярство Бойківщини*, [w:] *Сакральне мистецтво Бойківщини. Наукові читання на пам'яті М. Драгана, доповіді та повідомлення*, Дрогобич 1997, s. 67–70; – В.П. Откович, В. Пилип'юк, op. cit., nr 65; – М. Гелитович, *Датовані ікони перемиської, волинської та львівської шкіл українського малярства XVI століття*, [w:] *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання, дослідження, збереження та реставрація. Матеріали XVI міжнародної конференції по волинському іконопису, м. Луцьк, 1–3 грудня 1999 року*, Луцьк, s. 53, 58; – М. Janocha, *Przemienienie Pańskie i Zstąpienie do Otchłani w nowożytnym malarstwie ikonowym na Kresach Wschodnich*, [w:] *Sztuka pogranicza Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, październik 1997, Warszawa 1998, il. 12; – idem, *Українське і білоруське іконографічне мистецтво*, op. cit., il. 161; – А. Gronек, *Ikony Męki Pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym ukraińsko-polskiego pogranicza*, Kraków 2007, nr 9; – М. Гелитович, *Ikony Стаоамбріцини...*, op. cit., nr 86, il. 74.



6. Krąg Mistrza Przemienienia z Jabłonowa, *Zmartwychwstanie* z Bezmiechowej Górnej. Sanok, Muzeum Historyczne



7. Krąg Mistrza Przemienienia z Jabłonowa, *Złożenie do grobu*, *Zmartwychwstanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Welykiego, 1593. Lwów, Muzeum Narodowe

teczny z Wowczy¹⁶, Truszewicz¹⁷, Wełykiego¹⁸ *Zmartwychwstanie z Bere-zowa*¹⁹ i Niemirowa²⁰, *Matkę Boską Hodegetrię z Terła*²¹, z Doliny²², Jasionki Masiowej²³, z Podlisek²⁴, *Chrystusa w Majestacie z Doliny*²⁵, z Turki²⁶, *Archanioła Michała z Suchego Potoku*²⁷, *Deesis z Turzy*²⁸, niezachowane ikony *Chrystusa w Majestacie z Komarnik* i *Deesis z Bukowca*²⁹. Mistrz Przemienienia z Jabłonowa i *Deesis z Bartnego* łączył plastyczne kształtowanie formy za pomocą łagodnych przejść walorowych w partiach karnacji z linearnym oraz nieco sztucznym i schematycznym ujmowaniem draperii. Twarze na jego ikonach modelowane dwoma odcieniami ochry ze szczególami podkreślonymi konturem, odznaczają się łagodnymi rysami i miłym wyrazem, sylwety zaś przyjemnymi dla oka proporcjami, choć nogi w stosunku do korpusu są zbyt długie, a biodra za wysoko osadzone. Najbardziej jednak charakterystyczny i nowatorski w porównaniu z innymi realizacjami tego czasu jest sposób ukazania krajobrazu. Góry nie mają już formy wydłużonych stożków zbudowanych z ułożonych schodkowato łupków skalnych, są pagórkami, których łagodne grzbiety wykreśla miękka, falista linia. Zbliża je do rzeczywistych nie tylko trawiasta i drzewiasta roślinność porastająca zbocza, ale także zróżnicowanie kolorystyczne (il. 6, 7).

Malarze reprezentujący trzy wskazane warsztaty i kręgi oddziaływań wyrosli z tradycji malarstwa bizantyńskiego, która przejawiała się zarówno w sposobie obrazowania tematów, jak i w wyborze środków formalnych.

¹⁶ I. Свенціцький, *Иконы Галицької України XV–XVII віків*, Львів 1929, tabl. 24, il. 35.

¹⁷ MNL, nr inw. Кв-15812, I-1976; I. Свенціцький, *Иконопись Галицької України...*, op. cit., s. 47, il. 55; – idem, *Иконы Галицької України...*, op. cit., s. 123, il. 203; – M. Гелитович, *Иконы Стаосамбрицини...*, op. cit., nr 84, il. 72.

¹⁸ MNL, nr inw. Кв-42406, I-2982; M. Гелитович, *Иконы Стаосамбрицини...*, op. cit., nr 85, il. 73.

¹⁹ I. Свенціцький, *Иконопись Галицької України...*, op. cit., s. 59, il. 70; – idem, *Иконы Галицької України...*, op. cit., tabl. VII, il. 2; – В.І. Свенціцька, В.П. Откович, op. cit., nr 36; – M. Janocha, *Przemienienie Pańskie...*, op. cit., s. 262, il. 11; – idem, *Українські і білоруські ікони...*, op. cit., il. 189.

²⁰ M. Janocha, *Українські і білоруські ікони...*, op. cit., il. 189.

²¹ MNL, nr inw. Кв-42508, I-3008; В.І. Свенціцька, В.П. Откович, op. cit., nr 35; – M. Гелитович, *Иконы Стаосамбрицини...*, op. cit., nr 87, il. 75.

²² I. Свенціцький, *Иконопись Галицької України...*, il. 2,4; – I. Свенціцький, *Иконы Галицької України...*, op. cit., il. 61, 62; – В.І. Свенціцька, В.П. Откович, op. cit., nr 38; – M. Гелитович, *Богородиця з дитям і похвалою. Иконы колекції Національного музею у Львові*, Львів 2005, nr 26.

²³ M. Гелитович, *Богородиця з дитям...*, op. cit., nr 31.

²⁴ M. Гелитович, *Богородиця з дитям...*, op. cit., s. 91; герг. М. Фіголь, *Мистецтво стародавнього Галича*, Київ 1997, s. 61; – *Відроджені шведери*, Львів 2008, nr 15.

²⁵ MNL, nr inw. Кв-2528, I-113; I. Свенціцький, *Иконы Галицької України...*, op. cit., tabl. 38, il. 56; – M. Гелитович, *Українські ікони „Спасу у Славі”*, Львів 2005, nr 27.

²⁶ MNL, nr inw. Кв-36597, I-2266; M. Гелитович, *Українські ікони „Спасу у Славі”*, op. cit., nr 26.

²⁷ MNL, nr inw. Кв-13401, I-1476; M. Гелитович, *Маловідомі пам'ятки українського іконопису XV–XVI століття (з колекції Національного музею у Львові)*, [w:] *Zachodnio-ukraińska sztuka cerkiewna*, Łańcut 2004, s. 57–132, nr 29.

²⁸ I. Свенціцький, *Иконы Галицької України...*, op. cit., il. 125; – M. Гелитович, *Иконы останньої чверті XVI ст. “кола майстра ікони Преображення з Яблунева” (Спас у Славі з церкви Святого Миколая у Комарниках та Моління з церкви Богоявлення Господнього у Букові)*, [w:] *Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe*, red. A. Groniek, Kraków 2009, il. 3.

²⁹ M. Гелитович, *Иконы останньої чверті XVI ст...*, op. cit., il. 1–2.

Jednak niekiedy te utarte schematy kompozycyjne i formuły ikonograficzne zostają przełamane, a rysy stylistyczne zmienione, co wskazuje na otwartość na nowe impulsy nie tylko płynące z północnych i południowych terenów kultury prawosławnej, ale także z Europy Zachodniej.

I tak, dla przykładu, z kręgiem Mistrza ikonostasu z Polany wiązana jest ikona *Męki Pańskiej* z Michowej, obecnie w Muzeum Narodowym we Lwowie³⁰. Tu, wokół centralnie umieszczonego Ukrzyżowania, umieszczonych zostało 19 scen pasyjnych. Część z nich, jak na przykład Wjazd do Jerozolimy, Zdjęcie z krzyża, Oplakiwanie, Zstąpienie do Otchłani, odrysowanych zostało z wzorników znanych na północy Rusi najpóźniej od przełomu XIV i XV wieku. Większość jednak powieli kompozycje z drzeworytów Martina Schongauera³¹ (il. 2, 3). Już pobieżna analiza porównawcza przedstawień na ikonie i niemieckich rycinach pozwala stwierdzić, że ruski malarz powtórzył jedynie ogólny schemat kompozycyjny i pozy postaci, pozostał jednak przy własnym języku stylistycznym. Zmienił charakterystyczne dla Schongauera dekoracyjne drapowanie: ostre, głębokie i bezładne. Wytoczył bieg fałd długimi, regularnymi liniami, uporządkował je, spłaszczył i wygładził, nadając plastyczność laserunkowymi barwnymi plamami w półcieniach. Skomplikowaną architekturę gotyckich wnętrz ukazaną na rycinach zastąpił własną, płaską i umowną, która tylko w ogólnych formach, na przykład arkad wspartych na kolumnach, przypomina pierwowzór. Różnice te wynikały nie tylko z mniejszych umiejętności ruskiego malarza, ale głównie z różnych tradycji stylowych i przywiązania do własnej maniery. Na przykładzie tej pracy można zauważyć, że przemiany dotyczyły głównie ikonografii, a nowe kompozycje zostały ubrane w charakterystyczny dla danego warsztatu kostium stylowy. Nie jest to jednak reguła obowiązująca we wszystkich środowiskach zachodnioruskich malarzy wieku XVI.

Twórcy w kręgu Mistrza ikonostasu z Nakonecznego w wyborze środków formalnych wydają się bardzo konserwatywni. Nie jest to wrażenie złudne, mimo to w ich pracach można wskazać nowe rysy inspirowane renesansową estetyką. A tu, na pierwszym miejscu należy wymienić miniatury znajdujące się w tak zwanych *Ewangeliach Peresopnickich*³². Księga ta została przepisana w latach 1556–1561 przez Michała, syna protopopa sanockiego Bazylego, a przetłumaczona z bułgarskiego zapewne przez Jerzego, jeronacha monasteru peresopnickiego³³. Mimo że kodeks ten powstał na Wołyniu, cechy stylistyczne zdobiących go miniatur figuralnych pozwalają

³⁰ Nr inw. I-2983/Кв42407; М. Гелитович, *Иконы „Страсти Христови” XV – 1-ї половини XVI століття, „Літопис”, 2(7), 2001, s. 110; – eadem, Иконы Стаосамбрицини ..., op. cit., nr 8; – A. Groniek, *Ikony Męki Pańskiej...*, op. cit., nr 5.*

³¹ A. Groniek, *Ikony Męki Pańskiej...*, passim; – eadem, *Inspiracje twórców zachodnioruskich grafiką niemiecką w XVI i XVII wieku*, [w:] eadem, *Wokół Ukrzyżowanego. Studia nad tematem Pasji w ukraińskim malarstwie ikonowym*, Warszawa 2009, s. 50–75, il. 18–19.

³² Biblioteka Narodowa Ukrainy im. W. Wiernadskiego w Kijowie, nr inw. 15512.

³³ Я.П. Запаско, *Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга*, Львів 1995, nr 88 (tam na s. 358–363 szczegółowa literatura).

zaliczyć jego twórcę do kręgu Mistrza ikonostasu z Nakonecznego³⁴. Przedstawienia ewangelistów, wykonane zgodnie z ikonografią bizantyńską i stylem wskazanego środowiska artystycznego, otoczone zostały ramkami wypełnionymi w dużej mierze renesansowym ornamentem roślinnym. Wokół Mateusza stanowi go wielobarwna i ukwiecona gałązka, która wyrasta z wazonu z datą na cokole [1556] i wznosi się ku błękitnej tarczy herbowej podtrzymywana w górze przez nagie aniołki (il. 4). Wokół Marka są to wijące się naprzemiennie czerwone i błękitne liście akantu, które w ramce okalającej przedstawienia Łukasza układają się po bokach w ornament kandelabrowy. Wielobarwna gałązka skromnego akantu oplata spiralnie wewnętrzną wąską ramkę przedstawienia Jana i Prochora. O ile otaczanie ornamentálnymi obramieniami przedstawień figuralnych nie jest obce tradycji bizantyńskiej, o tyle umieszczanie ich na marginesach wokół tekstu wyróżnia jedynie miniatorstwo zachodnie. A w omawianym kodeksie tak ozdobione zostały pierwsze strony wszystkich ewangelii. Podobny typ dekoracji znajduje się również w *Ewangeliach* z cerkwi św. Filipa w Chiszewicach, dziś przechowywanych w Muzeum Narodowym we Lwowie³⁵. Choć księga została napisana przez diakona Jeremiasza w Gródku koło Lwowa, to jej ornamentálna dekoracja wiązana jest ze środowiskiem malarzy samborskich, a nawet hipotetycznie przypisywana malarzowi Fedusce³⁶. Tu, podobnie jak w rękopisie z Peresopnicy, zarówno przedstawienia ewangelistów, jak i tekst stron tytułowych, z winietami w stylu bałkańskim, inicjałami i wieżami otoczone są z trzech stron wielobarwną, wijącą się spiralnie gałązką, bogato ulistnioną i ukwieconą. Ten typ ornamentu, niewątpliwie nowożytny, o zachodniej proveniencji, nie przeszedł jednak do malarstwa ikonowego, choć gałązka wijącego się akantu stanowi główny motyw reliefowej dekoracji ram wielu ikon tego kręgu. Wyjątkowo tylko ornament roślinny złożony z drobnych, zawijanych ulistnionych gałązek wypełnia ściany tronu Chrystusa na *Deesis* z Drohobycza w Muzeum Narodowym we Lwowie również przypisywanemu niekiedy Fedusce z Sambora³⁷. Widać go również na siedzisku św. Marka w *Ewangeliach* z 2. połowy XVI wieku we lwowskim Muzeum Historycznym (nr 19), wiązanych z tym samym środowiskiem artystycznym³⁸. Ale i w tych przedstawieniach indywidualna maniera malarzy zakorzeniona w tradycji bizantyńskiej nie uległa dużym zmianom. Wpływy sztuki zachodniej przejawiają się jedynie w zapożyczeniu drobnych ornamentów, jak na przykład sznurowy czy wole oczy, na ścianach budowli w tle oraz w bardziej realistycznym ukazywaniu niektórych elementów pejzażu, na przykład drzew w *Annie i Joachimie* nieznanego pochodzenia w Muzeum Narodowym we

³⁴ Lew Skop wprost przypisuje miniatury Fedusce z Sambora, por. А. Скоп, *Майстер мініатур Пересопницького Євангелія Федуско, маляр зі Самбора*, Дрогобич 2011.

³⁵ Nr inw. Рк 577 (13778); Я.П. Запаско, *Пам'ятки книжкового мистецтва...*, op. cit., nr 82.

³⁶ А. Скоп, *Майстер мініатур...*, op. cit., s. 54–55.

³⁷ А. Скоп, *Маляр ікони Богородиця-Одигітрія...*, op. cit., s. 26, il. 21.

³⁸ Я.П. Запаско, *Пам'ятки книжкового мистецтва...*, op. cit., nr 90, il. s. 366; – А. Скоп, *Майстер мініатур...*, op. cit., il. na s. 28.

Lwowie³⁹, czy łagodnych pagórków również w *Annie i Joachimie* i na ikonie *Męki Pańskiej* z Drohobycza o charakterystycznych kulistych formach (il. 5)⁴⁰. Ta ostatnia praca pokazuje wyraźnie, że w sferze ikonografii oddziaływanie wzorów obcych i w tym środowisku było silne. Tu bowiem, obok kompozycji tradycyjnych, znalazły się także nowe, niewątpliwie zapożyczone ze sztuki zachodniej, jak na przykład Naigrawanie, na którym pólnagi Chrystus siedzi otoczony zgrają szyderców, Prowadzenie na ukrzyżowanie, na którym sam dźwiga krzyż, czy zupełnie nieznane sztuce prawosławnej *Ecce homo* i Zmartwychwstanie, gdzie pólnagi Chrystus stoi na sarkofagu⁴¹. Ten ostatni temat pojawia się również w rzędzie ikon świątecznych z cerkwi św. Ducha w Potyliczu, gdzie zastąpił tradycyjne Zstąpienie do Otchłani⁴². Jest to bodaj najwcześniejszy przykład wyparcia znanego od wieków tradycyjnego tematu ikonograficznego ilustrującego dogmat o zmartwychwstaniu Chrystusa, nowym, zapożyczonym ze sztuki zachodniej⁴³. Zmartwychwstanie, ukazujące nieopisany przez ewangelistów moment wychodzenia Zbawiciela z grobu, bądź unoszącego się nad nim, wejdzie na stałe do programu ikonostasu ukraińskiego dopiero w wieku XVII.

Spośród trzech wyróżnionych środowisk artystycznych nowożytny rysy stylistyczne najsilniej znaczą manierę kręgu Mistrza Przemienienia z Jabłonowa. Pagórkowaty krajobraz, który tylko sporadycznie występuje na ikonach poprzednio wymienionych w tym środowisku, staje się regułą i cechą ułatwiająca atrybucję. Wzniesienia te nie tylko imitują pejzaż, ale poprzez różnicowanie kolorystyczne próbują, jakby wykorzystując pravidła perspektywy powietrznej, tworzyć, jeszcze niezbyt przekonująco, iluzję głębi. Te nowatorskie rozwiązania, podpatrzone zapewne na obrazach zachodnich, połączone są zwykle z elementami tradycyjnymi, jak wzorzec ikonograficzny, złożone, grawerowane tło, graficzny i schematyczny modelunek szat. Ale i tu obok znanych tematów oddanych w starych, konwencjonalnych obrazach ukazywane są także kompozycje nowe, niewątpliwie o zachodniej proveniencji. Znanе wśród malarzy samborskich Zmartwychwstanie pojawia się również w tym środowisku zarówno na ikonach świątecznych, na

³⁹ Lew Skop przypisał tę ikonę Fedusce z Sambora i związał ją z cerkwią św. Anny i Joachima w Stanile; por. Л. Скоп, *Майстер мініатюр...*, op. cit., s. 22.

⁴⁰ A. Gronек, *Ikony Męki Pańskiej...*, op. cit., nr 6, s. 190 (tam szczegółowa literatura); nadto Л. Скоп, *Майстер мініатюр...*, op. cit., s. 23.

⁴¹ Por. choćby A. Gronек, *Źródła nowych przedstawień w ukraińskich ikonach Męki Pańskiej w wiekach XVI–XVIII*, [w:] eadem, *Wokół Ukrzyżowanego...*, op. cit., s. 95–111.

⁴² Л. Міяєва, *Росписы Потельча. Памятник української монументальної живописи XVII века*, Москва 1971, s. 45, il. 23; – М. Гедитович, *Ікони XVI століття з церкви Святого Духа у Потельчі (Матеріали до каталогу збірки Національного Музею у Львові)*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка”, t. CCXXXVI, Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва, Львів 1998, s. 244, nr 10.

⁴³ Por. M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie ikony...*, op. cit., s. 364–373; – A. Gronек, *Ikony Męki Pańskiej...*, op. cit., s. 143–151.

przykład z Niemirowa⁴⁴, Berezowa⁴⁵, Bezmiechowej Górnej (il. 6)⁴⁶, jak i na rozbudowanych ikonach pasyjnych, na przykład z Welykiego⁴⁷. Cykl narracyjny tej ostatniej budują już to tematy w niemal kanonicznych schematach kompozycyjnych, jak Wjazd do Jerozolimy, Umywanie nóg, Zdjęcie z krzyża, Zstąpienie do Otchłani, już to obce i nowe, jak *Ecce homo* i Zmartwychwstanie, lub znane, ale tu w wariantach zachodnich, jak Biczowanie, Naigranie, Niesienie krzyża czy Złożenie do grobu (il. 7).

Zjawisko okcydentalizacji sztuki zachodnioruskiej w wieku XVII, dzięki badaniom ostatnich kilkunastu lat, jest coraz lepiej poznane. I choć nadal często utożsamiane jest z latynizacją, to jednak, wydaje się, że na szczęście coraz rzadziej za jego główną przyczynę uważa się zawarcie unii w Brześciu i powstanie nowego Kościoła wschodniego⁴⁸.

Zmiany pod wpływem nowożytnej sztuki zachodniej w malarstwie ikonowym na ziemiach ruskich I Rzeczypospolitej zachodziły powoli i stopniowo przez cały XVI wiek. Zaprezentowana tu bardzo pobieżna analiza dzieł powstałych w kręgach oddziaływań trzech wysokiej klasy anonimowych mistrzów, czynnych przeważnie w 2. połowie XVI wieku, pozwala zauważyć pewną prawidłowość. Wszyscy przywołani tu twórcy wyrosli w tradycji malarstwa bizantyńsko-ruskiego, ale i silnie przy niej trwali. Malowali temperą na desce według znanych i utartych wzorów ikonograficznych i kompozycyjnych. Byli też mocno przywiązani do wspólnych dla własnego środowiska malarskiego rozwiązań stylistycznych, które wzbogacone o pojedyncze rysy indywidualne stanowiły ich własny język wypowiedzi artystycznej. A mimo to stwarzali oni zarówno w ikonografii, jak i stylu miejsce dla innych form, motywów i tematów. Nowe sposoby obrazowania nie wypierały tematów o charakterze reprezentacyjnym, uświęconym tradycją i ważnym dla kultu religijnego, jak na przykład Matka Boska Hodegetria czy Chrystus Pantokrator. Zmiany dotyczyły przedstawięń mniej popularnych, narracyjnych, często stanowiących epizod większych cykli, na przykład pasyjnych. Przeobrażenia w sferze stylistycznej odnosiły się w głównej mierze do ornamen-

⁴⁴ Muzeum Narodowe w Kijowie, nr inw. i-403; por. Л.С. Міляєва, *Росписи Потельча...*, op. cit., s. 45, il. 24; – L. Milyaeva, *The Ukrainian Icon ...*, op. cit., s. 143, il. 135; – *Шедєври українського іконопису XII–XIX ст. (Masterpieces of Ukrainian icon-painting 12th–19th cc.)*, Київ 1999, nr 17; – M. Janocha, *Українські і білоруські ікони...*, op. cit., il. 188.

⁴⁵ І. Свенціцький, *Іконопись Галицької України...*, op. cit., s. 59, il. 70; – idem, *Ікони Галицької України...*, op. cit., tabl. VII, il. 2; – В.І. Свенціцька, В.П. Откович, op. cit., nr 36; – M. Janocha, *Przemienienie Pańskie i Zstąpienie do Otchłani...*, op. cit., s. 262, il. 11; – idem, *Українські і білоруські ікони...*, op. cit., il. 189.

⁴⁶ Muzeum Historyczne w Sanoku, nr inw. S/3583; M. Janocha, *Українські і білоруські ікони...*, op. cit., il. 190; – K. Winnicka, *Ikony z XVI wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku. Katalog zbiorów*, t. 2, Sanok 2013, nr 34, il. na s. 94–95.

⁴⁷ Por. przyp. 15.

⁴⁸ Na temat różnicy między zjawiskami okcydentalizacji i latynizacji na gruncie ikonowego malarstwa ukraińskiego, por. A. Gronek, *Sakrament Pokuty i jego obrazowanie w sztuce cerkiewnej w XVI–XVIII wieku. Przyczynek do badań nad latynizacją i okcydentalizacją kultury ruskiej*, „Krakowsko-Wieleńskie Studia Slawistyczne”, 6, 2011, s. 219–242; – eadem, *Obrzędy chrześcijańskie i ich obrazowanie w sztuce cerkiewnej w XVI–XVIII wieku. Przyczynek do badań nad latynizacją kultury ruskiej*, [w:] *Dziedzictwo unii brzeskiej*, red. R. Dobrowolski, M. Zemło, «Acta Collegii Supraslensis», t. 14, Lublin-Supraśl 2012, s. 267–288.

tyki, a potem motywów pejzażowych i architektonicznych. Te nowe elementy nie zmieniły jednak pełni wyrazu estetycznego przedstawień; są raczej drobne, niemal niezauważalne, jakby sztucznie wkomponowane w schemat stylistyki malarstwa ikonowego. Ale to właśnie one świadczą o stopniowych i ewolucyjnych zmianach sztuki zachodnioruskiej, dla której wiek XVI zapoczątkował, trwający jeszcze w następnym stuleciu, etap przejściowy między średniowieczem a nowożytnością.

Autor zdjęć: 1, 2, 7 – P. Krawiec. Źródła ilustracji: 4 – Л. Скоп, *Майстер мініатюр Пересопницького Евангелія Федуско, маляр зі Самбора*, Дрогобич 2011, s. 10; 5 – L. Milyaeva, *The Ukrainian Icon 11th-18th centuries. From Byzantine sources to the Baroque*, S. Petersburg 1996, il. 33; 6 – K. Winnicka, *Ikony z XVI wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku. Katalog zbiorów*, t. 2, Sanok 2013, nr 34, il. na s. 95.

Conservatism and innovation: Icon painting in the Przemyśl diocese in the sixteenth century

*

The sixteenth century saw a considerable animation of activity among painters working for the Orthodox church in Western Ruthenia. There were at least several "schools" gathered around outstanding figures whose original painterly style left an imprint on the work of their followers. Among the surviving works the most numerous were those that belonged to the stylistic groups which in the literature are known as "the circle of the master of the iconostasis of Polana", "the circle of the master of the iconostasis of Nakoneczne" and the "circle of the master of the *Transfiguration of Jablonów*".

The above mentioned painters grew up in and strongly adhered to the tradition of Byzantine-Ruthenian painting. They painted in tempera on board according to the familiar iconographic and compositional patterns. They were strongly attached to the stylistic solutions shared by their own artistic milieu, which, when enriched with a single individual trait, constituted their own idiom of artistic expression. And in spite of that, in both iconography and style, they left room for other forms, motifs and subjects. Changes were limited to less popular, narrative representations, which often depicted just one episode in a larger cycle, for example, Passion cycles. Next to traditional, almost canonical compositions we find also new ones, doubtless borrowed from Western art, e.g. *The mocking of Jesus* in which half-naked Christ is surrounded by a jeering crowd; *Procession to Calvary*, with Christ carrying the cross; or subjects completely unknown in Orthodox art, *Ecce homo* and *The Resurrection*, with Christ standing on His sarcophagus. Transformations as regards stylistics applied mostly to ornamentation, and later to landscape and architectural motifs. However these new elements did not alter the aesthetic expression of such

representations as a whole; they are minor, almost unnoticeable, as if artificially set into the stylistic formula of icon painting. But it is such minor elements that bear testimony to gradual, evolutionary changes in Western Ruthenian art for which the sixteenth century was the beginning of the transitional stage between the Middle Ages and the modern era, a stage which lasted well into the following century.