

Dagmara Onichimowska, Agnieszka Gronek

***Ikona Matki Boskiej Hodegetrii* z pierwszej połowy XVII wieku w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu¹**

Ikona *Matki Boskiej Hodegetrii* w Muzeum Narodowym we Wrocławiu zwraca uwagę badaczy zarówno ze względu na wartość artystyczną, jak i inskrypcje na odwrocie, napisane wprost na podobraziu oraz na naklejonych kartkach pergaminu i papieru. Pozwolą one być może wyjaśnić pochodzenie dzieła oraz okoliczności jego dotarcia na Śląsk. Mimo ogólnie dobrego stanu zachowania, pewne ubytki warstwy malarskiej i przemalowania, jak też mocne ściemnienie całej powierzchni stały się przyczyną poddania ikony pełnej konserwacji, wykonanej pod kierunkiem prof. Zofii Medveckiej jako praca

¹ Artykuł ten został napisany do przygotowywanego przez śp. prof. Annę Różycką-Bryzek tomu, mającego zawierać artykuły jej magistrantów i młodych współpracowników. Niestety do wydania książki nie doszło, a tekst ten pozostawał do dziś w maszynopisie. Informacje w nim zawarte weszły do obiegu naukowego za pośrednictwem: M.P. Kruk, *Ikony-obrazy w świątyniach rzymskokatolickich dawnej Rzeczypospolitej*, Kraków 2011, nr 31; Idem, *Ikona Matki Boskiej w typie Hodegetrii z dawnego kościoła klasztorne kapucynów we Wrocławiu*, w: *Skarby uniwersyteckich kolekcji*, t. 1, *Wykłady towarzyszące wystawie jubileuszowej „Uniwersytet Wrocławski 1811–2011”*, red. J. Harasimowicz, Wrocław 2013, s. 5–25; D. Galewski, *Średniowieczne wizerunki kultowe w barokowym Wrocławiu*, w: *Procesy przemian w sztuce średniowiecznej. Przełom – regres – innowacja – tradycja*, red. R. Eysymontt, R. Kaczmarek, Warszawa 2014, s. 347–349.

dyplomowa na Wydziale Konserwacji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie².

Matka Boska w typie *Hodegetrii* ujęta została frontalnie w półpostaci, z Dzieciątkiem na lewym ramieniu, które prawą ręką błogosławi, lewą zaś podtrzymuje księgę. Dwubarwne, głęboko rzeźbione, reliefowe tło stanowi wypukły, złożony ornament okuciowy z motywami roślinnymi na wgłębionej czarnej powierzchni. Podobrazie składa się z dwóch desek lipy wąskolistnej o wymiarach 62,4–62,6 × 47 × 2 cm, sklejonych na styk, pokrytych lnianym płótnem i kilkoma warstwami zaprawy kredowo-klejowej, w której wygrawerowano ornament tła, nimby oraz tabliczki z miejscem na napis. Użyto tu farb temperowych o wąskiej gamie pigmentów, takich jak biel ołowiowa, cynober, kraplak, ochra, umbra, azuryt, malachit, czerń kostna, oraz spoiwa z białka kurzego, niekiedy z dodatkiem oleju. Miejsca złote pokryto złotem płatkowym – w partiach tła, i sproszkowanym ze spoiwem z kurzego białka bądź kleju. Gdziekolwiek położono werniks żywiczny z czerwieni organiczną, np. na maforionie, a białkowy – na lamówkach sukni Marii oraz płaszczu i pasku Dzieciątka.

Ustalono, że ikona pochodzi z klasztoru kapucynów we Wrocławiu. Latem 1992 roku odnaleziono księgę inwentaryzacyjną, gdzie w roku 1859 umieszczono tekst oznaczony numerem 4424 (takim jak na odwrocie ikony): „Abth. B. Kirche Alterthumer Madonna, Bretbild, grechisch. 2 F hoch 1 F breit Neuartigs. Restauriert 1881”³, zaś w rubryce Bemerkungen: „Koeglisches A. Ehemahl. Kapuzinerklosters. Bresl”.

Ikona znajdowała się niegdyś w przyklasztornym kościele Kapucynów pw. św. Jadwigi przy ulicy Karola 35 we Wrocławiu⁴, wybudowanym po roku 1671⁵. Po sekularyzacji dóbr klasztornych w latach 1810–1811 kościół zbu-

² Celem była konserwacja estetyczna, która miała przywrócić wygląd zbliżony do pierwotnego, jak też techniczna, przeprowadzona w celu zahamowania procesu niszczenia obrazu. Odczytanie inskrypcji znajdujących się na odwrocie miało pomóc w poznaniu dziejów ikony i ujawnić przeprowadzane w różnych okresach prace renowacyjne. Po konserwacji kompozycja i kolorystyka ikony nie uległy zasadniczym zmianom. Usunięcie pociemniałego werniksu z powierzchni malowidła sprawiło, że barwy szat i karnacji stały się bardziej nasycone. Usunięto nieoryginalne złote, lite tło i ujawniono pod spodem złożony okuciowy ornament i tabliczki na czarnym tle. O szczegółowych zabiegach konserwatorskich zob. maszynopis pracy nr inw. 426 w Archiwum Wydziału Konserwacji Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

³ Obraz na desce Madonna – grecki, 2 stopy wysoki, 1 stopę szeroki. Konserwowany w 1881 r. [tłum. D.O.].

⁴ L. Burgemeister, G. Grundmann, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau, cz. 3, Die kirchlichen Denkmäler der Altstadt*, Breslau 1934, s. 190.

⁵ W tym roku kapucyni otrzymali od cesarskiego generała barona Gottfrida von Heister ziemię, na której wybudowali kościół, wzmiankowany w roku 1674 w dokumencie biskupa Fry-

rzono, ziemię sprzedano, a całe wyposażenie przejęło państwo. Zgromadzone w poaugustiańskim gmachu Na Piasku paramenty kościelne, księgozbiór i obrazy objął opieką Johann Gotlieb Büsching. Wśród nich znalazła się również omawiana ikona, która wraz z innymi przedmiotami została włączona do zbiorów uniwersyteckich, skąd trafiła do utworzonego 1859 roku Museum Schlesisches Alterthümer⁶.

Pierwotnie obraz oprawiony był prawdopodobnie w ramę osadzoną na kołkach, z warstwą zaprawy, nałożoną zapewne podczas wykańczania ornamentu tła. Liczne uszkodzenia malatury wskazują, że od strony lica były zwieszane wota.

Na odwrocie znajduje się naniesiony wprost na deskę napis minuskułą goetycką „Baltassar Mossner” oraz rok „1670”. Zabieg wygładzania powierzchni drewna pod ten napis przeprowadzono, gdy stare szpongi wymieniano na nowe. Świadczą o tym zachowane gładkie powierzchnie drewna nad i pod szpongą. W tym czasie ikona była nadal oprawiona w starą ramę, którą zamocowano powyżej grubości deski. Przypuszczalnie to Baltassar Mossner ofiarował klasztorowi kapucynów ikonę, która była jego własnością. Obraz był niewątpliwie uważany za cudowny. W archiwum z klasztoru kapucynów odnaleziono odpis dokumentu z roku 1743, poświadczający cud dokonany za pośrednictwem tego wizerunku⁷. O otaczaniu go szczególną czcią świadczą również ślady po licznych gwoździach niegdyś mocujących wota. W 1750 roku została naklejona karta papieru czerpanego z tekstem:

Deiparae dignissimae / vilissimum mancipium / Virgini yllibatae / Contaminatu(m) lolium Civitati Refugij / Reus arternae mortis / Januae coelestis Jerusalem / Redux prodigus / Ductrici errantium / Ovis aberrans / Matri misericordiae / (?) peccator⁸

deryka (Archiwum Państwowe, Wrocław, Rep. 62, nr 63 i 64). Konwent O.O. Kapucynów istniał we Wrocławiu już wcześniej, o czym świadczy pozwolenie od kapituły z 22 lutego 1669 roku na wygłaszanie kazań w kościele św. Piotra i Pawła.

⁶ Muzeum to zostało w roku 1899 przemianowane na Schlesisches Museum für Kunstgewerbe, które w 1926 roku przeradza się w Schlossmuseum. W roku 1946 dekretem władz polskich utworzone zostało Muzeum Państwowe, które w 1950 roku przyjęło nazwę Muzeum Śląskiego, by w 1970 roku stać się Muzeum Narodowym.

⁷ Archiwum Państwowe, Wrocław, Rep. 62, s. 2622.

⁸ „Bogurodzicy najgodniejszej najpodlejszy niewolnik – Dziewicy nienaruszonej szpetny kąkol – Twierdzy ucieczki zagrożony wieczną śmiercią – Bramie niebieskiego Jeruzalem syn marnotrawny – Przewodniczce błędzących owca zabłąkana – Matce miłosierdzia niepoprawny grzesznik”. [tłum. D.O.]

Hanc sacram Iconem monilibus, et Sertis, lista Angelisq(ue) exornari fecit An. 1750 die 8 Decemb(ri)s aeternum devotu(s) cliens/ Adstipulante Fr:/ (ater) Ludovic (us) Antoni(us) Capuo (?)/ A.V.P [Admodum Venerabilis Pater] p.l. Guard(ianus) et Custos mp [manu propria]/Raymundo olomuc(ensi)/Actis Congre(gatione) ad SS Petr(um) et Paulu(m)⁹

Być może to wyznanie wiary człowieka nawróconego zostało w 1750 roku przepisane ze starszego dokumentu, ponieważ tych słów nie można odnosić do ojców kapucynów sygnujących dokument. Prawdopodobnie w 1750 roku odjęto starą ramę, chcąc umieścić ikonę w innej już istniejącej, bardziej okazałej. W czasie tych zabiegów przycięto dolny i boczne brzegi obrazu, dostosowując jego kształt do nowej ramy. Listwy, które zachowały się do dzisiaj, służyły jedynie jako część konstrukcyjna.

W 1751 roku na odwrocie przyklejono kartę pergaminową z inskrypcją: „RenoVaVIt In LeCtoratV / P: HVbertI A:V:P:F Loren / TIVs pro teMpire / GVarDIanVs hVIas”¹⁰. Informacja ta świadczy o tym, że krótko po wykonaniu poprzednich prac ikona wymagała ponownej interwencji konserwatorskiej. Zapewne ojciec Florentius, wycinając fragmenty dębowych szpon, osłabił ich zbyt silne działanie na podobrazie. W tym czasie pokryto „na glucho” zaprawą kredowo-kleją i pulmentem grawerowane tło, tabliczki, nimby i pozłożono je. Na tabliczkach nakreślono sadzą litery *HPOX* i *ESXE*, co jawnie świadczy o nieznaności greki i trudnościach z odczytaniem pierwotnego napisu: „MPΘY ICXC”. Listwy pomalowano smaltą. Ubytki warstwy malarskiej i zaprawy ojciec Florentius wypełnił kitem klejowo-kredowym i po pokryciu werniksem olejno-żywicznym wypunktował farbami. Umieszczając na ikonie wota, ponownie wbito w lico gwoździe.

W 1781 roku na odwrocie ikony przyklejono kolejny pergamin z tekstem napisanym czarnym i czerwonym tuszem: *Den Vo ILLVstrlorI SpLnDore eX / ornata fVIt Isthac Delparae Ara / Anno, quo R.P. Gilbertus tertia vice per Sile-siam Custos, et Familia / Vratislaviensis erat, ut sequitur (...)*¹¹. W tym samym

⁹ „Tę świętą ikonę klejnotami, wieńcami, ramą i aniołkami ozdobić kazał w roku 1750, dnia 8 grudnia, na zawsze oddany sługa Brat Ludwik Antoni Capuo (?) Gwardian i Kustosz (ręką własną) w obecności Przewielebnego Ojca Rajmunda z Ołomuńca – działo się to w Kongregacji przy Świętych Piotrze i Pawle” [tłum. D.O.].

¹⁰ „Odnowił w czasie lektoratu Ojca Huberta Ojciec Florentius, w tym czasie jego Gwardian (huius? tego klasztoru)” [tłum. D.O.].

¹¹ „Ponownie ze wspaniałym przepychem został ozdobiony ten ołtarz Matki Boskiej. W roku, w którym Ojciec Gilbertus po raz trzeci został kustoszem Śląska, klasztorna społeczność była następująca [...]”, (tutaj kolejno wymieniono imiona i nazwiska oraz pochodzenie braci klasztornej) [tłum. D.O.].

roku pokryto zaprawą gipsowo-kredową, pulmentem nimby Marii i Jezusa i pozłocono je płatkami złota. Prawdopodobnie i w tę warstwę wbito gwoździe.

Z okresu przechowywania ikony w poaugustiańskim gmachu Na Piasku we Wrocławiu w latach 1811–1859 mogą pochodzić ślady czerwonego laku. Przypuszczalnie w trakcie wymontowywania w kościele ikony z ramy zgubiono dolną listwę.

W roku 1881 przeprowadzano niewielkie zabiegi konserwatorskie i uzupełniono brakującą dolną listwę. Na lewej listwie od lica naniesiono czerwoną farbą numer inwentaryzacyjny „4424”, na odwrocie naklejono okrągłą kartkę z numerem 470 i kartkę z wyrazem „links”. Naniesiono też napis białą kredą „CCCXXXVI” i błękitną kredką numer 4424.

Po 1946 roku obraz został przekazany do Muzeum Państwowego we Wrocławiu. Z tego okresu pochodzą narysowany na odwrocie błękitną kredką numer 3 w kółku i naniesiony żółtą olejną farbą numer inwentaryzacyjny Muzeum Śląskiego M.Śl. VIII – 522, który niefortunnie nakłada się na najstarszą inskrypcję: „Baltassar Mossner 1670”.

Cechy stylowe omawianej ikony pozwalają zaliczyć ją do kręgu wpływów tzw. szkoły lwowskiej, zwykle łączonej z pracami Teodora (Fedira) Seńkowycza, Mikołaja (Mykoły) Petrachnowycza oraz twórców anonimowych, jak mistrz ikonostasu w cerkwi Świętych Piatnic we Lwowie. Działalność tych malarzy, inspirowana w dużej mierze sztuką zachodnią, promieniowała na inne ośrodki, szczególnie na pobliską Żółkiew i Sądową Wisznę, a zbliżone stylistycznie dzieła odnaleźć można w Rohatynie i Drohobyczu.

Omawiana ikona Matki Boskiej dorównuje pięknem i klasą najlepszym dziełom powstałym w tym środowisku, a więc Bogurodzicy przypisywanej Petrachnowyczowi w cerkwi Świętych Kosmy i Damiana w Grzybowiczach Wielkich, anonimowym we lwowskich cerkwiach Świętego Mikołaja¹² i Świętych Piatnic¹³ oraz z cerkwi Narodzenia Bogurodzicy w Rohatynie¹⁴.

Bogurodzica na wrocławskiej ikonie ubrana jest w błękitną suknię wykończoną wokół szyi i na prawym mankiecie lamówką ze złotym geometrycznym ornamentem na brązowym tle. Jej obszerny ciemnoczerwony płaszcz z fioleto-

¹² В.І. Свенціцька, О.Ф. Сидор, *Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова*, Львів 1990, il. 22; В.А. Овсійчук, *Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору*, Львів 1996, s. 306–307.

¹³ В.А. Овсійчук, op. cit., s. 293; L. Milyaeva, *The Ukrainian Icon 11th – 18th centuries. From Byzantine sources to the Baroque*, Bournemouth–Saint Petersburg 1996, il. 146–147.

¹⁴ В.І. Свенціцька, О.Ф. Сидор, op. cit., il. 94–94; В.І. Мельник, *Церква Святого Духа в Рогатині*, Київ 1991, il. 22; В. Откович, В. Пилип'юк, *Українська ікона XIV–XVIII ст.*, Львів 1999, s. 86–87.

wą podszewką ozdobiony jest na brzegach pasem złotej drobnej kratki zwieńczonej lilijkami, podobnie jak krótki maforion z dwiema złotymi rozetami na czole i ramieniu, dodatkowo ze złotymi frędzelkami na prawym ramieniu, wykreślonymi z iście kaligraficzną precyzją.

Ubiór Dzieciątka stanowią biała koszulka, różowa tunika z długimi szerokimi rękawami, ściągnięta w pasie błękitną taśmą zawiązaną na gruby węzeł oraz obszerny złoty płaszcz z zieloną podszewką, przykrywający lewe ramię i nogi, a odkrywający nagie stopy.

Twarz i dłonie Bogurodzicy i Emanuela modelowane są bardzo delikatnym światłocieniem. Niewielkie partie podmalówki ochry i czernią pozostawiono jedynie w miejscach najgłębszego cienia, to jest wzdłuż owalu twarzy, w zagłębieniach pod oczami i ustami, na prawo od linii grzbietu nosa Marii, łuku nad powiekami, zewnętrznych części dłoni oraz przestrzeni między palcami. Plastyczność nagich partii ciała wydobyto delikatnymi plamami ochry, różu oraz bieli.

Modelunek płaszcza i maforionu Matki Boskiej uzyskano, nanosząc na warstwę umbry szerokie linie jasnego, nasyconego cynobru, tworząc zewnętrzne załamania fałd i pozostawiając we wgłębieniach ciemną podmalówkę. Rysunek jasnoczerwonych linii już to – spokojny i uporządkowany – układa materię wokół twarzy Marii oraz na bokach ramion w wąskie, równoległe zakładki, już to – załamując się i rozdwajając – tworzy iluzję zagnieciań fałd lekko zmiętej i zawijającej się na wysokości piersi i brzucha tkaniny.

Spodnie szaty Dzieciątka – białą koszulkę i różową tunikę – opracowano w podobny sposób, czyli nanosząc na ciemniejsze tło barwę jaśniejszą. Jednak tu dukt linii kształtujących draperię jest bardziej chaotyczny i dynamiczny, przez co marszczenie jest mniej schematyczne. Z kolei płaszcz Chrystusa pokryto gęstą siatką złotego szrafowania. Chociaż kontrastowe zestawienie złotych i brązowych plam na ramieniu Dzieciątka i w okolicach lewej dłoni Marii w przekonujący sposób oddaje plastyczność materii, to wiązki cienkich równoległych złotych kresek, gwałtownie urywanych bądź załamywanych na nogach Jezusa bardziej tworzą geometryczny ornament, niż oznaczają bieg i kształt nienaturalnie pomiętej szaty.

Krąg ikon *Matki Boskiej Hodegetrii* o zbliżonych ogólnych cechach formalnych, uwzględniając różnice wynikające z odmienności warsztatowych i indywidualnej manieri malarskiej ich twórców, można rozszerzyć o ikony znajdujące się w polskich kościołach i cerkwiach: *Matki Boskiej Dzierzowskiej*

w kościele Wniebowzięcia NMP w Dzierżgowicach¹⁵, *Matki Boskiej Jurowickiej* w kościele Świętej Barbary w Krakowie¹⁶, *Matki Boskiej Hodegetrii* w kościele Świętej Doroty we wsi Winna Poświętne¹⁷, *Matki Boskiej Hodegetrii* z kościoła Świętej Trójcy w Janowie obecnie w Prochowicach¹⁸, *Matki Boskiej Hodegetrii* w kościele parafialnym w Panience¹⁹, a także przepięknego wizerunku z roku 1640 w cerkwi Świętego Mikołaja w Drohiczynie²⁰.

Cechy fizjonomiczne, takie jak małe oczy z głębokimi cieniami, wąskie brwi, małe, ale grube usta, długi prosty nos, nadające twarzy Marii wyraz spokoju i melancholii, powtarzają się na niektórych dziełach twórców żółkiewskich, przede wszystkim na ikonie *Chrystusa Pantokratora* z roku 1643, sygnowanej przez Iwana Malarza²¹. Powracają niekiedy w dziełach późniejszych, np. Iwana Rutkowycza z przełomu wieków XVII i XVIII, jak ikona *Archanioła Gabriela* z ikonostasu cerkwi Bożego Narodzenia w Żółkwi²² oraz Iowa Kondziewycza *Matki Boskiej Eleuzy* z Białostockiego Monasteru²³ i jednego z aniołów z ikonostasu we wsi Gorodyszczko koło Łucka²⁴.

Na ikonie Iwana Malarza w zbliżony sposób ukształtowano drapowanie chitonu Chrystusa, nakładając jasną czerwień na ciemną podmalówkę długimi pociągnięciami grubego pędzla, tworzącymi na grzbietach fałd proste równoległe lub rozdwajające się. Podobny modelunek szat można dostrzec na ikonach *Matki Boskiej Hodegetrii* ze wsi Winna Poświętne²⁵ i Ustrzykach Dol-

¹⁵ R. Biskupski, *Ikony w zbiorach polskich*, Warszawa 1991, il. 57; В.І. Мельник, op. cit., il. 22, s. 86–87.

¹⁶ Ibidem, il. 65.

¹⁷ Ibidem, il. 58.

¹⁸ P. Krasny, *Kościół parafialny pw. Św. Trójcy w Janowie*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, t. 8, Kraków 2000, il. 255.

¹⁹ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 5, zes. 5, fig. 43.

²⁰ Ibidem, il. 87.

²¹ Ф.С. Умянцев, *Живопис кінця XVI – першої половини XVII століття*, w: *Історія Українського мистецтва в шести томах*, t. 2, *Мистецтво XIV – першої половини XVII століття*, Київ 1967, s. 284, il. 199; П.М. Жолтовський, *Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст.*, Київ 1983, s. 132; J. Gienza, *Ikonostas z cerkwi p.w. Świętego Mikołaja w Lubaczowie. Українська sztuka cerkiewna XVII wieku wobec tradycyjnych wartości ideowo-estetycznych*, w: *Polska-Ukraina spotkanie kultur. Materiały z sesji naukowej*, red. T. Stegner, Gdańsk 1997, s. 141.

²² Obecnie w Muzeum Narodowym we Lwowie, repr. w: В.А. Овсійчук, *Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок*, Київ 1991, s. 258–259; Idem, *Українське малярство X–XVIII століть...*, s. 377; L. Milyaeva, op. cit., il. 63.

²³ Repr. В.А. Овсійчук, *Майстри українського барокко...*, s. 296–297; Д. Степовик, *Історія української ікони X–XX століть*, Київ 1996, il. 125.

²⁴ Repr. В.А. Овсійчук, op. cit., s. 322.

²⁵ R. Biskupski, op. cit., il. 58.

nych²⁶. Często jest także tak bogata dekoracja szat Marii. Ozdobna lamówka wokół szyi i na mankietach sukni, ze złotym, niemal ażurowym ornamentem na brązowym tle pojawia się, wprawdzie o innym wzorze, na ikonie *Hodegetrii* z cerkwi Świętych Piatnic we Lwowie. Tam powtarza się również popularny pas drobnej kratki – choć niezwieńczony lilijkami – na obrzeżach płaszcza i maforionu oraz długie, filigranowe frędzle na ramieniu. Podobnie wykonane chwosty zdobią maforion Bogurodzicy również na ikonach ze wsi Winna Poświętne, z cerkwi w Drohiczynie, z rohatyńskich cerkwi Narodzenia Bogurodzicy oraz Świętego Ducha²⁷, a także Iwana Rutkowycza z ikonostasu z Wolicy Derewljanskiej²⁸. Na ikonie we lwowskiej cerkwi Piatnickiej zwraca uwagę również zbliżone ułożenie prawej dłoni Marii – z małym palcem nieznacznie odstającym od pozostałych, podczas gdy palce zwykle ściśle przylegają do siebie; motyw ten odnaleźć można również na ikonie ze wsi Dawidów, przypisywanej warsztatowi Mateusza (Matwieja) Domaradzkiego²⁹ oraz na ikonie z Janowa.

Podczas gdy szaty Marii ukazane zostały raczej w sposób typowy dla zachodnioruskiego malarstwa wieku XVII, dla ubioru Dzieciątka nie udało się znaleźć bliskich analogii. Chociaż istniała stosunkowo duża swoboda w ozdabianiu Jego szat, szczególnie sukienki³⁰ począwszy od wieku XVI, a także różne sposoby upinania płaszcza, nakładania *asisty* bądź jej pomijania, to niemal zawsze nawiązywały one do tradycyjnych antycznych form chitonu i himationu. Spodnia koszulka, zapewne z krótkimi rękawami, i założona na wierzch tunika, rozchylająca się na piersiach są wyjątkowe i obce zarówno tradycji malarstwa bizantyńskiego, jak i współczesnemu malarstwu ruskiemu. Tak hojne szafowanie złotem podczas nakładania geometrycznego ornamentu na całość powierzchni płaszcza Jezusa, znajduje swoje analogie np. na ikonie *Hodegetrii* z cerkwi Świętych Piatnic we Lwowie i pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Drohobyczu, kościoła pw. Nawiedzenia NMP w Kolembrodach³¹ oraz ikony *Matki Boskiej Eleuzy* z cerkwi Soboru Matki Boskiej w Hłomczy³².

²⁶ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, Seria Nowa*, t. 1, zesz. 2, fig. 245.

²⁷ В.І. Мельник, op. cit., il. 39; L. Miłyaeva, op. cit., il. 52.

²⁸ В.А. Овсійчук, *Майстри українського барокко...*, s. 147.

²⁹ Н. Самардіна, *Українська ікона XV–XVIII століть*, Львів 1994, il. 25.

³⁰ Por. M.P. Kruk, *Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI*, Kraków 2000, s. 214.

³¹ R. Biskupski, op. cit., il. 88.

³² R. Biskupski, *Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku*, Warszawa 1991, il. 64–64; *Ikony; Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich*, Olszanica 2001, s. 60.

Zupełnie wyjątkowe wśród dzieł zachodnioruskich jest dwubarwne tło ikony. Ornament okuciowy pojawia się w sztuce cerkiewnej najpewniej na początku wieku XVII. Występuje on głównie w dekoracji ikonostasów, np. w cerkwi Podwyższenia Krzyża Świętego w Drohobyczu³³, Świętego Ducha w Rohatynie³⁴, na płóciennym z cerkwi Narodzenia Marii w Wiełykim³⁵. Na ikonach występuje najczęściej jako dekoracja motywów architektonicznych w tle (ikony *Ofiarowania Marii w świątyni* i *Zwiastowania z Lipia*³⁶) bądź mebli (tron Chrystusa na ikonie *Deesis* z cerkwi świętych Kosmy i Damiana w Kempnej)³⁷. Jako ornament wypełniający tło przedstawienia pojawia się rzadko, np. na ikonie Matki Boskiej Dzierzgowskiej oraz późniejszej z początku wieku XVIII – Świętego Mikołaja z cerkwi Świętego Dymitra ze Złockiego³⁸. Także głęboko grawerowane tło, reprezentatywne dla dzieł szesnastowiecznych, tu wydaje się zupełnie wyjątkowe. Dla siedemnastowiecznych ikon typowe jest raczej tło płytko ryte w motywy roślinne. Rysunek ornamentu wykonywano dłutem w grubej zaprawie, którą uprzednio dokładnie szlifowano³⁹. Plastyczny gładki wzór umieszczany był na wgłębionej chropowatej powierzchni, której zygzakowate rowki wykonywano radełkiem⁴⁰. Dwubarwne, głęboko grawerowane tło spotyka się natomiast niekiedy na osiemnastowiecznych ikonach białoruskich, jak Narodzenia Marii z cerkwi świętych Piotra i Pawła w Niczyparowicach⁴¹. Złożona więc roślinna malowana na ciemnym tle wypełnia tło ikony Matki Boskiej Poczajowskiej z roku 1750, pochodzącej być może z Wołynia⁴².

Chociaż większość opisanych tu elementów kompozycyjnych, motywów ikonograficznych i rozwiązań stylistycznych ma swoje analogie wśród

³³ П. Скоп, *Стилістичні особливості декоративної пластики в інтер'єрах церков св. Юра та Воздвиження в Дрогобичі*, w: *Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях*, cz. 1, Drohobycz 1998, s. 87–95; repr. L. Milyaeva, op. cit., il. 58.

³⁴ В.І. Мельник, op. cit., il. 34, 35, 37, 39 i in.

³⁵ В. Konstantynowicz, *Ikonostasy w XVII w granicach dawnych diecezji przemyskiej, lwowskiej, betzkiej i chełmskiej. Próba charakterystyki*, cz. II (Materiał optyczny), Sanok 1930 (maszynopis w Lwowskiej Naukowej Bibliotece im. W. Stefanyka, Gabinet Sztuki, nr sygn. 4664), tabl. V, ryc. 14.

³⁶ Tamże, tabl. IX, il. 1, 6; porównaj także M. Janocha, *Українські і білоруські ікони свіятцезне в давней Речысполітей: Problem kanonu*, Warszawa 2001, tabl. III.

³⁷ *Ikona karpacka (Album wystawy „Ikona karpacka” w Parku Etnograficznym w Sanoku)*, Sanok 1998, il. 27; *Ikony; Najpiękniejsze...*, il. 40.

³⁸ R. Biskupski, *Ikony w zbiorach polskich...*, il. 136.

³⁹ A. Szczepkowski, *Przemiany w malarstwie ikonowym w XVII wieku*, „TeKa Konserwatorska. Polska Południowo-Wschodnia” 1985, s. 208–209.

⁴⁰ М.Д. Драган, *Українська декоративна різьба*, Київ 1970, s. 57.

⁴¹ *Жывапіс Беларусі XII–XVIII стагоддзяў*, Мінск 1980, il. 64.

⁴² *Шедеври українського іконопису XII–XIX ст.*, Київ 1999, nr 67.

osiemnastowiecznych dzieł zachodnioruskich, to przeprowadzona analiza porównawcza nie pozwoliła na wskazanie warsztatu ani twórcy ikony. Na jej podstawie można jedynie stwierdzić, że w pełni wpisuje się ona w nurt przemian malarstwa cerkiewnego zachodzącego u progu wieku XVII pod dużym wpływem sztuki zachodniej. W nowy sposób ukazano tu twarz, dłonie i szaty. Mimo że podstawą karnacji nadal jest ciemna podmalówka, zrezygnowano z głębokich kontrastów na rzecz łagodnego i równomiernego modelunku walorowego. Choć drapowanie szat wciąż kształtowano kolorem, nie tworzy on już niemal geometrycznego ornamentu, ale kładziony jest zamaszystym, długim pociągnięciem pędzla, który pozostawia linie grube o zróżnicowanym natężeniu barwy. W ten sposób tworzyli najlepsi malarze cerkiewni we Lwowie, Żółkwi i okolicach. Wyjątkowe dla malarstwa lwowskiego XVII wieku dwubarwne, głęboko grawerowane tło nie pozwala z całą pewnością przypisać ikony temu środowisku artystycznemu, choć niektóre cechy stylistyczne znane z dzieł Iwana Malarza, Iwana Rutkowycza i Jowa Kondzelewycza mogłyby wstępnie i hipotetycznie związać je z Żółkwią.

Spis ilustracji

1. *Matka Boska Hodegetria*, ikona, 1. poł. XVII w., w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (stan sprzed konserwacji).
2. *Matka Boska Hodegetria*, ikona, 1. poł. XVII w., w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (stan po konserwacji).
3. *Matka Boska Hodegetria*, fragment ikony, 1. poł. XVII w., w Muzeum Narodowym we Wrocławiu.



1. *Matka Boska Hodegetria*, ikona, 1. poł. XVII w.,
w Muzeum Narodowym we Wrocławiu
(stan sprzed konserwacji)



2. *Matka Boska Hodegetria*, ikona, 1. poł. XVII w.,
w Muzeum Narodowym we Wrocławiu
(stan do konserwacji)



3. *Matka Boska Hodegetria*, fragment ikony, 1. poł. XVII w.,
w Muzeum Narodowym we Wrocławiu