

Ks. Michał JANOCHA

OFIAROWANIE MARYI W UKRAIŃSKIM MALARSTWIE IKONOWYM*

Treść: 1. Źródła; 2. Święto i jego teologia; 3. Ikonografia; 4. Ewolucja; Spis ilustracji.

Obecny artykuł stanowi część prowadzonych przez autora badań ikonograficznych poświęconych tzw. ikonom świątecznym, wchodzącym od XV-XVI wieku w skład rządu świątecznego cerkiewnego ikonostasu. Badania obejmują obszar ziem ruskich dawnej Rzeczypospolitej, czyli dzisiejszą Ukrainę, Białoruś, oraz obecne tereny południowo-wschodniej Polski. Wyniki dotychczasowych badań były prezentowane na kilku sympozjach naukowych i zostały opublikowane w postaci artykułów w tomach materiałów konferencyjnych i czasopismach specjalistycznych.¹

* Wykaz skrótów zastosowanych w tekście

LGO-O	Lwowska Galeria Obrazów – filia w Ostrogu
MALL	Muzeum Architektury Ludowej i życia codziennego we Lwowie
MAR	Muzeum im. Andrieja Rublowa w Moskwie
MBLS	Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku
MHS	Muzeum Historyczne w Sanoku
MKO	Muzeum Krajoznawcze w Ostrogu
ML	Muzeum Lubelskie
MNK	Muzeum Narodowe w Krakowie
MNL	Muzeum Narodowe we Lwowie
MNP	Muzeum Narodowe w Przemyślu
MNS	Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu
MR	Muzeum Rosyjskie w Sankt Petersburgu
MSCh	Muzeum Sztuki w Charkowie
MSS	Muzeum Sztuki w Stanisławowie (Iwano-Frankowsk)
MZŁ	Muzeum - Zamek w Łańcucie
PMSBM	Państwowe Muzeum Sztuki Białoruskiej w Mińsku

¹ M. JANOCHA, "Między Wschodem i Zachodem. Przemiany nowożytnego malarstwa ikonowego na kresach wschodnich na przykładzie tematu Przemienienia Pańskiego i Zstąpienia do Otchłani", w: *Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Warszawa, październik 1997*, red. A. J. BARANOWSKI, Warszawa: Arx Regia 1998, 251-275; TENŻE, "Spotkanie Wschodu i Zachodu. Boże Narodzenie w polskim i ruskim malarstwie nowożytnym na kresach Rzeczypospolitej", w: *Oblicza Wschodu w kulturze polskiej*, red. G. KOTLARSKI, M. FIGURA, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1999, 467-479; TENŻE, "Cztery żywioły w malarstwie ikonowym", w: *Kultura współczesna*, wydanie specjalne: *Estetyka (im)materii*, red. K. WILKOSZEWSKA, Instytut Kultury, Uniwersytet Śląski 2000, 1-2/23-24, 79-87; TENŻE, "Epifania w ikonografii postbizantyńskiej", w: *Obraz Boga Ojca w kulturze*, red. M. OŁDAKOWSKA-KUFWŁOWA, U. MAZURCZAK, Lublin: KUL 2000, 365-395; TENŻE, "Język ikony", w: *Materiały międzynarodowej konferen-*

Tematem artykułu jest analiza ikonografii jednego z tematu ikon świątecznych – Ofiarowania Maryi w świątyni jerozolimskiej i jej ewolucja w malarstwie ikonowym na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej w XVI-XVIII wieku pod wpływem malarstwa polskiego i grafiki zachodnioeuropejskiej. Sam temat Ofiarowania Maryi ma swoją bogatą literaturę, szczególnie w encyklopediach i słownikach ikonograficznych, zarówno dotyczących tradycji zachodniej jak i wschodniej.² Natomiast problem spotkania obu tradycji w epoce nowożytnej i wynikającej zeń okcydentalizacji ikonografii wschodniej nie był nigdy tematem szczegółowych badań.

Niniejsze studium składa się z czterech części. W części pierwszej zostały omówione źródła literackie przedstawienia, których charakter jest przede wszystkim apokryficzny. Część druga poświęcona jest genezie i teologii święta Ofiarowania Maryi w świątyni, które bezpośrednio oddziaływało na ikonografię. W trzeciej części jest mowa o genezie i rozwoju samej ikonografii ze szczególnym uwzględnieniem Bizancjum i Rusi. Wreszcie zasadnicza, czwarta część artykułu analizuje szczegółowo ewolucję tego tematu na przykładzie zachowanych ikon z terenów dawnej Rzeczypospolitej. Skoncentrujemy się tutaj na obszarze kultury ukraińskiej, z którego pochodzi znaczna część analizowanych obiektów. Na ten temat istnieje tylko jeden artykuł o charakterze przyczynkowym.³

1. Źródła

cji „Język w komunikacji” w Łodzi 8-10 listopada 1999 (w druku); TENZE, "Obraz i ikona. O spotkaniu dwóch języków w malarstwie sakralnym na kresach Rzeczypospolitej w XVI-XVIII wieku na przykładzie tematu Chrztu Chrystusa i Zesłania Ducha Świętego", w: *Inspiracje chrześcijańskie w kulturze Europy. Część II. Materiały z konferencji 11-14 maja 1999*, red. E. WOŹNIAK, Łódź: Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie 2000, 297-322; TENZE, "Ofiarowanie Chrystusa w ukraińskim i białoruskim malarstwie ikonowym", *Saeculum Christianum* 7(2000) nr 2, 147-163; TENZE, "Unia Brzeska a malarstwo ikonowe XVII wieku. Dialog wyznań czy dialog kultur?", w: *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Wrocław, listopad 1999*, red. J. HARASIMOWICZ, Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki 2000, 399-415; TENZE, "Ikona Narodzenia Maryi", w: *Idee chrześcijańskie w życiu Europejczyka*, Łódź: Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie 2001, 7-31; TENZE, "Wjazd do Jerozolimy w ukraińskim malarstwie ikonowym", *Saeculum Christianum* 8(2001) nr 1 (w druku); TENZE, "Wyobrażenia a kanon malarstwa ikonowego", w: *Istota i rola wyobraźni w literaturze, etyce i sztuce*, Warszawa (w druku), TENZE, "Kanon ikonograficzny jako paradygmat doskonałości", w: *O doskonałości. Materiały z konferencji 21-23.V. 2001*, Łódź 2001 (w druku).

² G. BABIĆ-DJORDJEVIĆ, "Sur l'icône de la composition Nativité de la Vierge dans la peinture byzantine", *Zbornik Radova Vizantolozikog Instituta* 7(1961) 169-175; H. CHIRAT, *La naissance et les trois premières années de la Vierge dans l'art byzantin. Mémorial J. Chaine*, Lyon 1950, 81-113; T. DOBRZENIECKI, "Prezentacja Maryi w świątyni według Wita Stwosza w krakowskim ołtarzu mariackim", *Biuletyn Historii Sztuki* 1974, nr 1, 3-21; E. FRITSCH, *Parole pour les yeux. Clés pour les icônes des fêtes du seigneur et de la Mère de Dieu*, Paris 1985, 49-53; J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, t. I, Brussels 1964, 136-167; H. LECLERCQ, "Présentation de Marie", *DACL*, t. XIV, Paris 1953, 1729-1731; G. PASSARELLI, *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Milano: Jaca Book 1998, 67-83; G. LA PIANA, "The Byzantine Iconography of the Presentation of the Virgin Mary to the Temple and a Latin Religious Pageant", w: *Late Classical and Mediaeval Studies in Honour of A. M. Friend*, Princeton 1955, 261-271; H. PROTOPAPADAKIS-PAPEKONSTANTINOY, *The life of the Virgin Mary in Byzantine Icons*, Athens 1989; *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*, t. VIII, szp. 1134-1145; A. ΞΥΝΟΠΟΥΛΟΣ, "Υπαπαντή", *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* 6, 1929, 328-339; *LCik*, t. 3, Freiburg 1971, 212-233; L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, 2, *Iconographie de la Bible. Nouveau Testament*, Paris 1957, 164-168; T. DZIUBECKI, "Dzieciństwo NMP", w: M. BIERNACKA, T. DZIUBECKI, H. GRACZYK, J. ST. PASIERB, *Maryja Matka Chrystusa*, (z serii: Ikonografia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce), red. J. ST. PASIERB, *Nowy Testament*, t. I, Warszawa: ATK 1987, 107-115.

Tak jak w przypadku Narodzin Maryi podstawowym źródłem Jej Ofiarowania w świątyni jest Protoewangelia Jakuba: ...*Gdy dziecię osiągnęło wiek dwu lat, rzekł Joachim: „zaprowadźmy ją do świątyni Pana dla wypełnienia przyrzeczenia, które złożyliśmy, by snadź Pan wszechwładny nie zesłał [na nas kary], i nasza ofiara nie została odrzucona”. I rzekła Anna: „Poczekajmy, aż będzie miała trzy lata, by nie szukała ojca i matki”. I rzekł Joachim: „Poczekajmy”. W końcu dziecię osiągnęło wiek trzech lat, i rzekł Joachim: „Zawołajmy córki Hebrajczyków, które są bez zmazy, i niech każda z nich weźmie kaganek; niech kaganki będą zapalone, by nie zwróciła się wstecz i serce jej nie zostało uwięzione daleko od świątyni Pańskiej”. I przyjął ją kapłan, i ucałowawszy pobłogosławił ją i rzekł: „Pan Bóg wywyższy twe imię pośród wszystkich narodów. Na tobie w dniach ostatnich ukaże Pan zbawienie synom Izraela”. I posadził ją na trzecim stopniu ołtarza, i Pan Bóg zesłał na nią łaskę, i zatańczyła na swych nóżkach, i ukochał ją cały dom Izraela. I rodzice jej odeszli podziwiając, chwając i sławiąc Pana Boga wszechwładnego za to, że nie zwrócił się przeciw nim. A Maryja przebywała w świątyni Pańskiej i żyła jak gołąbka, i otrzymywała pokarm z rąk anioła.* (ProtEwJk VII,1-2. VIII,1).

Ewangelia Pseudo-Mateusza dodaje kilka nowych szczegółów: *Skoro zaś Maryja znalazła się przed świątynią Pańską, weszła pospiesznie po piętnastu stopniach, nie spoglądając w tył, ani też, jak to dzieci zwykły czynić, nie szukając rodziców...* (PsMt IV). Opis sytuacyjny tej części świątyni przytacza inny apokryf, zwany Kodeksem Hereford: *A ponieważ świątynia Pańska była zbudowana na górze i do ołtarza całopalenia, który znajdował się na zewnątrz świątyni, nie można było wejść, jak tylko po stopniach. Wokół świątyni było piętnaście stopni wejściowych zgodnie z piętnastoma psalmami gradualnymi. Tam przeto pozostawili dziewczynkę, podczas, gdy sami zdjęli szaty podróżne, i przywdzieli, wedle zwyczaju szaty czyste i dostojne (...) ... kapłan odebrał Maryję z rąk jej matki, pobłogosławił ją i postawił na trzecim stopniu, a ona dalej pobiegła sama...*⁴ Tekst nawiązuje do wyglądu nieistniejącej już świątyni jerozolimskiej. Z przedsionka kobiet przechodziło się po piętnastu stopniach w kształcie półkola do trzeciego wzniesienia, oddzielonego murem od tegoż przedsionka.⁵

Szósty rozdział Ewangelii Pseudo-Mateusza ukazuje życie Maryi w świątyni na wzór życia zakonnego, w którym czas dzielony jest na modlitwę, pracę i posiłek (przyjmowany z rąk anioła). *Maryja posilała się jedynie tym pokarmem, który otrzymywała codziennie od anioła, pożywienie, które dawali jej kapłani, rozdawała ubogim* (PsMt VI,3).

W apokryfach znajdujemy nie tylko opis wydarzenia, ale i załączki jego teologicznej interpretacji. Ormiańska Ewangelia Dzieciństwa pisze o Maryi: *Stala się ona świątynią, świętą, nieskalaną i miejscem przebywania bóstwa* (EwDzOrm V,9). Apokryf ten zawiera cały obszerny rozdział zatytułowany *O wychowaniu świętej dziewicy Maryi, które miało miejsce w świątyni, przez dwanaście lat* (EwDzOrm III). Z tekstu wynika pośrednio, że godność arcykapłańską sprawował wówczas Eleazar.

³ Л. ВІНОГОРОДСЬКА, "До проблеми іконографії сюжету *Введення в храм* в іконопису XVII-XVIII ст. дрогобицьких храмів Воздвиження та Св. Юра", w: *Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях. Другі читання*, Дрогобич: "Відродження" 2000, 139-144.

⁴ Kodeks Hereford nr 0.3.9. Ewangelii Dzieciństwa (Her) 19 i 21. Zob.: *Apokryfy Nowego Testamentu*, red. M. STAROWIEYSKI, t. I *Ewangelie apokryficzne*, cz. 1, Lublin: KUL 1980, 216, przypis c. Podobnie podaje apokryf o Narodzeniu Maryi: *Wokół świątyni było piętnaście stopni wejściowych, oznaczających piętnaście psalmów gradualnych; świątynia bowiem była położona na górze i do ołtarza ofiarnego znajdującego się na zewnątrz można było dojść jedynie po chrych stopniach* (NarM VI,1).

⁵ S. TRZECIAK, *Literatura i religia u Żydów za czasów Chrystusa Pana*, t. 2, Lwów 1911, 120.

Apokryfy nie wspominają imienia kapłana, który przyjmował Maryję. W momencie, gdy Maryja opuszczała świątynię pojawia się tam postać kapłana Zachariasza, męża Elżbiety i przyszłego ojca Jana Chrzciciela (znanego z Ewangelii św. Łukasza, który według Protoewangelii Jakuba XXIII został zabity przez Heroda).

Świadek tradycji połączenia postaci Zachariasza z pobytem Maryi w świątyni znajdujemy paradoksalnie... w Koranie (sura III): *I przyjął ją jej Pan przyjęciem pięknym, i uczynił, iż wyrosła wzrostem pięknym, i zaopiekował się nią Zachariasz. Za każdym razem, jak wchodził do niej Zachariasz, do przybytku świętego, znajdował u niej zaopatrzenie. Powiedział: „O Mario! Skąd to przychodzi do ciebie? Ona powiedziała: „To jest od Boga.” Zaprawdę, Bóg daje zaopatrzenie, komu chce – bez żadnego rachunku!*⁶

Ormiańska Ewangelia Dzieciństwa nazywa Zachariasza arcykapłanem (III,3), utożsamiając go błędnie ze wspomnianym przez Jezusa Zachariaszem synem Barachiasza zamordowanym w świątyni (Mt 23,35; Łk 11,51), którego późniejsza tradycja połączyła (również bezpodstawnie) z prorokiem Zachariaszem, zaliczanym do dwunastu proroków mniejszych Starego Testamentu.

Maryja przebywała w świątyni aż do czasu zaślubin z Józefem (ProtEwJk VIII,2 – IX; PsMt VIII), czyli do ukończenia dwunastu lat jak podaje ProtEwJk VII,1, czternastu jak chce PsMtVIII,1 i NarM VII,1, czy też piętnastu według EwDzOrm IV,1.

Tradycja apokryficzna Ofiarowania Maryi w świątyni jest swoistą parafrazą żydowskiego zwyczaju ofiarowania chłopca bądź dziewczynki w świątyni po urodzeniu i złożenia za dziecko ofiary prześlągnięcia z baranka i gołębia lub synogarlicy (Kpł 12, 1-8).

2. Święto i jego teologia

Geneza święta wiąże się z poświęceniem kościoła Matki Bożej Nowej w Jerozolimie za czasów Justyniana w dniu 21 listopada 543 roku.⁷ W VIII wieku świątynia została zniszczona. Choć śladów święta nie znaleziono w jerozolimskich lekcjonarzach pochodzących z tego stulecia, o jego istnieniu w Jerozolimie zaświadcza Andrzej z Krety (+740).⁸ W VIII wieku obchodzono je również uroczystości w Konstantynopolu, co poświadczają napisane na tę okazję homilie patriarchów Germana (+ 734) i Tarazjusza (+806). Liturgiczne świadectwa święta w stolicy Bizancjum znaleziono w *Typikonie* Wielkiego Kościoła i w *Menologionie* Bazylego II z około 985 roku. W tym czasie cesarz regularnie celebrował święto w kościele chalkopratejskim. W XIV wieku natomiast udawał się z tej okazji do monasteru Peribleptos. Święto Ofiarowania Maryi do oficjalnej listy uroczystości włączył Manuel I Komnenos.

Około 1200 roku, najprawdopodobniej za pośrednictwem Węgier, święto pojawiło się na Zachodzie, celebrowane pod tą samą datą 21 listopada. Jego los toczył się tutaj ze zmiennym szczęściem. W 1374 roku obchodził je papież Grzegorz XI w Awinionie. Syk-

⁶ Koran, przeł. J. BIELAWSKI, Warszawa: PIW 1986, 66. Zob.: N. GAEGA, *Maria nel messaggio Coranico*, Roma 1973, 39 n.

⁷ M. J. KISHPAUGH, *The Feast of the Presentation of the Virgin Mary in the Temple. An Historical and Literary Study*, Washington 1941; S. VAHLÉ, "La fête de la Présentation de Marie au Temple", *Échos d'Orient* 5 (1902) 221 nn.

⁸ E. SENDLER, *Le icone bizantine della Madre di Dio*, Milano: San Paolo 1995, 28.

stus IV (1471-1484) wprowadził święto w Rzymie, jednak sto lat później, po soborze trydenckim zniósł je Pius V (1566-1572) argumentując tę decyzję apokryficzną genezą wydarczenia. Do powszechnego kalendarza liturgicznego święto pod nazwą Prezentacji Najświętszej Maryi Panny (*Praesentatio B.M.V.*) wprowadził dopiero Sykstus V w 1585 roku.

Grecki termin wydarzenia, a tym samym święta (i ikony) *Εισοδος* (εν τω ναω) της Θεοτοκου oznacza wprowadzenie, prezentację. W tradycji słowiańskiej przetłumaczono go jako *Введение во храм Пресвятыя Богородицы*. Później zaczęto zastępować go słowem *εξοδ* – wejście. Przyjęty w zachodniej ikonografii termin *Praesentatio Mariae*, który akcentuje aspekt ofiarniczy wydarzenia, co wzmacnia polskie tłumaczenie: Ofiarowanie Maryi (a nie «Prezentacja»).

Bizantyńskie nieszpory i jutrznia uroczystości (całonocne czuwanie) akcentują symbolikę świątyni jerozolimskiej. Trzy czytania ze Starego Testamentu mówią o namiocie świadectwa zbudowanym przez Mojżesza dla pomieszczenia arki przymierza (Wj 40), o budowie świątyni Salomona i wprowadzeniu doń arki (1 Krl 8, 1-11) oraz proklamują proroczą wizję nowej świątyni (Ez 43,27-44,4). Lektury prowadzą do odczytania sensu tego święta: Maryja zostaje ofiarowana w świątyni, aby sama stała się najdoskonalszą świątynią Najwyższego, *najświętszym przybytkiem Zbawiciela*.⁹ On sam, Jej Syn, objawi światu nową świątynię, którą jest Kościół, lud Boży, Nowy Izrael, Jego mistyczne ciało.¹⁰

Z liturgią święta łączy się werset psalmu 45 (44), 10: *Stoi królowa po Twojej prawicy*. Maksym Wyznawca objaśnia, że *to wyrażenie oznacza prezentację w Świątyni i zajęcie miejsca po prawej stronie ołtarza w miejscu świętym świętych, które rzeczywiście rozumiano jako prawicę Bożą*.¹¹

W tym dniu niepokalana dziewica zostaje przedstawiona w Świątyni aby stać się mieszkaniem Pana Boga Króla wszechświata i dawcy wszelkiego życia. W tym dniu to najczystsze sanktuarium, w wieku trzech lat, jest złożone w ofierze w Świątym świętych. Dlatego niczym anioł, wołamy: Witaj, jedyna błogosławiona między niewiastami.¹²

Utwory liturgiczne związane ze świętem ukazują Maryję jako prawdziwą świątynię i Bogurodnicę, Arkę Przymierza i świecznik niosący Jezusa, światłość świata.

Do świętego przybytku, gdzie Ty, prawdziwy przybytku boski, najczystszy od urodzenia, byłaś przyniesiona, w świetle zapalonych pochodni, sama objawiasz się jako mieszkanie niedostępnej boskiej światłości.¹³

Ofiarowanie Maryi zapowiada ofiarę Jej Syna, która przyniesie zbawienie. Radość uczestników wydarzenia staje się radością uczestników liturgii, w której wyraża się radość całego odkupionego świata.

Dzień radości, szczęśliwe święto zajaśniało: albowiem w tym dniu jest przedstawiona w świętym przybytku ta, która będąc dziewczicą przed porodem, pozostała nią i po nim; starzec Zachariasz, ojciec Poprzednika, raduje się i w radości woła: Oto zbliża się nadzieja uciśnionych, aby być ofiarowaną w świętym przybytku jako święta, i stać się mieszka-

⁹ Kontakion, ton 4.

¹⁰ K. STANIECKI, "Eklezjologiczny charakter święta Ofiarowania NMPanny", *Rocznik Teologiczny Śląska opolskiego* 2(1970) 94.

¹¹ Św. MAKSYM WYZNAWCA, *Życie Maryi*, 7, wg. G. PASSARELLI, *dz. cyt.*, 70.

¹² Jutrznia z 21 listopada, ton 2.

¹³ Katyzma drugiej stichologii.

niem Króla wszechświata. Raduje się przodek Boga Joachim, wykrzykuje z radości Anna, albowiem składa Bogu trzyletnią ofiarę dziewiczą i bez skazy! Matki, dołączcie do jej radości, dziewice, weźcie udział w jej drodze, bezpłodne, wy też wykrzykujcie z radości, bowiem ona otwiera dla nas królestwo niebieskie, ta, która jest przeznaczona aby stać się królową wszechświata. Narody, cieszcie się i trwajcie w radości!

3. Ikonografia

Najstarsze przedstawienia Ofiarowania Maryi w świątyni zachowały się na freskach monasterów w grotach kapadockich z przełomu IX i X wieku, w *Menologionie* Bazylego II¹⁴ oraz na plakietce z kości słoniowej z Berlina.¹⁵ Różne warianty ikonograficzne tematu pojawiają się w rękopisach liturgicznych, np. Jana Kokkinobafosa, oraz w malarstwie monumentalnym, w którym scena występuje w kontekście symboliki samej świątyni np. w narteksie (Dafni) lub w naosie (Lagoudera). Scena Ofiarowania weszła również w skład cyklicznych przedstawień Dzieciństwa Maryi. Te najstarsze przedstawienia zawierają wszystkie zasadnicze elementy składowe, rozwijane w następnych stuleciach.

Tak jak scena Narodzin Maryi ma swój formalno-ideowy związek ze sceną Narodzin Chrystusa, tak scena Ofiarowania Maryi ma analogie z Ofiarowaniem Chrystusa. Oba Ofiarowania mają miejsce w świątyni jerozolimskiej, w obu uczestniczą rodzice dziecka i przedstawiciel świątyni – kapłan. Związek tych wydarzeń wyrażają freski w cerkwi Przemienienia na Neredicy (1199) łączące obie sceny w jeden cykl kompozycyjny.

Archetypiczny motyw ofiarowania dziecka Bogu (bóstwu) znany był w starożytności, na przykład ofiarowanie Achillesa przez matkę Tetydę centaurowi Chironowi. Najbliższych formalnych podobieństw tematu należy szukać wśród scen wotywnych i hagiograficznych, w których rodzice ofiarowują dorastające dziecko Bogu, zwykle za pośrednictwem świętego, lub też posyłają je do szkoły lub do klasztoru na służbę Kościołowi (z ikonografii romańskiej wspomnijmy tu bliski przykład trzeciej kwatery drzwi gnieźnieńskich ze sceną Ofiarowania św. Wojciecha przez rodziców na nauki do szkoły w Magdeburgu).

Scena Ofiarowania Maryi rozgrywa się w symbolizującej świątynię rozbudowanej architekturze pełnej hellenistycznych elementów, często z przewieszonym na górze czerwonym *velum* oznaczającym wnętrze. Na przedstawieniach bizantyńskich akcja rozwija się częściej od lewej ku prawej stronie. W centrum kompozycji stoi Maryja. Odziana jest w ciemnoniebieski maforion, zwykle ozdobiony na ramionach i nad czołem trzema gwiazdkami symbolizującymi dziewictwo przed, w czasie i po porodzeniu. Skala Jej postaci zdaje się wskazywać na wiek nie trzech, ale raczej kilkunastu lat. Może to echo Ewangelii Pseudo-Mateusza: *...kroki jej były już tak pewne, słowa tak mądre, a modlitwa tak doskonała, że można ją było wziąć za dorosłą, a nie za dziecko* (PsMt VI,1). Za Maryją stoją Anna i Joachim w geście prezentacji. Towarzyszą im „córki hebrajskie”, najczęściej w liczbie pięciu lub siedmiu, w wieku młodzieńczym lub dziecięcym, z ozdobnymi dekorowanymi fryzurami, w ozdobnych szatach, ze świecami w rękach. Mogą one otaczać Maryję bądź tworzyć rodzaj orszaku. Ta quasi-liturgiczna procesja przypomina znane już w

¹⁴ G. PASSARELLI, *dz. cyt.*, fot. III, 75.

¹⁵ A. GOLDTSCHMIDT – K. WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfen beinskulpturen des X.-XII. Jahrhunderts*, Berlin 1934, t. 2, rp.1979, nr 11.

epoce wczesnochrześcijańskiej ilustracje Jezusowej przypowieści o pannach mądrych i głupich (do której nawiązują płonące świece), a także przedstawiane na ścianach bizantyńskich świątyń – na przykład w soborze sofijskim w Kijowie - procesjonalne portrety rodziny panującej, której członkowie niosą w rękach zapalone świece, bądź też orszaki pogrzebowe. Grupa ta, zwłaszcza w epoce późnobizantyńskiej, przyciągała uwagę swoją dekoracyjnością, wykwintnym strojem, urodą, ułożeniem włosów ozdobionych wieńcami lub welonami.

Zachariasz ukazany jest jako starzec z długą siwą brodą i opadającymi na plecy włosami. Godność kapłańską wyrażają liturgiczne szaty kapłana obrządku wschodniego: sticharion, sakkos z lorosem, epimanikia i mantia, natomiast funkcję prorocką podkreśla symboliczna czapka proroka z charakterystycznym czerwonym guzem. Postać Zachariasza została upodobniona do starca Symeona ze sceny → Ofiarowania w świątyni. Tak jak Symeon staje się on proroczym świadkiem prapoczątków Odkupienia. Stoi on w bramie-portyku bądź pod cyborium typu chrześcijańskiego – wspartą na czterech kolumnach kopułą symbolizującą miejsce święte świętych. Może mu towarzyszyć jeden lub kilku mężczyzn ze służby świątynnej. Nieraz pojawia się motyw stopni lub schodów, trzech, rzadziej piętnastu, jak przeważnie ukazywała je zachodnia ikonografia średniowieczna. Maryja, Jej rodzice oraz Zachariasz mają aureole.

W górnej części kompozycji ofiarowania występuje zwykle scena karmienia Maryi przez anioła, zapowiadająca to, co nastąpi po Jej wprowadzeniu do świątyni. Maryja przyjmuje chleb z rąk anioła zasiadając wprost pod kopułą na ozdobnym tronie bądź na ostatnim stopniu synthronosu, za którym widnieje ołtarz. Forma owego tronu nawiązuje do katedry biskupa znajdującej się w każdym kościele za ołtarzem na podwyższeniu na osi apsydy. Owa katedra symbolizuje tron Zbawiciela w chwale i majestacie. Zasiadająca na katedrze Maryja sama stanie się w przyszłości katedrą – *tronem Króla*.¹⁶ Anioł ukazany jest w całej lub w półpostaci, w locie lub stojący obok Maryi. Miejsce spotkania z aniołem, nie sprecyzowane w apokryfach, jest z reguły umieszczone w górnej części ikony, a więc bliżej nieba. Niekiedy owo miejsce jest wyraźnie odseparowane od miejsca świętego świętych, a czasem jest z nim wyraźnie tożsame, co nieraz poświadcza napis: *Τα ἀγία των αγίων*.

Jeden z kanonicznych wariantów Ofiarowania Maryi prezentuje Podlinnik Stroganowski z 1691 roku (**fol. 1**).¹⁷

Scena Ofiarowania Maryi wraz z Jej karmieniem przez anioła, łączy symultanicznie dwa wydarzenia następujące po sobie w czasie: jednostkowe i cykliczne.

Motyw Ofiarowania-prezentacji ukazuje dynamicznie spotkanie dwóch światów, których granicę przekracza święta dziewczeczka. Na Jej postaci koncentrują się gesty i spojrzenia uczestników wraz z całą zawartą w nich duchową energią. Procesjonalny pochód dziewcząt ze świecami, strój kapłana, architektura świątyni, nadają scenie radosny charakter liturgicznego święta. Schody kierują myśl i wzrok ku górze. Motyw wstępowania po stopniach, mający swój biblijny prawzorzec w wizji drabiny Jakubowej (Rdz 28, 10-22), w patrystycznej symbolice ascetyczno-mistycznej oznaczał drogę prowadzącą ku Bogu, czego najgłębszym wyrazem jest *Drabina rajy* św. Jana Klimaka (+ ok. 650) wielokrotnie

¹⁶ *Akatyst ku czci Bogurodzicy. Hymn maryjny Kościoła Bizantyjskiego*, przeł. M. BEDNARZ, Warszawa: Anafora 1991, ikos 1.

¹⁷ *Подлинник иконописный*. wyd. С. Т. Большаков, red. А. И. Успенский, Москва 1903 (reprint: Москва: «Паломник» 1998, 47). Rysunek pod datą 21 listopada.

komentowana i ilustrowana w sztuce wschodu. W kontekście tajemnicy Wcielenia drabina nabrała symboliki maryjnej. Akatyst nazywa Maryję *drabiną*, po której sam Bóg z nieba zstąpił.¹⁸ Znalazło to swój wyraz w ikonografii.¹⁹

W interpretacji Orygenesa trzy części świątyni jerozolimskiej oznaczały trzy etapy życia duchowego: oczyszczenie, oświecenie i zjednoczenie z Bogiem.²⁰ Późniejsza patrystyka odniosła tę interpretację do trzech ksiąg Salomona: Przysłów, Mądrości i Pieśni nad Pieśniami. Dziedziniec świątyni oznacza zatem pierwszy stopień oczyszczenia. W tym kontekście można interpretować ikonę Ofiarowania Maryi w świątyni jako drogę mistyczną prowadzącą do zjednoczenia z Oblubieńcem, symbolizowanego w najwyższej części świątyni w postaci anielskiego pokarmu. Pokarm z nieba ewokuje topos biblijny: starotestamentalną manę na pustyni i chleb przyniesiony Eliaszowi przez kruka nad potokiem Kerit (1 Krl 17,6), jako proroczą figurę Eucharystii (J 6). Maryja przyjmująca chleb anioła zapowiada tajemnicę Wcielenia, i sama staje się prawzorem życia chrześcijańskiego, karmiącego się Eucharystią. Świątynia jerozolimska staje się w ten sposób typem Kościoła i Maryi. Akatyst nazywa Matkę Bożą, *Służebnicą Świętego Pokarmu*.²¹ W ten sposób ilustracja apokryficznego epizodu przekształca się w traktat mistyczny.

Ponieważ wszystkie apokryfy zostały napisane po zburzeniu świątyni jerozolimskiej (w 70 roku), ich autorzy nie byli świadomi, że Maryja nie mogła w rzeczywistości w niej przebywać. Epifaniusz wyjaśnia, że pobyt Maryi w świątyni trzeba rozumieć jako przebywanie córki pierworodnej w służbie ołtarza aż do wieku dojrzałego, ale przebywanie mistyczne: święta była w miejscu świętym.²² W tym samym duchu interpretowali ten fakt wspomniany patriarcha Germanos i Teofylaktos.²³

4. Ewolucja

Dwa najstarsze przedstawienia Ofiarowania Maryi w świątyni w sztuce południoworuskiej – wyłączając kijowskie mozaiki z soboru sofijskiego oraz polichromię w cerkwi Kiryłowskiej z połowy XII wieku²⁴ - pochodzą z około 1400 roku. Miniatura z Psalterza Kijowskiego z 1397 roku prezentuje pełny wariant z pięcioma towarzyszącymi niewiastami i sceną karmienia przez anioła.²⁵ Ikona chramowa Ofiarowania Pańskiego z cerkwi we wsi Stanila koło Drohobycza (MNL) datowana na przełom XIV i XV wieku wśród otaczających scen prezentuje Ofiarowanie Maryi w dość nietypowej wersji dwustrefowej,

¹⁸ Akatyst ku czci Bogurodzicy, dz. cyt., ikos 2.

¹⁹ W typie ikonograficznym „Matka Boska góra nie ręką ludzka odsieczona” (*Гора нерукосечная*) Maryja trzyma w ręku drabinę. I. BENTCHEV, *Handbuch der Muttergottesikonen Russlands. Gnadenbilder – Legenden - Darstellungen*, Bonn – Bad Godesberg: Verlag Jolanta Ciaputa Bentcheva 1985, 43, A. PRASAL, *Mały słownik ikon maryjnych*, Warszawa: Ośrodek Dokumentacji Zabytków 1996, 61.

²⁰ ORYGENES, Komentarz do psalmu 117, PG 12, szp. 1581.

²¹ Akatyst ku czci Bogurodzicy, dz. cyt., ikos 6.

²² *Ancoratus* 60, PG 43, 124. Zob. ANT, 189-190 z przypisami.

²³ PG 38, 909; PG 126, 137.

²⁴ С. С. МАМОЛАТ, „Монументальний живопис”, w: *Історія Українського Мистецтва*, t. 1, Київ: ККФ „Жовтень” 1966, fot. 258, 317.

²⁵ Państwowa Biblioteka Narodowa w Sankt Petersburgu. В. ОВСІЙЧУК, *Українське малярство X-XVIII століть. Проблеми кольору*, Львів: ІН НАН 1996, fot. s. 173.

podporządkowanej proporcjom klejmów.²⁶ W części dolnej orszak dziewcząt został zredukowany do jednej tylko postaci, schowanej za Joachimem i Anną. Rozbudowana część górna sugeruje trójdzielną strukturę świątyni, ale nie ma w niej sceny Maryi z aniołem.

Zredukowana scena Ofiarowania, pozbawiona sceny karmienia Maryi, rozgrywająca się za to na... zielonej trawie widnieje na klejmie ikony św. Joachima i Anny z 2 połowy XVI wieku (MNL).

Najstarsze zachowane samodzielne przedstawienia sceny pochodzą z XVI wieku i należą do rzadkości. Przykładem najbliższym klasycznej ikonografii bizantyńsko-ruskiej jest ikona karpacka z 2 połowy stulecia z MNP (fot. 2).²⁷ Maryja odziana jest w jasną tunikę i oliwkowy maforion z trzema gwiazdkami. Odprowadza ją sześć dziewcząt, z których dwie mają zakryte głowy, a cztery na głowach mają wianki. W ich rękach nie ma świec. Jedna z dziewcząt w czerwonej sukni na pierwszym planie dokonuje prezentacji Maryi arcykapłanowi. Anna i Joachim stoją nieco z tyłu spoglądając na siebie. Arcykapłan przedstawiony jest zgodnie z obowiązującą konwencją. Zachariasz wraz z Maryją stoją na podwyższeniu wyciągając ku sobie ręce. Ponad nimi widnieją są schody z poręczą zakończoną eksedrą na której zasiada Maryja w tym samym stroju wyciągając dłonie do nadlatującego z góry anioła. Scena przyjęcia Maryi i cudownego karmienia przykryta jest wspólnym baldachimem, co sugeruje, że Maryja przebywała w miejscu świętym świątyni. Na wprost niego z lewej strony widnieje fragment architektury, połączony z kolumną cyborium czerwoną tkaniną. Złączenie czerwonego *velum* z miejscem świętym świątyni nasuwa skojarzenie z czerwoną zasłoną do świątyni, do której nic z purpury i szkarłatu będzie przędła Maryja w scenie Zwiastowania. Podobne rozwiązanie górnej części kompozycji widnieje w scenie Ofiarowania Maryi na klejmach ikony Bożego Narodzenia z Truszcowa koło Dobromila z połowy XVI wieku (MNL)²⁸ – niestety dolna część uległa zniszczeniu.

Od 2 połowy XVI wieku zaznacza się coraz bardziej indywidualne kształtowanie kompozycji odchodzenie od tradycyjnego schematu, co ilustruje ikona świąteczna z ikonostasu cerkwi św. Trójcy w Potyliczu z ostatniej ćwierci XVI w. (MNL).²⁹ Autor cyklu

²⁶ Ikona nosi podpis i datę 1466. R. GRZĄDZIELA, "Proweniencja i dzieje malarstwa ikonowego po północnej stronie Karpat w XV i na początku XVI wieku", w: *Lemkowie w historii i kulturze Karpat. Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*, red. J. CZAJKOWSKI, t. 2, Sanok: Mitel 1994, 253; B. I. СВЕНЦІЦЬКА, О. СИДОР, *Спадщина Віків. Українське малярство XIV-XVIII століть у музейних колекціях Львова*, Львів: "Каменярь" 1990, nr 5-6, nr inw. ЛМУМ-36457, I-2125; B. I. СВЕНЦІЦЬКА, В. П. ОТКОВИЧ, *Світ очима народних митців. Українське народне малярство XII-XX століть*, Київ: Мистецтво 1991, nr 3; П. И. ПЕТРУШАК, В. І. СВЕНЦІЦЬКА, «Икона «Сретение со сценами из жизни Марии» из с. Станьли», *Памятники культуры. Новые открытия. 1990*, Москва 1992, 213-223 – tam bibliografia; M. JANOCHA, "Ofiarowanie Chrystusa...", *dz. cyt.*, 153, fot. 3.

²⁷ Inw. MPH 968. B. KIWAŁA, J. BURZYŃSKA, *Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu*, Kraków: KAW 1981, nr 16, fot. 4. Datowana na 2 poł. XVI w.; J. KŁOSIŃSKA, *Icons from Poland*, Warsaw: Arkady 1989, nr 21 datuje ją na połowę XVI w.

²⁸ B. I. СВЕНЦІЦЬКА, О. СИДОР, *dz. cyt.*, nr 33 i 35. Nr. inw. ЛМУМ-15815, I-1602.; M. JANOCHA, "Ofiarowanie Chrystusa...", *dz. cyt.*, 154, fot. 5.

²⁹ Autor ikon świątecznych tego ikonostasu malował na jednej desce po dwie sceny, podkreślając paralelizm teologiczny niektórych z nich poprzez rytmikę kompozycji. Ikona Ofiarowania Maryi namalowana jest na wspólnej desce ze sceną Ofiarowania Chrystusa w świątyni. М. ГЕЛИТОВИЧ, "Ікони XVI ст. з Потелича", *Родовід. Наукові записки до історії культури України* 8 (1994), fragm. fot. s. 70, por. fot. s. 68.

ikon świątecznych z Nakoniecznego w scenie Ofiarowania Maryi (MNL)³⁰ połączył postać Maryi przyjmowanej do świątyni z Maryją zasiadającą na tronie za pomocą sześciu stopni zwieńczonych rodzajem otwartej od góry eksedry. Zrezygnował on z czerwonego *velum* oraz pominął postać anioła przynoszącego posiłek, przez co scena zatraciła swój głęboki sens teologiczny. Cyborium zostało ujęte w postaci płaskiego baldachimu zwieńczonego ostrosłupem.

W pierwszej połowie XVII wieku zanika czerwone *velum* i architektura powoli traci swoją umowną abstrakcyjność. Na ikonie wołyńskiej z MSCh³¹ w mrocznej arkadzie za plecami Zachariasza widnieje odsunięty fragment zasłony świątynnej, zapowiadający nadejście czasów Nowego Przymierza. Scena karmienia Maryi przez anioła usytuowana jest w osobnym miejscu, niejako na dachu, sugerującym oddalenie.

Symptomatycznym świadectwem ikonograficznych i artystycznych przemian pod wpływem renesansu są dwie ikony chramowe z pierwszej ćwierci XVII wieku przypisywane Fiodorowi Senkowiczowi: z Wołkowa (MALL)³² oraz z Hołoska (LGO-O)³³. Obie ikony prezentują nieco zbliżony schemat kompozycyjny, przy czym ikona z Hołoska ukazuje scenę na pierwszym planie niejako w lustrzanym odbiciu. Nowa jest kompozycja przestrzenna (wyraźnie wyodrębniony pierwszy i drugi plan) oraz koncepcja architektury, zdradzająca rozbudzone w epoce renesansu zainteresowanie antykiem i archeologią biblijną.³⁴ Na pierwszym planie arcykapłan, stojący na drugim stopniu, przyjmuje Maryję (na ikonie z MALL namalowana jest balustradka, podobna do tej, jaka oddziela tzw. soleję czyli ambon od nawy). Maryja stoi na niższym schodku z odkrytą głową, we wianku. Oba stopnie tworzą wspomnianą soleję czyli podwyższenie przed ikonostasem, zwykle półkuliście wysunięte przed carskimi wrotami. Wspomina je Paweł z Aleppo w opisie soboru uspieńskiego w ławrze kijowsko-pieczerskiej: *Pośrodku prezbiterium znajduje się podwyższenie, pokryte czerwonym suknem, z dwoma stopniami. Stanowi ono ambonę, na nim diakon odmawia ektenie i czyta Ewangelie.*³⁵ Niżej na posadzce stoją uczestnicy ce-

³⁰ І. Свенціцький, *Іконопись Галицької України XV-XVI віків.*, Львів: Національний Музей у Львові 1928, fot. 110.

³¹ Nr. Inw. XXМ-ЖРУ-10. П. М. Жолтовський, *Український живопис XVII-XVIII ст.*, Київ: "Наукова Думка" 1978, fot. s. 23. В. Луць, "Волинські ікони з львівської картинної Галереї (ЛКГ) та харківського художнього Музею (XXМ)", *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставраціїю Матеріали II наукової конференції м. Луцьк 1995*, 33.

³² Н. ШАМАРДИНА, "Новознайдений твір Федора Сеньковича", *Родовід. Наукові записки до історії культури України* 9(1994), 59-64; Н. ШАМАРДИНА, *Українська ікона XV-XVII століть*, Львів: Музей народної архітектури та побуту у Львові 1994, 7, fot. 9; Н. ШАМАРДИНА, "К вопросу о сакральной геометрии иконописцев: Композиционные принципы Галицкой иконы XVII века", *Филевские чтения* 1993 nr 7, Москва 1994, 68-82. W tym ostatnim artykule autorka pisze o "sакральной геометрии" ikony z Wołkowa, poddając jej kompozycję szczegółowej analizie strukturalno-matematycznej (rys. s. 80-81). Autor ikony niewątpliwie znał zasady renesansowej kompozycji obrazu, jednak proponowana przez Szamardinę interpretacja jest nieuzasadnioną próbą "dopasowywania" dzieła do z góry przyjętych założeń. Opiera się ona na redukcyjnej strukturalistycznej koncepcji ikony jako dzieła sztuki jako swoistego "kodu" który można w pełni "rozszyfrować" (s. 72).

³³ Inw. Ж 4771. В. Овсїйчук, *Українське малярство, dz. cyt.*, fot. s. 294. Autor nie podaje atrybucji. O przypisaniu ikony F. Senkowiczowi informuje tabliczka muzealna na ekspozycji w Olesku.

³⁴ E. MÀLE, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle*, Paris 1951, 554; T. DZIUBECKI, dz. cyt., 111.

³⁵ *Ukraina w połowie XVII wieku w relacji arabskiego podróżnika Pawła, syna Makarego z Aleppo*, wstęp, przekład, komentarz M. KOWALSKA, Warszawa 1986, 55.

remonii. Arcykapłan w bogato zdobionym sakkosie nie ma na sobie mantii. Na jego głowie pojawia się mitra w postaci ozdobnej czapki (na ikonie z Wołkowa lekko spiczastej, na ikonie z Hołoska półokrągłej) z naszytym złotym półksiężycem – fantastyczna kombinacja prawosławnej kamiławki z orientalnie-muzułmańską egzotyką. Kapłan na ikonie z Hołoska nosi na piersi efod (Wj 28,4) z dwunastoma szlachetnymi kamieniami ułożonymi w czterech rzędach symbolizującymi dwanaście pokoleń Izraela. Najciekawszą innowacją zastosowaną na obu ikonach jest wizerunek miejsca świętego świętych z tablicami Dekalogu. To jedna z pierwszych w malarstwie ukraińskim wizja świątyni i *sancta sanctorum* w duchu aktualizowanego historyzmu. Na ikonie z Wołkowa powyżej głowy Zachariasza widnieje fragment kolumny z antykizującym kapitelem dźwigającej belkowanie i fragment namiotowego baldachimu. Pod nim, zza uchylonej czerwonej zasłony widać okryty białym obrusem sześcienny ołtarz z dwoma tablicami Dekalogu. Są one zapisane słabo czytelnym pismem imitującym hebrajski z kilkoma autentycznymi hebrajskimi literami rozpoczynającymi kolejne wiersze-przykazania. Na ikonie z Hołoska miejsce najświętsze zostało przedstawione inaczej: kolumna za plecami Zachariasza dźwigająca spadzisty daszek wydziela dwie kondygnacje i sugeruje bardziej portyk świątyni aniżeli baldachim-cyborium. W dolnej kondygnacji zaznaczonej renesansowym portalem zawieszona zielonawa zasłona ochrania miejsce święte świętych. Nie całkiem konsekwentnie (w duchu weryzmu ideowego, a nie historycznego) zawartość tego miejsca, czyli ołtarz z tablicami dekalogu zapisanymi hebrajskimi literami znalazł się w perspektywicznym ujęciu w drugiej kondygnacji na okrągłym trójstopniowym podwyższeniu. Na obu ikonach scena z Maryją i aniołem znalazła się poza świątynią, widać ją przez arkadę na tarasie-balkonie na dalszym planie. Świąteczny klimat ikony potęguje malownicza grupa bogato przystrojonych dziewczec z świecami. Być może podobną kompozycję oglądał w 1654 roku Paweł z Aleppo w klasztornej cerkwi w Hustyniu koło Pryłuki na lewobrzeżnej Ukrainie?³⁶ Na ikonie z LGO-O w wydarzeniu uczestniczy ponadto grupa osób ze świecami na tarasie oraz trzy dziewczęta wyglądające przez okna.

Na ikonie z Wołkowa zwraca uwagę zagadkowa postać mężczyzny ze świecą, stojąca za plecami św. Joachima i spoglądająca ku widzowi. W scenie Ofiarowania Maryi do połowy XVII stulecia wśród odprowadzających Maryję postaci nigdy nie przedstawiano mężczyzn (oczywiście za wyjątkiem św. Joachima). Jest wysoce prawdopodobne, że mamy tu do czynienia z jednym z pierwszych w sztuce ukraińskiej autoportretów artysty. Jeśli jest nim – jak sugeruje Natalia Szamardina - Fiodor Senkowicz³⁷, atrybucja ikony z Hołoska wymaga korekty, bowiem obie ikony dzieli wiele różnic stylistyczno-ikonograficznych.

Z ikoną z Hołoska spokrewniona jest ikona z rzędu świątecznego ikonostasu piatnickiego we Lwowie z ok. 1644 roku.³⁸ Kompozycja tej ikony jest bardzo podobna, powtarza się wiele detali: stroje Zachariasza i św. Anny, tablice Dekalogu w świętym świętych, nadlatujący w górze anioł, postać w oknie podnosząca okiennicę na drugim planie i galeria z balustradą w tle. Przestrzeń jest bardziej symetryczna i ujednolicona: Ujęte w kolum-

³⁶ Jeśli chodzi o lewą stronę ikonostasu, to jedna z ikon ukazuje cudownie piękną Matkę Boską, a nieco niżej wspomnianej widzimy Ją wprowadzaną do świątyni w otoczeniu dziewczec z zapalonymi świecami. Cyt. wg. *Ukraina w połowie XVII wieku...*, dz. cyt., 85.

³⁷ Н. ШАМАРДИНА, “Новознайдений твір Федора Сеньковича”..., dz. cyt., 64, fot. 61; Н. ШАМАРДИНА, *Українська ікона...*, dz. cyt., fot. 8.

³⁸ С. ГОРДИНСЬКИЙ *Українська ікона 12-18 сторіччя*, Філядельфія 1973, fot. 164, s. 177.

nowy portyk wewnątrz w tle za arcykapłanem ukazuje schody prowadzące do sanktuarium z tablicami Przykazań, zaś powyżej, w arkadzie drugiej kondygnacji, znalazła się ujęta frontalnie pomniejszona postać Maryi zasiadająca na tronie. *Pendant* dla budowli sanktuarium stanowi usytuowany po prawej stronie wysoki czterokolumnowy baldachim.

Na dużej ikonie z MPH z drugiej połowy XVII stulecia³⁹ postać Maryi podkreśla centralnie usytuowana arkada wejściowa. Wewnątrz niej widoczne są schody prowadzące do miejsca przebywania Matki Bożej. Całość, zwieńczona krzyżem, tworzy dwukondygnacyjną budowlę łączącą cechy architektoniczne bramy wieży i kaplicy. Takie ujęcie nasuwa nieodparte skojarzenie z bizantyńsko-ruską tradycją kaplic nadbramnych (wspomnijmy tu zabytki kijowskie: od Złotej Bramy po barokowe cerkwie nadbramne w ławrze peczerskiej: Troicką i Wszystkich Świętych) oraz, zapewne powiązanych z nią ideowo, tradycją umieszczania górnej kaplicy nad częścią wejściową (babińcem) w niektórych ukraińskich cerkwiach drewnianych (np. w cerkwi św. Jura w Drohobyczu). Teologia tego rozwiązania, odwołująca się do symboliki bramy, świątyni i nieba połączonej z ich ideowym prototypem – świątynią jerozolimską – to już temat na osobną rozprawę.⁴⁰ Nota bene na omawianej ikonie wołyńskiej centralna budowla wraz ze stojącymi symetrycznie po bokach mniejszymi budynkami nawiązuje do trzech części jerozolimskiej świątyni. Dwie z nich wieńczą krzyże: łaciński i prawosławny. Spontaniczny przejaw kulturowego i ekumenicznego sąsiedztwa...

Podobny architektoniczno-ideowy motyw połączenia bramy świątynnej z „kaplicą” Maryi jako miejscem świętym świętych spotykamy w szeregu ikon z XVII i XVIII wieku. Należą do nich duże ikony: chramowa Stefana Medyckiego ze wspomnianej cerkwi św. Jura w Drohobyczu z około 1660 roku,⁴¹ oraz ikony typu ołtarzowego z początku XVIII wieku: z MNK⁴², z Tyrawy Solnej (MBLS) (fot. 3)⁴³ i z Krościenka (MZŁ).⁴⁴

Trzy ostatnie ikony należą do grupy o zbliżonych cechach kompozycyjnych, wskazujących na istnienie jednego lub kilku podobnych wzorów. Do grupy można zaliczyć także małe ikony z rzędu świątecznego ikonostasów w Szemetkowcach na Słowacji⁴⁵, nieznanego pochodzenia w klasztorze bazyliańców w Warszawie, oraz z Zabłotców (MZŁ)⁴⁶, pozbawione jednakże sceny karmienia Maryi przez anioła. Akcja na wszystkich czterech

³⁹ Inw. MPH 1364. B. KIWAŁA, J. BURZYŃSKA, *dz. cyt.*, nr 49.

⁴⁰ Na temat genezy kaplic nad babińcem istnieją różne hipotezy, które omawia R. BRYKOWSKI, *Drewniana architektura cerkiewna na koronnych ziemiach Rzeczypospolitej*, Warszawa 1995, 79-81.

⁴¹ Л. ВІНОГОРОДСЬКА, „До проблеми іконографії сюжету „Введення в храм” в іконопису XVII-XVIII ст. дрогобиських храмів Воздвиження та Св. Юра”, w: *Дрогобиські храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях. Другі читання*, Дрогобич: „Відродження” 2000, 139-140, fot. 2.

⁴² Inw. XVIII-79. J. KŁOSIŃSKA, *Ikony. Muzeum Narodowe w Krakowie. (Katalog zbiorów, t. 1)*, Kraków: Drukarnia Narodowa 1973, nr 11. J. PIETRUSIŃSKI, „Małopolskie bohomyzy”, *Polska Sztuka Ludowa* XIV (1960) 1960, 143, fot. 24

⁴³ *Ikona karpacka. Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. Album wystawy*, red. J. CZAJKOWSKI, Sanok: Mitel 1998, nr 127. Inw. 3386.

⁴⁴ Nr. inw. MZŁ-SZR-1153.

⁴⁵ Š. TKÁČ, *Ikony słowackie od XVI do XIX wieku*, Warszawa-Bratysława: Arkady - Tatran 1984, nr 138. Ikona podpisana błędnie jako „Przyjęcie Chrystusa w świątyni” i datowana na koniec XVII wieku. Analogie z wyżej wymienionymi ikonami i cechy stylistyczne sugerują przesunięcie datacji na 1 połowę XVIII w.

⁴⁶ Nr. inw. MZŁ-SZR-651.

ikonach rozwija się od prawej do lewej strony. Arcykapłan stoi na zewnątrz na tle budynku (arkady) na półokrągłe zakończonym podwyższeniu, przypominającym cerkiewną soleję i wyciąga ręce w kierunku Maryi. Za wyjątkiem ikony w Zabłotcach za Zachariaszem stoi ministrant z księgą, zaś Maryja ma na głowie koronę – motyw zaczerpnięty z zachodniej i polskiej tradycji, stanowiący zapowiedź królewskiej godności Jej Syna. Za Maryją stoją rodzice i córki jerozolimskie, w tle rozciąga się rozległy pejzaż z widokiem miasta w oddali. Poszczególne ikony różnią się między sobą szczegółami. Zbliżony schemat, tylko z rozbudowaną architekturą w tle, z motywami cerkiewnych kopuł zwieńczonych krzyżem, za to bez ministranta, reprezentują także dwie podobne ikony ołtarzowe z Rudawki (MZŁ)⁴⁷ i z Sufczyzna (MZŁ), zależne od wspólnego wzoru.⁴⁸

Na podkreślenie zasługuje nowy typ stroju Zachariasza: sakkos coraz bardziej przypominający łacińską dalmatykę, zanik mantii i epimanikiów oraz nowa forma mitry arcykapłańskiej w postaci sztywnej czapki z „księżycowym” wycięciem na górze, tworzącym po bokach zaokrąglone „rogi”. Ten kształt mitry ukształtowany w średniowiecznej ikonografii zachodnioeuropejskiej jako element stroju starotestamentalnych kapłanów rozpowszechnił się w renesansie i baroku. Strój tego typu będzie charakteryzował arcykapłana na większości ikon powstałych w końcu XVII i w XVIII wieku, również w scenach Ofiarowania Chrystusa.

Uproszczone warianty tego schematu, w lustrzanym odbiciu, prezentują XVIII-wieczne ikony z rzędu świątecznego z cerkwi w Średniej (MZŁ)⁴⁹ i z Grąziowej koło Ustrzyk Dolnych (MNP) (fot. 4).⁵⁰ Powtarzają się na nich te same motywy: korona na głowie Maryi, efód, zasłona świątynna. W scenie karmienia Maryi przez Gabriela na stole namalowana jest książka – motyw przejęty ze sceny Zwiastowania.

Pomiędzy średniowieczem i epoką nowożytną sytuują się ikony z Małnowa (datowana na początek XVII wieku, MNL, fot. 5)⁵¹ i z Lipia (MHS)⁵². Na pierwszej z nich Maryja wkracza po czterech stopniach do sześciennego sanktuarium, oddzielonego biblijną zasłoną, której dolna krawędź przewieszona jest przez boczne okno. Na ikonie z Lipia Anna i Joachim trzymają w rękach białe gołębie. Motyw gołębi, niespotykany w ikonografii tego tematu a zaczerpnięty z Ofiarowania Chrystusa podkreśla formalne i ideowe pokrewieństwo łączące oba zdarzenia. Na obu ikonach znikł motyw karmienia Maryi przez anioła, który w drugiej połowie XVII wieku będzie pojawiał się coraz rzadziej. Można to zaobserwować na przykładzie drzeworytów z *Anfologionów*. Drzeworyty z *Anfologionu* kijowskiego z 1619 roku⁵³ oraz lwowskiego roku 1643 (powtórzony w wydaniu z 1651) zamieszczają jeszcze ten motyw⁵⁴, ale na lwowskim drzeworycie monogramisty „ЛМ” z wydania z 1694 roku (fot. 6) (powtórzonym w roku 1738) już go nie ma.⁵⁵ Wszystkie

⁴⁷ Nr. inw. MZŁ-SZR-1357.

⁴⁸ Nr. inw. MZŁ-SZR-1427.

⁴⁹ Nr. Inw. MZŁ-SZR-1317

⁵⁰ Nr inw. MPH 117. B. KIWAŁA, J. BURZYŃSKA, *dz. cyt.*, nr 152.

⁵¹ В. І. СВЕЩІЦЬКА, О. СИДОР, *dz. cyt.*, nr 67. Inw. ЛМУМ-2642/2, I-138.

⁵² Nr neg. S/3429.

⁵³ Д. СТЕПОВИК, *Українська графіка XVI-XVIII століть: Еволюція образної системи*, Київ: “Мистецтво” 1982, fot. s. 42.

⁵⁴ MZŁ nr neg. 2/4.

⁵⁵ MZŁ nr neg. 5/3.

ryciny sytuują wydarzenie w kolumnowym wnętrzu. Na tym ostatnim drzeworycie kapłan ma do spodniej sukni przyszyte – zgodnie z opisem biblijnym (Wj 28,14) i apokryficznym (Prot EwJk VIII,3) – dzwoneczki. Pojawiają się one również na wierzchniej sukni arcykapłana na ikonie Iwana Rutkowicza z rzędu świątecznego ikonostasu w Krechowie⁵⁶, i to w liczbie dwunastu, dokładnie według opisu z Księgi Wyjścia.⁵⁷

Autor drzeworytu lwowskiego *Czasosłowa* z 1642 roku podpisujący się inicjałami B.Ф.З. wpisał scenę Ofiarowania w wydłużony prostokąt zastawki.⁵⁸ Dzięki temu orszak *córek hebrajskich* został rozciągnięty, a scena karmienia Maryi przez anioła znalazła się na tym samym poziomie za plecami Zachariasza, oddzielona od nawy carskimi wrotami.

Najliczniejszy ilościowo nurt ikonografii XVIII-wiecznej reprezentują nieduże ikony ludowe malowane do rzędów świątecznych wiejskich ikonostasów. Reprezentują one rozmaite zredukowane warianty prezentowanych wyżej rozwiązań. Czasem w tle pojawia się aktualizowana panorama architektoniczna z cerkiewnymi kopułami zwieńczonymi krzyżami (Zabłotce,⁵⁹ Sufczyn, Maława - MBLS⁶⁰). Dość często architektura świątyni jerozolimskiej zawiera wyraźne elementy cerkiewne, jak na ikonie chramowej z Równi z przełomu XVII i XVIII wieku,⁶¹ albo wręcz naśladuje trójdzielną cerkiew ukraińską, jak na ikonie nieznanego pochodzenia z MNP⁶². Niekiedy pojawiają się elementy wprowadzone z malarstwa barokowego, jak kolumna na ikonach z Bystrego (MZŁ)⁶³ i Złockiego (MNS)⁶⁴, czy – na tej ostatniej - podwieszona kotara.

Jak zawsze w sztuce ludowej nie brak ciekawostek i osobliwości. Na ikonie z Wołkowyi (MHS) (**fol. 7**) korona wieńczy nie tylko głowę Maryi, ale i towarzyszącej jej dziewczynki, Zachariasz ma na głowie wschodnią mitrę biskupią z krzyżykiem⁶⁵, a na ikonie z ML towarzyszy mu dwóch ministrantów.⁶⁶ Autor owalnych scen świątecznych dla białoruskiej cerkwi w Obrowie, zwany Mistrzem Obrowskim, ponad głowę Zachariasza namalował tablice Dekalogu, w tympanonie nad zasłoną świątynną ośmioboczną gwiazdę, zaczerpniętą z bazyliki Narodzenia Pańskiego w Betlejem i zaopatrzoną w monogram maryjny, a ponad nią umieścił trójkąt w promieniach – zachodni symbol Opatrzności (**fol. 8**).⁶⁷ Na ikonie ze Średniej anioł nadlatuje z pokarmem, ale na próżno, bowiem na

⁵⁶ В. Овсі́чук, *Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок*, Київ: "Наукова думка" 1991, fot. s. 208.

⁵⁷ W pierwotnym Kościele rozumiano je jako symbol dwunastu apostołów. Pisze o tym św. Justyn, PG 6,565.

⁵⁸ А. В'юник, *Українська графіка XI – початку XX ст.*, Київ: "Мистецтво" 1994, nr 228, 111.

⁵⁹ Nr inw. MZŁ-SZR-651.

⁶⁰ Nr inw. 1614.

⁶¹ Nr inw. MZŁ-SZR-544. Datowana na II poł. XVIII w.

⁶² Nr inw. MPH 1444. B. KIWAŁA, J. BURZYŃSKA, *dz. cyt.*, nr 153.

⁶³ Nr. inw. MZŁ-SZR-623.

⁶⁴ Nr. inw. MNS/669/S.

⁶⁵ Inw. s/4166. XVIII wiek. Ikona nie publikowana.

⁶⁶ Inw. 697. Karta dostępna w MZŁ. Ikona nie publikowana. Datowana na przełom XVII/XVIII w. Cechy stylistyczne i ikonografia sugerują aby przesunąć tę datację o pół wieku w przód.

⁶⁷ *Жываніс Беларусі XII-XVIII стагоддзяў*. Praca zbiorowa, Мінск: "Беларусь" 1980, nr 87. Ikona datowana na poł. XVIII w.

balkonie... nie ma Maryi.⁶⁸ Z kolei na ikonie z Tyniowic na górnej kondygnacji jest Maryja przy pulpicie z księgą, nie ma za to anioła, zaś św. Joachim trzyma w ręku świecę.⁶⁹ Na ikonie ze Złockiego nie ma w ogóle św. Joachima. Autor ikony z Kostarowców wyraźnie pomieszał parę wątków: namalował maleńką Maryję trzymaną na rękach przez arcykapłana, a obok św. Anny zamiast jej małżonka namalował jakąś drugą niewiastę z aureolą.⁷⁰

W nurt późnobarokowego malarstwa i ikonografii zachodnioeuropejskiej wpisuje się szereg XVIII-wiecznych ikon malowanych przez artystów wykształconych na zachodnich wzorach. Można tu wyróżnić dwie tendencje: do redukcji i do rozbudowy. Pierwszą z nich reprezentują m. in. ikony ołtarzowe z dawnej cerkwi w Śnietnicy k. Gorlic namalowana po 1775 r.⁷¹ i z Hurecka (MZŁ)⁷² z rozwiniętym motywem schodów i zdynamizowaniem postaci arcykapłana, oraz z ikona namiestna z Radruża (MZŁ).⁷³ Wymienione ikony rezygnują z elementów architektury na rzecz złotego tła i – w przypadku dwóch ostatnich przedstawień – podwieszanej u góry zielonej barokowej kotary.

Reprezentatywnym przykładem drugiej tendencji jest ikona ze szkoły żółkiewskiej znajdująca się w cerkwi św. Dymitra we Lwowie z 1720 roku.⁷⁴ Scena rozgrywa się w klasycyzującym sakralnym wnętrzu przed dwukolumnowym portykiem. Za plecami św. Joachima, przy prawej krawędzi obrazu widnieje głowa starszego mężczyzny z siwą brodą, w ujęciu portretowym, spoglądająca na widza. Czyżby kolejny autoportret artysty?

Zbliżony do omawianej ikony wariant, ale z architekturą zredukowaną do minimum i z łańskim (!) monogramem Maryi w promienistej aureoli w wieńcu obłoków, reprezentują drzeworyty z Począjowa: z *Liturgikonu* wydanego w 1744 roku⁷⁵ i wzorowany na nim drzeworyt Józefa Goczemskiego z *Prazdnieji* z 1757 roku, powtórzony w dwóch wydaniach *Trefologionu* w 1771 i 1777 roku.⁷⁶

Bardziej uroczysty charakter ma duża ikona chramowa z przełomu XVII i XVIII wieku wiązana z kręgiem Jowa Kondzelewicza, w której w scenie Ofiarowania, w okazałej, monumentalnej architekturze, z rozległą panoramą architektoniczną, bierze udział tłumna rzesza uczestników, wśród których wyróżnia się mężczyzna spoglądający na widza (być może jeszcze jeden autoportret artysty).⁷⁷

⁶⁸ Nr. inw. MZŁ-SZR-1317.

⁶⁹ Nr. inw. MZŁ-SZR-815. Ikona przemalowana w XX w.

⁷⁰ Nr. inw. MZŁ-SZR-6876.

⁷¹ ODZ-121811.

⁷² Nr. inw. MZŁ-SZR-144.

⁷³ Nr. inw. MZŁ-SZR-1061. Ikona przemalowana w XIX w.

⁷⁴ В. ОВСІЙЧУК, *Майстри українського барокко...*, dz. cyt., fot. s. 17-19; Д. СТЕПОВИК, *Історія української ікони X-XX століть*, Київ: "Либідь" 1996, fot. 130; В. ОВСІЙЧУК, *Українське малярство...*, dz. cyt., fot. s. 403.

⁷⁵ Karta katalogowa w MZŁ.

⁷⁶ Karta katalogowa w MZŁ. Drzeworyt sygnowany I.G.

⁷⁷ О. СИДОР, "Матеріали для зведеного каталога волинського іконопису (з колекції Національного музею у Львові)", *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації Матеріали V наукової конференції м. Луцьк 1998*, 111 i 127, kat. nr 20.

Ikona Jowa Kondzelewicza z ikonostasu woszczatyńskiego z 1722 roku ma nieco skromniejszy charakter, choć i tu w uroczystości Ofiarowania Maryi asystują liczni przybysze, głównie mężczyźni.⁷⁸

Na ikonie chramowej określonej jako bojkowska z 1749 roku (MSS) w rozbudowanej scenie Ofiarowania Maryi z dużą grupą postaci, architekturą w tle i uskrzydłonymi główkami na niebie uczestniczy fundator klęczący w prawym dolnym rogu.

Na szczególną uwagę zasługuje przedstawienie pochodzące z okolic Lwowa z drugiej połowy XVIII wieku (MNL).⁷⁹ Akcja rozgrywa się w sakralnym wnętrzu wypełnionym tłumem ludzi, z arkadą otwartą na rozległy pejzaż. Scena ofiarowania Maryi została wyreżyserowana na wzór obrzędu ślubów zakonnych. Maryja, w bogatych świeckich szatach i w koronie na głowie klęczy przed arcykapłanem, który wyciąga nad nią ręce w geście błogosławieństwa. Życie Maryi w świątyni na kształt życia zakonnego ukazywała już Ewangelia Pseudo-Mateusza. Wielu Ojców Kościoła podzielało pogląd, że pobyt Maryi w świątyni łączył się ze złożeniem ślubu dziewictwa i stało się wzorem wyłącznej służby Bogu. Przekonanie to było również żywe w Kościele zachodnim w epoce nowożytnej. Nowożytna ikonografia zachodnioeuropejska, w tym również polska, niejednokrotnie podkreślała ten aspekt Ofiarowania Maryi.⁸⁰ W podobny sposób przedstawiano w ikonografii świętych ryt *consecratio et benedictio virginum*, przy czym wyróżniało go nałożenie przez biskupa welonu. Na omawianej ikonie starotestamentowe realia podkreśla umieszczona na ołtarzu pod baldachimem arka przymierza osłaniana przez dwa cheruby – motyw unikalny w ikonografii cerkiewnej. Zwraca uwagę brak zasłony oddzielającej *sancta sanctorum*. Czyż ten brak zasłony nie ma to swojego odzwierciedlenia w liturgicznych realiach cerkwi unickiej w XVIII wieku, kiedy w wielu rejonach wychodziła z użycia przegroda ikonostasu, a ołtarz pozostawał całkowicie odsłonięty przed wiernymi? I wreszcie ostatni niecodzienny szczegół ikonograficzny: Za plecami arcykapłana, zza filara wychyla się mężczyzna z brodą, trzymający w ręku zakwitłą różdżkę. Jest to aluzja do różdżki Aarona, która cudownie zakwitła na znak Bożego wyboru i była przechowywana koło arki przymierza w miejscu świętym świętych (Lb 17,16-25). Owa różdżka nawiązuje do przyszłych zaślubin Dziewicy. Według Protoewangelii Jakuba starający się o rękę Maryi mężczyźni mieli przynieść Zachariaszowi różdżki (VIII,3 – IX,1). Z różdżki Józefa, na znak bożego wybraństwa, wyleciała gołąbka. W ten sposób różdżka stała się symbolem Maryi, wybranej przez Boga na matkę Najwyższego Kapłana. Na lwowskiej ikonie mężczyzna z różdżką nie ma aureoli – trudno jednoznacznie określić, czy jest on św. Józefem, czy tylko sługą obarczonym symboliczną misją.

Charakterystycznym przykładem późnobarokowej redakcji tematu, pochodzącym z terenów lewobrzeżnej Ukrainy, jest ikona z ikonostasu cerkwi w Wielkich Soroczyńcach z 1732 roku.⁸¹ Tłumna scena z udziałem licznych niewiast z ozdobnymi fryzurami w wielobarwnych czepcach oraz dziewcząt w bogato haftowanych sukniach usytuowana jest w fantazyjnej architekturze. Detale monumentalnego portalu (eucharystyczny motyw winnego grona na kolumnach, płaskorzeźby niewiasty na lwie na cokole jako figura Maryi

⁷⁸ В. ОВСІЙЧУК, *Майстри українського барокко...*, dz. cyt., fot. s. 336.

⁷⁹ В. І. СВЕНЦІЦЬКА, О. СИДОР, dz. cyt., nr 127. Inw. ЛМУМ-33682, I-1034.

⁸⁰ T. DZIUBECKI, dz. cyt., 113. Tam bibliografia i przykłady.

⁸¹ L. MILIAEVA, *Le icone dall'XI al XVIII secolo. Dalle fonti bizantine al Barocco*, Rimini: Guliver 1997, fot. 191, s. 200.

zwyciężającej szatana) są symbolicznym komentarzem wydarzenia. Górną część ikony zajmują bujne obłoki z licznymi puttami.

Ewolucję ikonografii Ofiarowania Maryi w świątyni w XVII i XVIII wieku można by prześledzić w wielkim skrócie na przykładzie dwóch obecnie sąsiadujących ze sobą cerkwi w Drohobyczu: św. Jura i Podwyższenia Krzyża św., gdzie zachowało się pięć przedstawień tego tematu.⁸² W cerkwi św. Jura znajdują się dwie ikony Stefana Medycznego: w rzędzie świątecznym z 1659 roku i chramowa z ok. 1660 roku⁸³ oraz scena namalowana pół wieku później, w 1711 roku, na ścianie północnej w zespole polichromii. W cerkwi Podwyższenia Krzyża Świętego scena na polichromii pochodzi z 1672 roku⁸⁴, zaś nieco nawiązująca do niej ikona w rzędzie świątecznym ikonostasu ponad wiek późniejsza – z 1780 roku.⁸⁵

Szereg ikon XVIII wiecznych nie różni się ikonografią ani stylem od obrazów kościelnych, czego przykładem może być ikona w unickiej (obecnie prawosławnej) cerkwi Narodzenia Maryi we Włodawie.⁸⁶

Reasumując przemiany ikonografii Ofiarowania Maryi w świątyni na podkreślenie zasługuje zanik znamiennej dla wschodniej tradycji i niosącego głębokie treści teologiczne motywu cudownego karmienia Maryi przez anioła (znanego również na Zachodzie w średniowieczu, lecz zapomnianego przez renesans). Rezygnacja z tej sceny dokonana pod wpływem ikonografii zachodniej wynikała pośrednio z potrydenckiego postulatów odwrótu od tradycji apokryficznych oraz wprowadzeniu nowożytnej zasady „jedności czasu, miejsca i akcji”. Redukcja tematu Ofiarowania Maryi pozbawiła go jednak ważnego akcentu mistycznego, zamykając scenę w ramach historyczno-liturgicznej ilustracji.

LA PRESENTATION DE MARIE AU TEMPLE

DANS L'ICONOGRAPHIE UKRAINIENNE

Résumé

Le présent article accompagné de l'article publié dans le numéro précédant de la revue *Saeculum Christianum* ainsi que quelques autres textes contenus dans les différents tomes des matériaux de conférences (consulter l'annotation 1) présentent une partie des recherches iconographiques faites par l'auteur à propos des icônes de „fêtes” provenant du rang des „fêtes” de l'iconostase. Les recherches concernent les terres russes appartenant autrefois à la République Polonaise qui font maintenant partie de l'Ukraine et de la Biélorussie ainsi que les territoires sud – est de la Pologne d'aujourd'hui.

Le problème de l'occidentalisation de la peinture de l'icône à l'époque postbyzantine est particulièrement distinct sur le territoire de l'ancien Royaume Uni de la Pologne et de

⁸² Л. ВІНОГОРОДСЬКА, *dz. cyt.*, 139-144, fot. 2-4.

⁸³ Л. ВІНОГОРОДСЬКА, *dz. cyt.*, fot. 2.

⁸⁴ Л. ВІНОГОРОДСЬКА, *dz. cyt.*, fot. 4.

⁸⁵ Л. ВІНОГОРОДСЬКА, *dz. cyt.*, fot. 3.

⁸⁶ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. VIII, *Województwo lubelskie*, red. R. BRYKOWSKI, E. SMULIKOWSKA, zeszyt 18, opr. E. SMULIKOWSKA, *Powiat włodawski*, fot. 108.

la Lituanie. Le voisinage direct de la culture russe orthodoxe avec la culture catholique polonaise a provoqué une vraie osmose dans l'art sacré. Le sujet de « la Présentation de Marie au temple » illustre ce processus, à l'issue duquel, au XVIII^e siècle, la peinture de l'icône est devenue similaire à l'art occidental (polonais) ou bien s'est transformé en création populaire.

L'article est divisé en quatre parties. Dans la première l'auteur décrit les sources littéraires (surtout les apocryphes). La deuxième présente l'histoire et la théologie de la fête de « la Présentation de Marie au temple ». La troisième rappelle l'évolution du sujet dans l'art byzantin. Dans la quatrième partie l'auteur analyse en détails les transformations iconographiques en se référant aux icônes ukrainiennes conservées.

La disparition aux XVII^e/XVIII^e siècles du motif de l'ange nourrissant Marie, caractéristique pour la tradition orthodoxe et dotée d'une profonde signification théologique, mérite d'être soulignée. Cela a eu lieu sous l'influence de l'iconographie occidentale (au Moyen Âge ce motif apparaissait également à l'Ouest, mais fut oublié à l'époque de la Renaissance) tout en étant une conséquence indirecte du Concile de Trente avec son postulat du renoncement aux traditions apocryphes et de l'introduction de la règle moderne de « l'unité du temps, de l'emplacement et de l'action ». La réduction du sujet de « la Présentation de Marie au temple » l'a fait perdre un accent mystique important en renfermant cette scène dans le cadre d'une illustration historique et liturgique.

Traduction : Monika Gustowska

SPIS ILUSTRACJI

(podpisy pod ilustracjami)

1. Ofiarowanie Maryi w świątyni, „Podlinnik Stroganowski”, Moskwa 1691 (wg. Большаков 1903)
2. Ofiarowanie Maryi w świątyni, ikona karpacka, 2 poł. XVI w., MN Przemyśl (fot. MNP)
3. Ofiarowanie Maryi w świątyni, ikona z Tyrawy Solnej, pocz. XVIII w., MBL Sanok (wg. *Ikona karpacka*, nr 127)
4. Ofiarowanie Maryi w świątyni, ikona z Grąziowej k. Ustrzyk Dolnych (MN Przemyśl) (fot. MNP)
5. Ofiarowanie Maryi w świątyni, ikona z Małnowa, pocz. XVII w., MN Lwów (wg. B. I. СВЕНЦІЦЬКА, О. СИДОР NR 67)
6. Ofiarowanie Maryi w świątyni, Monogramista „JIM”, drzeworyt a *Anfologionu*, Lwów 1694 (fot. MZ Łańcut)
7. Ofiarowanie Maryi w świątyni, ikona z Wołkowyi, XVIII w., MH Sanok (fot. MHS)
8. Ofiarowanie Maryi w świątyni, ikona białoruska z Obrowa, poł. XVIII w., PMSB Mińsk (wg. *Жываніс Беларусі...*, nr 87)