

# Michał Janocha

---

## Wniebowstąpienie w ukraińskim i białoruskim malarstwie ikonowym

---

Saeculum Christianum : pismo historyczno-społeczne 10/2, 101-128

---

2003

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KS. MICHAŁ JANOCHA

## WNIEBOWSTĄPIENIE W UKRAIŃSKIM I BIAŁORUSKIM MALARSTWIE IKONOWYM

### 1. Źródła

Niniejszy artykuł prezentuje ewolucję ikonograficzną kolejnego tematu „świętecznego” w epoce postbizantyńskiej na terenach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej.<sup>1</sup>

Podstawowe informacje o Wniebowstąpieniu Chrystusa zapisane są w zakończeniach Ewangelii św. Marka i Łukasza oraz w prologu Dziejów Apostolskich. W Ewangelii św. Jana Chrystus kilkakrotnie zapowiadał swoje wstąpienie do Ojca (J 6, 62; 14, 2-4; 16, 28; 20, 17). U św. Marka wspomnienie tego wydarzenia znajduje się na końcu Ewangelii po ostatnim poleceniu Jezusa skierowanym do apostołów (Mk 16, 19). Relacja u św. Łukasza poprzedzona jest Jezusową obietnicą „mocy z wysoka” oznaczającą Ducha Świętego (Łk 24, 49-53). Niejako dalszym ciągiem łukaszej Ewangelii są Dzieje Apostolskie, gdzie Wniebowstąpienie zostaje ukazane jako zwieńczenie ziemskiej misji Chrystusa, a zarazem początek założonego przezeń Kościoła. Ma ono ścisły związek z udzieleniem Ducha Świętego. Św. Łukasz pisze już o tym w pierwszym zdaniu (Dz 1,1-2). Następnie autor przypomina daną apostołom Jezusową obietnicę zstąpienia Ducha Świętego, którego moc uczyni ich Jego świadkami na całej ziemi (Dz 1, 9-12). Następnie Łukasz podaje, że wymienieni z imienia apostołowie, w liczbie jedenastu, przyszedłszy do Jerozolimy „trwali jednomyślnie na modlitwie razem z niewiastami, Maryją, Matką Jezusa i braćmi Jego.” (Dz 1, 14).

Wzmianka o Wniebowstąpieniu znajduje się także w apokryficznej Ewangelii Nikodema (EwNik XIV, 1), która sytuuje je na trudnej do zidentyfikowa-

---

<sup>1</sup> Na łamach niniejszego pisma ukazały się dwa artykuły prezentujące inne tematy „święteczne”: M. J a n o c h a, *Ofiarowanie Chrystusa w ukraińskim i białoruskim malarstwie ikonowym*. Saeculum Christianum. R. 7: 2000, nr 2, s. 147-163; T e n ż e, *Wjazd do Jerozolimy w ukraińskim malarstwie ikonowym*. Saeculum Christianum. R. 9: 2002, nr 1. Wszystkie wyżej wymienione artykuły w nieco poszerzonej wersji i z innym zestawem ilustracji znalazły się w postaci podrozdziałów w książce: M. J a n o c h a, *Ukraińskie i białoruskie ikony święteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*. Warszawa 2001.

nia górze Mamilch. Wersja grecka B tego apokryfu mówi o wprost Górze Oliwnej, i ta tradycja przyjmie się w Kościele.<sup>2</sup>

## 2. Liturgia – teologia – tradycja

Wniebowstąpienie jest ogniwem wydarzeń paschalnych, w których ognisku-je się duchowość Kościoła. „Ten, który zstąpił, jest i Tym, który wstąpił ponad wszystkie niebiosa, aby wszystko napełnić.” (Ef 4, 10).

Pierwotnie Wniebowstąpienie Pańskie (gr. Ανάληψις) było obchodzone łącznie z Zesłaniem Ducha Świętego w dniu Pięćdziesiątnicy.<sup>3</sup> Obchody tych uroczystości w Kościele jerozolimskim opisuje szczegółowo Egeria, o czym będzie mowa w następnym rozdziale. Zgodnie z opisem w Dziejach Apostolskich Wniebowstąpienie łączono z Górą Oliwną. Wczesna tradycja wskazywała dokładnie miejsce z którego Chrystus wstąpił do nieba, zwane Imbomon. Wedle relacji Egerii, pielgrzymującej do Ziemi Świętej pomiędzy 381 a 384 rokiem, Imbomon jest jednym z miejsc odwiedzanych przez wiernych na długim szlaku całonocnej liturgicznej procesji w dniu Pięćdziesiątnicy.<sup>4</sup>

Na rozpowszechnienie się święta wpłynęły dwie homilie św. Grzegorza z Nyssy.<sup>5</sup> W tym okresie Kościół antiocheński zaczyna uwzględniać rozbieżność czasową, która miała miejsce pomiędzy Wstąpieniem Chrystusa do nieba a Zesłaniem Ducha Świętego. Święto Wniebowstąpienia uzyskuje samodzielność i zaczyna być obchodzone w czterdzieści dni po Zmartwychwstaniu. Zaświadczać to homilie św. Jana Złotoustego wygłaszane z okazji święta Pięćdziesiątnicy w latach 387-398.<sup>6</sup> Nota bene w tym samym czasie następuje w Konstantynopolu oddzielenie święta Bożego Narodzenia od święta Teofanii (Chrztu Pańskiego). Zebieliew w tym rozdzieleniu świąt dopatruje się we-

<sup>2</sup> *Apokryfy Nowego Testamentu*. Red. M. St a r o w i e y s k i, t. I, cz. 2, *Ewangelie Apokryficzne*. Lublin 1980, s. 435.

<sup>3</sup> M. G a v r i l o f f, *The Dormition and Assumption*. *The Eastern Churches Quarterly* 9: 1951, s. 113 nn; G. K r e t s c h m a r, *Himmelfahrt und Pfingsten*. *Zeitschrift für Kirchengeschichte* IV/4 nr 66: 1954/55, s. 209-253; T. J. T a l l e y, *The Origins of the Liturgical Year*. New York 1986, s. 66-70.

<sup>4</sup> „Biskup i kapłani siadają tam, a z nimi cały lud. Czyta się tam lekcje, odmawia się na zmianę hymny i antyfony stosowne do tego dnia i miejsca. Również modlitwy, które są tu na przemian odmawiane, zawsze mają taką treść, iż wiąże się ona z owym dniem i miejscem. Czyta się także ów ustęp z Ewangelii mówiący o Wniebowstąpieniu Pańskim, a znów z Dziejów Apostolskich ten, w którym jest mowa o Wniebowstąpieniu Pańskim po Zmartwychwstaniu.” E g e r i a, *Pielgrzymka do miejsc świętych*, 43, 5. W: *Do Ziemi Świętej. Najstarsze opisy pielgrzymek do Ziemi Świętej (IV-VIII w.)*. Opr. P. I w a s z k i e w i c z (z serii *Ojcowie żywi*. T. XIII). Kraków 1996, s. 220.

<sup>5</sup> J. D a n i é l o u, *Grégoire de Nyse et l'origine de la fête de l'Ascension*. *Kyriakon. Festschrift Johannes Quasten*. T. 2. Münster 1970, s. 663-666.

<sup>6</sup> *Patrologia Graeca* 50, 455-470.

wnętrznego związku: pierwsze ze świąt upamiętnia przyjście Syna Bożego w ciele na ziemię, a drugie – Jego cielesne z tej ziemi odejście.<sup>7</sup> W V stuleciu samodzielne święto Wniebowstąpienia powszechnie znane jest w całym Kościele (poza Egipcem), co poświadcza św. Augustyn pisząc, że „dzień dzisiejszy świętują po całym świecie”. W Kościele bizantyńskim Wniebowstąpienie (Αναλήψις) zostało włączone do dwunastu wielkich świąt Pańskich. Cesarz obchodził je w kościele Bogurodzicy w Pege.

Na szczycie Góry Oliwnej, w miejscu wskazywanym przez tradycję, z którego Chrystus odszedł do nieba, w 376 r. zbudowano rotundę, do której w r. 438 dobudowano oratorium i klasztor dla mężczyzn. W XII w. krzyżowcy wzniesli na tym miejscu ośmiokątną budowlę z kopułą, która w szczycie była otwarta ku niebu. Pod tą kopułą wznosiła się kaplica chroniąca legendarny kamień z odciskami stóp Chrystusa. Trudno powiedzieć, kiedy się on tam pojawił. Egeria, która nawiedziła rotundę wkrótce po jej zbudowaniu, nic o nim nie wspomina. Kamień ten jako relikwia w średniowieczu trafił do Anglii. Król Henryk III złożył go w skarbcu opactwa Westminster.<sup>8</sup>

Teksty liturgiczne ukazują tajemnicę Wniebowstąpienia w perspektywie historiozbawczej jako zwieńczenie Wcielenia i objawiają ją jako antycypację losu całego Kościoła. W czasie Wniebowstąpienia dwaj mężowie w białych szatach zapowiedzieli apostołom powtórne przyjście Chrystusa, toteż wydarzenie to ma również wymowę eschatologiczną.

Idiomelon liturgii Wniebowstąpienia głosi: „Ty sam odnowiłeś naturę Adama, która spadła w otchłanie ziemi, i wyniosłeś ją w dniu dzisiejszym ponad wszystkie potęgi i panowania, albowiem umiłowawszy ją i okazawszy jej miłosierdzie, zjednoczyłeś ją ze sobą; a jednocząc ze sobą cierpiełeś wraz z nią; a cierpiąc wraz z nią, uwielbiłeś ją w Tobie. Powiedzcie, bezcieleśni: kim jest ten wspaniały człowiek? Lecz to nie tylko człowiek, to Bóg i człowiek, to cud który jednocy dwie natury. Dlatego też aniołowie, jaśniejący w swoich tunikach, krążą wokół apostołów, wołając: Ludzie Galilei, ten, którego odrzuciliście, Jezus człowiek – Bóg, powróci jako Bóg – człowiek, jako sędzia żywych i umarłych, aby ofiarować wierzącym weń odpuszczenie grzechów i swoje wielkie miłosierdzie.”<sup>9</sup>

Pismo święte nic nie mówi o obecności Maryi podczas wniebowstąpienia Chrystusa, choć wzmianka o Niej w Dz 1,14 po powrocie uczniów z Góry Oliw-

<sup>7</sup> С. А. Жебелев, *Иконографическія схемы Вознесения Христова и источники ихъ возникновения*. W: *Recueil d'études, dédiées a la mémoire de N. P. Kondakov. Archéologie. Histoire d'art. Etudes byzantines. Seminarium Kondakovianum*. Prague 1926, s. 11.

<sup>8</sup> A. A. Schmid, *Himmelfahrt Christi*. W: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Red. E. Kirschbaum. T. 2. Freiburg 1970, s. 268.

<sup>9</sup> Wg E. Fritsch, *Parole pour les yeux. Clés pour les icônes des fêtes du Seigneur et de la Mère de Dieu*. Paris 1985, s. 166.

nej w kontekście wspólnej modlitwy nie wyklucza tego. Jednak w tekstach liturgicznych uroczystości postać Maryi pojawia się parokrotnie. W kanonie na Wniebowstąpienie autorstwa Józefa Melodosa (IX w.) w bogorodniczenie dziewiętej pieśni Kościoł modli się: „Raduj się, Bogarodzico, Matko Chrystusa Boga, która go porodziłaś, a dziś wraz z apostołami widzząc Go unoszącego się z ziemi, uwielbiłaś Go.<sup>10</sup> Maryję wspomina również idiomelon liturgii świątecznej.”<sup>11</sup>

Symbolika Wniebowstąpienia obecna jest każdorazowo podczas sprawowania liturgii eucharystycznej z udziałem biskupa. W klasycznej świątyni bizantyńskiej na osi apsydy za ołtarzem ustawiony jest na podwyższeniu synthronon – katedra biskupa (tzw. górne miejsce, rus. горнее место), symbolizująca tron Zbawiciela w niebieskim majestacie. Po małym wejściu i śpiewie *Trisagionu* biskup udaje się do tronu odmawiając modlitwę: „Błogosławiony jesteś przychodzący w imię Pana. Błogosławiony jesteś siedzący na Cherubinach, na tronie chwały Twojego Królestwa...”<sup>12</sup> Starożytni komentatorzy liturgii bizantyńskiej interpretowali ceremonię zasiadania na tronie jako wniebowstąpienie Chrystusa i Jego zasiadanie po prawicy Ojca.<sup>13</sup>

Po błogosławieństwie po Komunii św., gdy wierni wyśpiewują słowa zaczerpnięte z niesporów Pięćdziesiątnicy: „Ujrzelśmy prawdziwe światło, przyjęliśmy Ducha niebieskiego, znaleźliśmy wiarę prawdziwą, adorując nierozdzielną Trójcę, gdyż Ona nas zbawiła”, kapłan okadza święte postacie odmawiając modlitwę nawiązującą do Wniebowstąpienia: „Wznies się na niebiosa, Boże, a Twoja chwała [niech rozbrzmiewa] po całej ziemi.” Przytoczony fragment obrzędów dziękczynienia po Komunii św. ukazuje łączność tajemnicy Zesłania Ducha Świętego i Trójcy Świętej z Wniebowstąpieniem, co jest być może dalekim echem pierwotnej jedności tego święta.<sup>14</sup>

### 3. Ikonografia

Wniebowstąpienie łączy moment ostatniego pożegnania Chrystusa z apostołami na ziemi z triumfalnym wkroczeniem do chwały nieba. Ikonografia te-

<sup>10</sup> *Wg Пречистому образу Твоему поклоняемся... Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея.* Red. М. Обновленская. С. Петербург 1995, s. 42.

<sup>11</sup> „Przyszedłeś z uczniami na górę Oliwną, mając ze sobą Tę, która Ciebie na świat wydała, Stworzyciela i sprawcę wszystkich rzeczy. Przystoi bowiem, aby ta, która jako Matka cierpiała bardziej niż ktokolwiek w czasie Twojej Męki, radowała się w chwale Twego ciała radością przekraczającą wszystkie radości.” E. Frisch, *Parole...*, s. 166.

<sup>12</sup> J. Czerski, *Boska liturgia św. Jana Chryzostoma. Wprowadzenie liturgiczno-biblijne do liturgii eucharystycznej Kościoła Wschodniego.* Opole 1998, s. 90.

<sup>13</sup> М. М. Соловей, *Божественна Литургия. История – розвиток – пояснення.* Записки Чина Св. Василя Великого 20: 1964, s. 259.

<sup>14</sup> J. Czerski, *Boska liturgia...*, s. 154-155.

matu w bizantyńskiej wersji jawi się stosunkowo jednorodnie. Na jej kształt, oprócz przekazów ewangelicznych, oddziaływały starotestamentalne teofanie prorockie Izajasza, Ezechiela czy Daniela oraz późnoantyczne formuły apoteozy, popularne zwłaszcza w ikonografii sepulkralnej, szczególnie cesarskiej.<sup>15</sup>

Najstarsze przedstawienia z czasów przedikonoklastycznych sięgają IV stulecia. Na szczególną uwagę zasługuje przedstawienie na drzwiach rzymskiej bazyliki św. Sabiny z 1 połowy V w.<sup>16</sup> oraz ampułki z Monzy i Bobbio z końca VI w., a szczególnie ampułka z Monzy oznaczana w literaturze numerem 10.<sup>17</sup> Przedstawia ona połączoną scenę Wniebowstąpienia – Zesłania Ducha Świętego.<sup>18</sup> Jest ona świadectwem dawnej jedności obu świąt, w VI stuleciu już nieistniejącej, a także ich związku z tajemnicą Trójcy Świętej. Kompozycja jest dwustrefowa i ściśle symetryczna. W górnej części widnieje postać zasiadającego na tronie Chrystusa, który jedną ręką błogosławi, a w drugiej trzyma kodeks. Postać Chrystusa otacza owalna mandorla podtrzymywana przez czterech aniołów. W dolnej części wyobrażony jest Kościół. W centrum stoi Maryja – Nowa Ewa i zarazem mistyczna figura Eklezji – z rękami wyciągniętymi w geście Oranty. Jest Ona osią kompozycji: występuje jako wstawienniczka przed Bogiem i uosabia Jego świętość przed ludźmi. Po bokach symetrycznie rozmieszczonych jest dwunastu żywo gestykułujących apostołów. Pośrodku kompozycji, pomiędzy Chrystusem a Maryją z apostołami ukazana została gołębica Ducha Świętego. W dolnej części mandorli, a ponad gołębicą, widnieje *Manus Dei*, przez co cały wizerunek uzyskuje symbolikę trynitarną. Złożona kompozycyjnie i treściowo scena jest zapewne wynikiem dłuższej ewolucji ikonograficznej, nie znajdującej potwierdzenia w zachowanych zabytkach. Znamienne, że ta scena, której elementy powtarzają się w kilku wariantach na pozostałych ampułkach, prezentuje w pełni ukształtowany typ Wniebowstąpienia, który – z niewielkimi zmianami – stanie się typem kanonicznym w epoce poikonoklastycznej.

Klasycznego przykładu „kanonicznej” redakcji Wniebowstąpienia dostarcza współczesna ampułka z Monzy ikona z klasztoru św. Katarzyny na Synaju (fot. 1). Nie ma tu już ani *Manus Dei*, ani gołębicy Ducha Świętego, a Chrystusa w owalnej mandorli otacza czterech aniołów.

<sup>15</sup> K. Weitzmann, *The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography*. *Dumbarton Oaks Papers* 14: 1960, s. 43-68; A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*. T. 2. Paris 1946, s. 185, 197, 221, 233, 293.

<sup>16</sup> E. Kantorowicz, *The „King's Advent” and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina*. *The Art Bulletin* 26: 1944; S. Tautz, *Les portes de Sainte-Sabine. Particularités de l'iconographie de l'ascension*. *Cahiers Archéologiques* 13: 1962, s. 13-28.

<sup>17</sup> A. Grabar, *Les Ampoules de Terre Sainte*. Paris 1958, fot. XVII.

<sup>18</sup> Określenie zaproponowane przez autora. N. Ozoline, *Les Representations de la Trinité dans L'iconographie Byzantine*. W: *Trinité et Liturgie. Conférences de Saint-Serge. XXXe Semaine D'Études Liturgiques*. Rome 1984, s. 195.

Na innych przedstawieniach, np. na miniaturze syryjskiego *Ewangeliarza Rabbuli* z VI w. (fot. 2) pojawiają się postacie dwóch aniołów, odzianych w chitony i himationy (najczęściej śnieżnobiałe, zgodnie z opisem biblijnym), symetrycznie ustawionych po bokach za Maryją, nieznacznie zwróconych ku zgrupowanemu po bokach apostołom i wskazującym na niebo. Są to owi „dwaj mężowie w białych szatach”, o których piszą Dzieje Apostolskie, pełniący rolę świadków cudu (2 Kor 13, 1). Dzięki usytuowaniu niejako ponad ziemią (co podkreśla ich niematerialną naturę) lekko górują nad Maryją i apostołami. Aniołowie ci wejdą do klasycznego kanonu przedstawień. Tradycja wschodnia widziała w nich niekiedy samych archaniołów: Gabriela i Michała.<sup>19</sup>

Postać Chrystusa oraz aniołów podtrzymujących mandorłę wywodzi się z rzymskiej *imago clipeata* z wizerunkiem podtrzymywanej przez uskrzydłone postacie tarczy z portretem lub inicjałami osoby upamiętnionej.<sup>20</sup> Schemat nasuwa również skojarzenia z rzymskim zwyczajem podniesienia na tarczy cesarza po zwycięskiej bitwie.<sup>21</sup> W ikonografii Wniebowstąpienia motyw ten jest zwykle mniej lub bardziej pomniejszony dla zaakcentowania oddalenia i przynależności do innej rzeczywistości. Wątek *Maiestas Domini*, mający szerokie zastosowanie w ikonografii Chrystusa, a szczególnie Sądu Ostatecznego, niesie ze sobą akcent eschatologiczny. W tym kontekście mandorla może oznaczać emanujące od Chrystusa światło, które będzie sędzić ludzkość, albo obłok, związany z symboliką powtórnego przyjścia Mesjasza (Ap 1,7).<sup>22</sup> W tle pojawia się górzysty krajobraz.

Zarysowany wyżej schemat ikony jest symbolicznym obrazem Kościoła, którego głową jest Chrystus, figurą Bogurodzica, zaś fundamentem – apostołowie. Końce wyciągniętych ramion aniołów w bieli i stopy Maryi tworzą równoboczny trójkąt, przywołujący obecnego w Kościele Trójjedynego Boga. Pionowa oś wyznaczona przez Chrystusa i Jego Matkę tworzy idealny krzyż z głowami apostołów.<sup>23</sup>

<sup>19</sup> M. Alpatov, *Sur l'icographie des anges dans l'art de Byzance et de l'ancienne Russie*. Zograf 11: 1980, s. 5-15.

<sup>20</sup> O *imago clipeata*: A. Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*. T. 1-2. Paris 1968, nr 50.

<sup>21</sup> G. Passarelli, *El icono de la Ascension*. Iconostasio 12, Madrid 1992; Tenzé, *Icone delle dodici grandi feste bizantine*. Milano 1998, s. 192.

<sup>22</sup> O symbolice mandorli i jej typach: G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*. Paris 1916, s. 230-231; O. Brendel, *Origines and Meaning of the Mandorla*. Gazette des Beaux Arts 25, seria 6: 1944, s. 5-24; A. Kartsonis, *Anastasis: The Making of an Image*. Princeton 1986, s. 103-104, przypis 22; J. Elsner, *Image and Iconoclasm in Byzantium*. Art. History 11, 4: 1988, s. 474-477; V. Mako, *Forms of Aureoles and Mandorlas in Medieval Art of Byzantium, Serbia, Russia and Bulgaria*. Zograf 21: 1990, s. 53-58; I. Trzecińska, *Światło i obłok. Z badań nad bizantyjską ikonografią Przemienienia*. Kraków 1998, s. 106 i 149-184.

<sup>23</sup> P. Evdokimow, *L'art de l'icône. Théologie de la beauté*. Paris 1981, s. 279.

Omówione przedstawienia zawierają rdzeń kanonicznego typu Wniebowstąpienia utrwalonego w epoce poikonoklastycznej (fot. 3). Szczegółowej klasyfikacji wizerunków Wniebowstąpienia w ikonografii bizantyńskiej dokonał Klaus Wessel.<sup>24</sup> Nie wchodząc w szczegóły odnotujmy najistotniejsze warianty, które przez pośrednictwo Bałkanów i Rusi Kijowskiej pojawiają się w ikonografii zachodnioruskiej.

Oprócz opisanego wariantu symetrycznego w późniejszym okresie występuje wariant niesymetryczny (zdecydowanie rzadszy), z Maryją w ujęciu profilowym lub półprofilowym, stojącą bliżej środka, lub włączoną do jednej z grup apostołów i wraz z nimi żywo reagującą na cudowne wydarzenie. Może Ona mieć ręce wzniesione w górę w geście Oranty, albo lekko wyciągnięte z otwartymi dłońmi wyrażającymi przyzwolenie.

Sam Zbawiciel może być ukazany w postawie stojącej albo siedzącej na widocznym bądź niewidocznym tronie lub łuku tęczy. Odziany jest w szaty purpurowe i złote, podkreślające jego królewską godność. Prawą ręką błogosławi, zaś w lewej trzyma kodeks lub zwój Pisma.<sup>25</sup> Od XIII w. Chrystus może błogosławić oburącz (fot. 4), na co zdaje się wskazywać relacja św. Marka (Chrystus „podniósłszy ręce błogosławił”).

Mandorla wokół Chrystusa, symbolizująca wspomniany w Dziejach Apostolskich obłok, również podlegała pewnej ewolucji, analogicznie do innych przedstawień Chrystusa w chwale. Na początku drugiego tysiąclecia pojawia się mandorla kolistą, często złożoną z koncentrycznych niebieskich i rozjaśniających się ku zewnętrznej stronie kręgów. W okresie późnobiazantyńskim mandorle mogły też przybierać inne formy, wzbogacone motywem złotych promieni emanujących od Chrystusa. Aniołów podtrzymujących mandorłę jest dwóch lub czterech, w epoce postbizantyńskiej może być ich więcej. Najczęściej spotykana wersja z dwoma aniołami, w typie *imago clipeata*, ewokuje starotestamentalną arkę przymierza, z wyobrażeniem dwóch cherubów na przebłagalni i objawia nowe Przymierze zawarte w Jezusie Chrystusie.

Znamienna jest niezmiennie powtarzana liczba dwunastu apostołów, niezgodna z biblijną relacją (było to po odejściu Judasza, a przed wyborem Macieja), a uzupełniona o postać św. Pawła, w rzeczywistości nawróconego dużo później. Ikonografia Wniebowstąpienia nie kieruje się bowiem weryzmem historycznym ale ideowym. Liczba dwunastu, nawiązująca do liczby pokoleń Izraela, oznacza pełnię, doskonały obraz Kościoła modlącego się wraz z Maryją i przez Maryję.

<sup>24</sup> K. W e s s e l, *Himmelfahrt Christi. W: Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*. T. 2, s. 1224-1256.

<sup>25</sup> O symbolicznym kodeksie na scenie Wniebowstąpienia: T h. M i c h a e l i s, *Christus mit der Buchrolle. Ein Beitrag zur Ikonographie der Himmelfahrt Christi*. Oriens Christianus III, 7: 1932, s. 138-146.



Aureolę wokół głowy ma z reguły Maryja i aniołowie, apostołowie są ich najczęściej pozbawieni. Z nieruchomą postacią Matki Boskiej (*contemplatio*) kontrastują gesty apostołów (*actio*), wyrażające zdumienie, uwielbienie i zachwyt i zapowiadające dynamizm Kościoła. W epoce Paleologów gesty przybierają na sile, przy czym niektóre z nich zrosły się z określonymi osobami. Najbliższej Maryi, po obu stronach (w przypadku kompozycji symetrycznej) zostali wyeksponowani patroni Kościoła – św. Piotr, zwykle z dłonią na wysokości piersi, i św. Paweł, podnoszący rękę do twarzy w gwałtownym ruchu. Pomijamy tu bardziej złożone przedstawienia Wniebowstąpienia, będące świadectwem rozwoju teologicznego rozumienia tej tajemnicy.<sup>26</sup>

Na wielu przedstawieniach widnieje tło w postaci skalistego masywu, tworzącego jedno lub kilka wzniesień bądź płaskowyż, na którym mogą pojawiać się zielone drzewa lub krzewy (fot. 5). Ich obecność ewokuje miejsce wydarzenia – Ogród Oliwny, jednak mają one znaczenie ideowe: symbolizują świat natury, uczestniczącej w liturgii kosmicznej. To cztery krańce ziemi, na której głoszona będzie Dobra Nowina zapisana przez czterech Ewangelistów.<sup>27</sup>

Scena Wniebowstąpienia często zdołała kopuły kościołów bizantyńskich i ruskich, ustępując później miejsca wizerunkowi Pantokratora.<sup>28</sup>

#### 4. Ikonografia w Rzeczypospolitej

Ikonografia Wniebowstąpienia przejęta na ziemiach zachodnioruskich w jednym zasadniczym schemacie cechuje się wyjątkową stabilnością i inwariantnością.

Jedno z najstarszych przedstawień Wniebowstąpienia pojawia się w *Psalterzu Kijowskim* z 1397 r.<sup>29</sup> Mandorlę z Chrystusem podtrzymują cztery aniołowie, na dole pośrodku stoi ukazana profilowo Maryja (bez aniołów), której postać oddzielają dwa drzewka od dwóch zwartych grup symetrycznie rozstawio-

<sup>26</sup> Wymownym świadectwem rozwoju doktryny o Wniebowstąpieniu, w którym odzwierciedlają się teksty patrystyczne i homilie jest scena Wniebowstąpienia na ścianie wschodniej ponad konchą apsydy serbskiej cerkwi w Białym Polu z lat 20-tych XIV w.; P. S i m i ć, *La fresque de l'Ascension du Christ à Bijelo Polje et son contenu liturgique*. Zograf 6: 1975, s. 21-24.

<sup>27</sup> P. E v d o k i m o v, *L'art de l'icône...*, s. 281; G. P a s s a r e l l i, *Icone delle dodici...*, s. 201.

<sup>28</sup> Np. w Hagia Sophia w Salonikach, San Marco w Wenecji, w katedrze w Monreale, w baptysterium florenckim czy w cerkwi św. Jerzego w Starej Ładodze. Т. М. К о л ь ц о в а, «Небо» и его росписи в памятниках деревянной культовой архитектуры Русского Севера, w: *Памятники русской архитектуры и монументального искусства: Столица и провинция*. Москва 1994, s. 53-68.

<sup>29</sup> Д. С т е п о в и к, *Українська графіка XVI-XVIII століть: Еволюція образної системи*. Київ 1982, fot. s. 145; Я. З а п а с к о, *Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга*. Київ 1995, s. 271, nr 55.

nych apostołów. Bizantyński wariant ukazujący Maryję w profilu i bez aniołów nie znajdzie naśladownictwa w ukraińskim malarstwie ikonowym.

Na polichromiach bizantyńsko-ruskich w kaplicy zamkowej Lublinie (1418, fot. 6) i w katedrze w Sandomierzu (ok. 1420) scena Wniebowstąpienia znalazła się w tarczowym polu jednego z przesł pólnocnej ściany prezbiterium. Lokalizacja w górnej części ściany, zgodna z tradycją malarstwa cerkiewnego, wynika z tematyki przedstawienia. Zbliżone do trójkąta pole pozwoliło na rozwinięcie w szerz grupy z apostołami. Oba malowidła prezentują wariant symetryczny, z dwoma aniołami podtrzymującymi mandorłę Chrystusa i z Maryją w pozie Oranty. Mandorla wokół zasiadającego Chrystusa – w Sandomierzu kolistą, w Lublinie owalna – jest błękitna, zbudowana z koncentrycznych rozjaśniających się ku brzegowi pól.

Wniebowstąpienie z Lublina jest bardziej swobodne, dwaj aniołowie w bieli usytuowani są na różnej wysokości, a uczniów Chrystusa jest jedenastu – zgodnie z rzeczywistością historyczną. Jedenastu apostołów w scenie Wniebowstąpienia można spotkać jedynie na niektórych ikonach wielkoruskich.<sup>30</sup> Niekonsekwencja kompozycji lubelskiej polega na tym, że wśród jedenastu apostołów znalazł się św. Paweł, którego charakterystyczne rysy łatwo możemy rozpoznać w uczniu stojącym po prawej ręce Maryi. Postać Chrystusa, nieco większa od apostołów, z szeroko rozstawionymi kolanami, ma lekko archaizujący charakter i przypomina przedstawienia z poprzednich stuleci.<sup>31</sup> Tło kompozycji stanowią urozmaicone skalne grzbiety z kilkoma drzewami. Różycka-Bryzek sugeruje, że pejzaż ten, nawiązujący do Góry Oliwnej, w zestawieniu z namalowaną obok Modlitwą w Ogrójcu może być pomysłem zamierzonym, wskazującym na jedność miejsca.<sup>32</sup>

Kompozycja sandomierska jest bardziej rygorystyczna i symetryczna.<sup>33</sup> Pewną osobliwość ikonograficzną stanowi podnóżek pod stopami Maryi, bardzo rzadko występujący w tej scenie oraz dwa „ikonowe pagórki” zamykające po bokach dolną grupę. Poza tymi wyjątkami wersja sandomierska prezentuje

<sup>30</sup> Н. Покровскій, *Евангеліе въ памятникахъ иконографіи преимущественно византийскихъ и русскихъ*. С. Петербургъ 1892, s. 443-444. Przykładem może być ikona moskiewska z XIX (MWiMO), związana ze środowiskiem staroobrzędowców, a więc powtarzająca dawny schemat: G. Kobrzenieck a-S i k o r s k a, *Ikony staroobrzędowców w zbiorach Muzeum Warmii i Mazur*. Olsztyn 1993, nr 29.

<sup>31</sup> A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*. Warszawa 1983, s. 82 z przypisem 136. Autorka zauważa, że w XV wieku postać Chrystusa ulega zmniejszeniu w stosunku do pozostałych postaci. Nie musi to być regułą, na co wskazują przytaczane przeze mnie przykłady. T a ż, *Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagielly w kaplicy zamku lubelskiego*. Lublin 2000, fot. 76-77.

<sup>32</sup> T a ż, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego...*, s. 82.

<sup>33</sup> S. M a k a r e w i c z, *Fundacja i założenia programowe polichromii bizantyńskiej z bazyliki katedralnej w Sandomierzu*. *Studia Theologica Varsaviensia* 13: 1975, nr 2, s. 117-148.

układ rozpowszechniony w malarstwie późnobizantyńskim i wielkoruskim, który zdobędzie sobie popularność w ikonografii zachodnioukraińskiej XV i XVI w.

W scenie Wniebowstąpienia w kaplicy świętokrzyskiej na Wawelu (1470) występują dwa elementy niespotykane w dotychczasowej ikonografii bizantyńskiej tego tematu. Pierwszym z nich są uskrzydłone koła pod mandorlą Chrystusa, zaczerpnięte z wizji Chwały Pańskiej u Ezechiela (Ez 1, 15-21; 10, 1-19) i występujące w ikonografii wschodniej głównie w tym kontekście. Drugim elementem są ślady stóp Chrystusa odcisnięte na wierzchołku wzgórza – motyw znany w ikonografii zachodnioeuropejskiej. Różycka-Bryzek przypisuje pojawienie się tych elementów interwencji XIX-wiecznych konserwatorów, którzy dokonali niemal całkowitej rekonstrukcji malowidła.<sup>34</sup>

Przenieśmy się teraz na teren malarstwa ikonowego. Najstarsza znana mi zachodnioruska ikona Wniebowstąpienia z cerkwi w Podhorcach (MNL) z przełomu XIV i XV w. prezentuje klasyczny schemat. Sfera niebiańska oddzielona jest od ziemskiej umieszczoną pośrodku poziomą linią horyzontu z czterema rozmieszczonymi regularnie schematycznymi drzewkami. Chrystus otoczony jest zbudowaną z trzech koncentrycznych kręgów mandorlą, podtrzymywaną przez dwóch aniołów. Wewnątrz mandorli widnieją małe gwiazdki podkreślające kosmiczny charakter wydarzenia. Maryi w postawie Oranty towarzyszą po bokach dwaj aniołowie i apostołowie, których można doliczyć się aż trzynastu!

Schemat ikonograficzny datowanej na połowę XV w. ikony z Radruża całkowicie odbiega od współczesnych przedstawień zarówno na Bałkanach jak i w malarstwie wielkoruskim.<sup>35</sup> Przywodzi on na myśl archaiczne wzorce pokrewne sztuce romańskiej. Chrystus ukazany jest w ciemnooliwkowej owalnej mandorli otoczonej jasnymi „kolczastymi” promieniami na tle drugiego, szerszego i jaśniejszego owalu. Dwaj aniołowie na ziemi są niemal ukryci za postacią Maryi-Oranty, tak, że widać jedynie ich szyje i głowy lekko nachylone ku apostołom. Głowy obu aniołów i Maryi obejmuje oliwkowozielony horyzontalnie umieszczony prostokąt – rozwiązanie, dla którego trudno znaleźć ideowe i formalne źródła. Oblicza dwunastu apostołów są dość zróżnicowane pomimo uszeregowania ich w dwóch izokefalicznych szeregach. Nietypowe jest również umieszczenie biegnącego przez całą szerokość ikony napisu pomiędzy dolną i górną strefą, który dzieli pole deski na dwie równe części. Są na nim wypisane imiona apostołów, Maryi, oraz archaniołów Gabriela i Michała, w kolejności odpowiadającej umieszczonym niżej postaciom. Imiona archaniołów (imię św.

<sup>34</sup> A. R ó ż y c k a-B r y z e k, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu (1470)*. W: *Studia do dziejów Wawelu*. T. 3. Kraków 1968, s. 252-253.

<sup>35</sup> В. І. С в е н ц і ц ь к а, В. П. О т к о в и ч, *Світ очима народних митців. Українське народне малярство XII-XX століть* Київ 1991, fot. 8.

Michała jest nieczytelne z powodu ubytku) powtarza się wypisane powyżej mniejszymi literami w odniesieniu do aniołów podtrzymujących mandorlę. Twarze aniołów górnej i dolnej strefy są identyczne, co potwierdza ich poświadczoną podpisami tożsamość. Owe podpisy oraz wynikająca z nich interpretacja postaci anielskich, dla której nie znajduję analogii, to kolejna zagadka tej niezwykłej ikony.

Przedstawienie Wniebowstąpienia, w klejmie ikony Podwyższenia Krzyża Świętego ze Zdwirzenia (MNL), jest już bardziej typowe, jak można wnioskować z zachowanej górnej partii malunku, z Chrystusem w kolistej mandorli zasiadającym na wpisanym w nią łuku tęczy.<sup>36</sup> Dość podobna jest scena w klejmie ikony Bożego Narodzenia z Truszwic (MNL), chociaż tu – być może z powodu niewielkiej powierzchni – podtrzymujący mandorlę aniołowie stoją na zboczach góry, a sam Chrystus zdaje się dotykać ziemi.<sup>37</sup> Odnotujmy tu obecność podnóżka pod stopami Maryi.

Na ikonie nieznanego pochodzenia z MHS<sup>38</sup> Chrystus i towarzyszący mu kłęzący aniołowie również dotykają ziemi, co zostało podyktowane zbliżonym do kwadratu formatem deski. Nie są to już ikonowe skałki, ale łagodne, schematycznie potraktowane wzgórze, o kolorystyce przypominającej niebo z obłoczkami. Białe himationy stojących obok Maryi aniołów zdobią charakterystyczne dla ukraińskiej sztuki ludowej dekoracyjne czarne i czerwone paski, również himation Chrystusa ozdabiają małe kwiatki w tych samych kolorach.

Podobny schemat prezentują ikony z MNL: z Trostianca<sup>39</sup> i z Polany<sup>40</sup> (obie z połowy XVI w.), z Nakoniecznego z drugiej połowy stulecia<sup>41</sup> oraz ze Skola z końca wieku.<sup>42</sup> Na tej ostatniej Chrystusa otacza owalna ciemnogrnatowa mandorla z gwiazdkami na jasnoniebieskim obrzeżu, zaś pod Jego stopami pojawiają się puszyste obłoki. Zielony pagórek flankują dwa nieduże drzewka. Postaci apostołów ujęte są izokefalicznie.

Pokrewieństwo teologiczne i formalne łączące Wniebowstąpienie z Przemienieniem Pańskim podkreśla ikona święteczna z cerkwi św. Trójcy w Potyli-

<sup>36</sup> Г. Лохвин, Л. Міляєва, В. Свенціцька, *Український середньовічний живопис*. Київ 1976, fot. 39 (cała ikona), fot. 40 (scena Wjazdu do Jerozolimy); В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор, *Спадицина Віків. Українське малярство XIV-XVIII, століть у музейних колекціях Львова*. Львів 1990, nr 15.

<sup>37</sup> В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор, *Спадицина Віків.*, nr 33 i 35. Nr inw. ЛМУМ-15814, I-1602.

<sup>38</sup> Nr inw. 994; R. Віскупські, *Ikony w zbiorach polskich*. Warszawa 1991, nr 48.

<sup>39</sup> І. Свенціцький, *Іконопись Галицької України XV-XVI віків*. Львів 1928, fot. 88. Ikona w górnej partii silnie zniszczona.

<sup>40</sup> Nr inw. НМЛ-2471/I-66.

<sup>41</sup> І. Свенціцький, *Іконопись...*, fot. 111.

<sup>42</sup> L. Miliaeva, *Le icone dall'XI al XVIII secolo. Dalle fonti bizantine al Barocco*. Rimini 1997, fot. 138.

czu z 4 ćwierci XVI w. (MNL), na której obie sceny namalowane są na wspólnej desce.<sup>43</sup>

Tradycyjny schemat kompozycyjny utrzymuje się w 1 połowie XVII w. Zróznicowana będzie sposób ujęcia Góry Oliwnej. Czasami jest ona niemal niewidoczna, zastąpiona skrzydłami aniołów, jak na lwowskiej ikonie z Wołoszczyny (MALL),<sup>44</sup> innym razem – wyraźnie wyeksponowana w postaci jednego lub trzech skalistych wzgórz, które mogą być zróznicowane kolorystycznie, jak na wołyńskiej ikonie ze wsi Jarewiszcze (MALK) (fot. 7).<sup>45</sup>

Ewolucję góry można dostrzec wyraźnie na dwóch bardzo podobnych ikonach sądeckich z Nowej Wsi i z Powroźnika.<sup>46</sup> Na ikonie z Nowej Wsi, zachowanej jedynie w górnej partii (ikona spłonęła w 1975 r.) widać jeszcze ostre, skaliste pagórki wyraźnie bizantyńskiej proveniencji. Na ikonie z Powroźnika jest już łagodne trawiaste wzgórze. W prawym dolnym rogu tejże ikony widnieje nieduża postać klęczącego fundatora z filakterium z resztkami napisu: *Сію образ поставил раб Божий...* Niestety historia wytarła jego imię. Jarosław Giemza, który odczytał rok inskrypcji fundacyjnej – 1647 – sugeruje, że była to ikona chramowa dla górnej kaplicy nad babińcem.<sup>47</sup> Głowy apostołów otaczają aureole. Na obu ikonach Chrystus zasiada na łuku tęczy wpisanej w podtrzymywaną przez czterech małych aniołów owalną mandorlę, której środkową, wyraźnie migdałową w formie część otaczają promienie. Na ikonie z Powroźnika Chrystus błogosławi obiema rękami. Ten gest, zaczerpnięty z liturgicznego błogosławieństwa biskupa (błogosławieństwo archijerejskie), znany był w bizantyńskiej ikonografii Chrystusa, również w scenach Wniebowstąpienia. Nie spotkałem go jednak w ikonografii zachodnioruskiej przed XVII stuleciem. Pojawia się on około ćwierci XVII w. w grafice.

<sup>43</sup> М. Г е л и т о в и ч, *Ікони XVI ст. з Потелича*, Родовід. Наукові записки до історії культури України 8: 1994, s. 67.

<sup>44</sup> Н. Ш а м а р д і н а, *Українська ікона XV-XVII століть (Музей народної архітектури та побуту у Львові)*. Львів 1994, s. 11, fot. 16.

<sup>45</sup> Nr inw. ДМНАПУ-цн-473. *Українська ікона трьох століть. Каталог виставки* wstęp Д. С т е п о в и к, І. Ш у л ь ц. Київ 2001, nr 19. Scena namalowana na jednej wertykalnej ikonie z umieszczonym poniżej Zesłaniem Ducha Świętego.

<sup>46</sup> Z. S z a n t e r, *XVII-wieczne ikony w kluczu muzyńskim*. Polska Sztuka Ludowa 40: 1986, nr 3-4, s. 179-196; M. K o r n e c k i, *Z dziejów sztuki „państwa muzyńskiego” dawnego dominium biskupów krakowskich w Beskidzie Sądeckim (dokończenie)*. Malarstwo, rzeźba i rzemiosło artystyczne. Teki Krakowskie 4: 1997, s. 38, fot. 23-24. Kornecki obie ikony przypisuje Awlentemu Radymskiemu i datuje na 1 ćw. XVII w. Serdecznie dziękuję Autorowi za ofiarowanie artykułu.

<sup>47</sup> J. G i e m z a, *Malowidła ścienne jako element wystroju drewnianych cerkwi w XVII wieku. W: Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej sesji naukowej 25-26 marca 1995 roku*. Red. J. G i e m z a, A. S t e p a n. Łańcut 1999, s. 109 i przypis 134. Autor przyjmuje możliwość niewielkiej pomyłki (do kilku lat) w odczytaniu słabo czytelnej daty.

Najstarsza ze znanych mi rycin Wniebowstąpienia ukazała się w 1624 r. w Kijowie w *Komentarzu św. Jana Złotoustego do Dziejów Apostolskich* (fot. 8).<sup>48</sup> Powtórzą ją w *Triodzie Kwiecistej* wydanej w teże oficynie siedem lat później, a w 1642 r. znalazła się w *Triodzie Kwiecistej* wydanej we Lwowie u Michała Śloski.<sup>49</sup> Pole poziomego prostokąta zostało zakomponowane wedle tradycyjnego schematu z rygorystyczną symetrią, którą podkreślają dwa drzewka po bokach, stanowiące ramę sceny. Chrystusa z promieniami w kolistej mandorli podtrzymują dwaj aniołowie. Postaci Maryi-Oranty, dwóch aniołów i uczniów (wszyscy z aureolami) zostały rozmieszczone symetrycznie w kilku planach perspektywicznych. Nad nimi rozciąga się łagodny rozległy pagórek w postaci wycinka koła, ze schematycznie zaznaczonymi kępkami trawy. Rycinę powtórzył dość dokładnie monogramista *A И K* (Afanasij) w drzeworycie opublikowanym w lwowskiej *Triodzie Kwiecistej* wydanej w oficynie brackiej w 1663 r.<sup>50</sup> Uproszczone warianty powyższej kompozycji można znaleźć w innych drukach lwowskich: na drzeworycie sygnowanym przez Bazylego Uszakiewicza w *Apostole* z 1666 r.<sup>51</sup> oraz – w dużym pomniejszeniu, wśród innych scen – na frontispisie *Ewangeliarza* wydanego u Michała Śloski w 1665 r.<sup>52</sup> i powtórzonym w *Irmologionie* wydanym u św. Jura w 1700 r.,<sup>53</sup> a także na frontispisie *Triody Kwiecistej* wydanej w teże oficynie w 1666-1667 r., powtórzonych w drukach oficyny brackiej: *Ewangeliarzu* 1670 r. i *Triodzie Kwiecistej* z 1730 i 1746 r. Schemat podobny do ryciny kijowskiej z 1624 r., tylko bez drzewek, zastosował monogramista *ЗВΘ*.<sup>54</sup> Jego drzeworyt doczekał się aż siedmiu wydań w drukach publikowanych w oficynie Michała Śloski: W *Apostole* z 1639 r., powtórzonym w 1654, 1696 i 1772 r., w *Ewangeliarzu* z 1665 r. i w *Triodzie Kwiecistej* z 1666 i 1668 r. Znalazły się tu dwie znamienne innowacje: wzrosła liczba uczniów, a na szczycie góry pojawiły się odciski stóp Chrystusa. Ta pierwsza innowacja dowodzi nieznanomości tradycji zarówno ikonograficznej jak i biblijnej, ta druga – przeciwnie, jest wyrazem znajomości pewnej tradycji, ale o tym za chwilę.

Te, i podobne im lwowskie ryciny, oddziaływały na ikonografię Wniebowstąpienia w malarstwie ikonowym.<sup>55</sup> Za przykład niech posłuży ikona wołyńska

<sup>48</sup> Д. С т е п о в и к, *Леонтий Тарасевич і українське мистецтво барокко*. Київ 1986, fot. s. 14.

<sup>49</sup> MZŁ nr neg. 20/6.

<sup>50</sup> MZŁ nr neg. 22/3.

<sup>51</sup> MZŁ nr neg. 8/5.

<sup>52</sup> Я. З а п а с к о, Я. І с а є в и ч, *Пам'ятки книжкового мистецтва: Каталог стародруків виданих на Україні*. Т. 1. Львів 1981, nr 421, s. 79.

<sup>53</sup> Я. З а п а с к о, Я. І с а є в и ч, *Пам'ятки книжкового мистецтва...*, nr 572, s. 117.

<sup>54</sup> MZŁ neg nr. 7/1

<sup>55</sup> Scena Wniebowstąpienia znalazła się m.in. na frontispisie *Oktoichu* wydanego we Lwowie w 1644 roku wśród scen Chrystofanii otaczających scenę Zstąpienia do Otchłani.

z PMKP (fot. 9).<sup>56</sup> Jej związek z drzeworytem kijowsko-lwowskim (1624-1642) jest bezsprzeczny, tylko drzewka nie zmieściły się na powierzchni pionowo ustawionej deski. Skłania to do uściślenia datacji ikony (1 poł. XVII w.) na czas po pierwszym opublikowaniu drzeworytu w Kijowie, czyli po 1624. Różnica w stosunku do ryciny wyraża się w skrzyżowanych na piersiach dłoniach Maryi i paru gestach apostołów.

Autor rzędu świętecznego ikonostasu piatnickiego we Lwowie tradycyjny schemat z dwoma drzewkami po bokach urozmaicił poprzez wprowadzenie poniżej kolistej mandorli Chrystusa anielskiej główki z dużymi czerwonymi skrzydłami.

Istnieje wiele analogii między omawianą ryciną kijowsko-lwowską a ikoną z rzędu świętecznego ikonostasu w Uluczu.<sup>57</sup> Ioan Hyrowski nie zapomniał nawet o rosnących po boku drzewkach. Góra Oliwna została przedstawiona dość niezręcznie w postaci szerokiego łukowatego pasa, który Gębarowicz odczytał jako podtrzymywaną przez anioły błękitną wstęgę, symbolizującą „niebo”.<sup>58</sup> Pomijając niezgodność takiej interpretacji z ikonograficzną tradycją Wniebowstąpienia, warto zwrócić uwagę na pewien szczegół niedostrzeżony przez Gębarowicza. Są nim znajdujące się na wierzchołku odciski stóp Chrystusa, które jednoznacznie potwierdzają, że chodzi o Górę Oliwną. Hyrowski mógł zaczerpnąć ten motyw z ryciny monogramisty *ЗВΘ*. Ten sam wzór powtarza ikona nieznanego pochodzenia z 4 ćwierci stulecia z MBLS publikowana przez

<sup>56</sup> Nr inw. КПЛ-ж-132. I. III у л ь ц, *Волинські ікони в збірніи Національного Києво-Печерського заповідника. Огляд колекції*. W: *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставраціїю Матеріали VI наукової конференції*. Луцьк 1999, s. 48-50, fot. 2; *Барви народного мистецтва. Каталог виставки. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник*. Київ 2000, nr 4; *Українська ікона трьох століть...*, nr 18.

<sup>57</sup> M. Gębarowicz, *Mater Misericordiae – Pokrow – Pokrowa w Sztuce i legendzie środkowo-wschodniej Europy*. Z serii: *Studia z historii sztuki*. T. XXXVIII. Wrocław 1986, fot. 82. Tekst objaśniający zdjęcie (s. 194 i 207) podaje błędne brzmienie nazwy miejscowości: Ulacz. Ikony rzędu świętecznego z Ulucza niesłusznie przypisuje się Stefanowi Dzenгалowiczowi, sygnowanemu autorowi rzędu apostołskiego i prorockiego tegoż ikonostasu z 1682 (M. D r a g a n, *Dzenгалowicz Stefan*. W: *Słownik Artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*. T. 2. Wrocław 1975, s. 143). Jego nazwisko można spotkać również w wersji spolszczonej: Dzięgałowcy (R. B i s k u p s k i, *Sztuka Kościoła prawosławnego i unickiego na terenie diecezji przemyskiej w XVII i pierwszej połowie XVIII wieku*. W: *Polska-Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*. T. 2. *Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym*. Red. S t S t e p i e Ń. Przemyśl 1994, t. 2, s. 365) Zob. też: R. B i s k u p s k i, *Przemiany ikonograficzne i rola wzoru w malarstwie ikonowym XVII wieku*. Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku 16: 1980, fot. 25, s. 52. Tymczasem ikony święteczne powstały wcześniej, ok. poł. XVII w., a ich autorem jest Ioan Hyrowski, jak słusznie wykazał J. Giemza, *Malowidła ścienne jako element wystroju drewnianych cerkwi w XVII wieku*. W: *Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej...*, s. 102.

<sup>58</sup> M. Gębarowicz, *Mater Misericordiae...*, s. 137.

Biskupskiego.<sup>59</sup> Tu jednak mandorla Chrystusa zamieniła się w półowalny wianuszek obfoków.

Zatrzymajmy się nad intrygującym motywem śladów stóp Chrystusa. Wiąże się on ze wspomnianą relikwią przechowywaną w świątyni Wniebowstąpienia na górze Oliwnej. Ów „okrągły kamień”, na którym wstępujący do nieba Chrystus miał pozostawić odciski swoich stóp był jedną z relikwi typu *acheiropoieta* – nie ręką ludzką uczynionych. Należy on do *toposów* rozpowszechnionych w religijnej tradycji zarówno Zachodu jak i Wschodu.<sup>60</sup> Z obszarów zachodnioruskich wspomnijmy w tym miejscu otaczany kultem ślad stopy Matki Boskiej odcisnięty na kamieniu w ławrze poczajowskiej.<sup>61</sup>

Kamień z odciskiem stóp Chrystusa był w pobożności ludowej znakiem potwierdzającym cielesne zmartwychwstanie Chrystusa i zapowiadającym paruzję.<sup>62</sup> Z relikwią tą związano symboliczną egzegezę starotestamentalnych proctw: „Oto na górach stopy zwiastuna ogłaszającego pokój...” (Na 2,1). „To jest miejsce tronu mego, miejsce podstawy mych stóp, gdzie chcę na wieki mieszkać pośród Izraelitów” (Ez 43, 7). „W owym dniu [Pan] dotknie stopami Góry Oliwnej” (Za 14, 4). Kult śladów stóp Chrystusowych ma także związek z doślowną interpretacją słów św. Piotra: „Chrystus przycech również cierpiał za was i zostawił wam wzór, abyście szli za Nim Jego śladami” (1P 2, 21). Św. Klemens w jednym z hymnów woła: „Stopy Chrystusa – drogo niebieska...” Motyw odcisniętych na kamieniu stóp Chrystusa znany był w apokryfach i literaturze staroruskiej. Prawdopodobnie stąd przeniknął do malarstwa ikonowego. W północnoruskich ikonach Wniebowstąpienia z 1 połowy XVI w., szczególnie w szkole pskowskiej, pojawia się na Górze Oliwnej okrągły szary kamień, którego symbolika nie ulega wątpliwości, jednak śladów stóp trudno się na nim dopatrzeć.<sup>63</sup>

Tymczasem na Zachodzie już od średniowiecza w ikonografii Wniebowzięcia widnieją ślady stóp Chrystusa na Górze Oliwnej, jednak odcisnięte nie na kamieniu, a wprost na ziemi lub skale.<sup>64</sup> Tak również ukazuje to fresk Wniebo-

<sup>59</sup> Nr inw. 5813. R. B i s k u p s k i, *Przemiany ikonograficzne...*, fot. 26, s. 52.

<sup>60</sup> *Lexikon der christlichen Ikonographie*. T. 2. s. 66-67.

<sup>61</sup> Motyw góry z odcisniętym śladem stopy Maryi znajduje się m.in. na ikonie Matki Boskiej Hańskiej (kopii Matki Boskiej Poczajowskiej) sprzed 1739 z cerkwi w Hannie. Katalog Zabytków Sztuki. T. VIII, z. 18, fot. 94, s. XIV. Inna ikona z odciskiem stóp: B. I. C в е н ц і ц ь к а, В. П. О т к о в и ч, *Світ очима народних митців...*, fot. 13.

<sup>62</sup> O Wniebowstąpieniu jako zapowiedzi Powtórnego Przyjścia Chrystusa: A. G r a b a r, *Martyrium...*, t. 2, s. 177-179 i 209.

<sup>63</sup> М. В. А л п а т о в, И. С. Р о д н и к о в а, *Псковская икона XIII- XVI веков*. Ленинград 1990, s. 307, nr 81; fot. 68, 77, 81, 102, 112. Ślady stóp na kamieniu w ikonografii wielkoruskiej należą do rzadkości. Można je zobaczyć na ikonie mistrza Michała ze szkoły stroganowskiej z przelomu XVI i XVII w. z MRSP: *Пречистому образу...*, nr 26, s. 42.

<sup>64</sup> Ślady stóp Chrystusa na górze Oliwnej w scenie Wniebowstąpienia pojawiają się m.in. na miniaturze *Psalterza Landgrafa* z Biblioteki w Stuttgarcie z ok. 1211/13 r. oraz na XIV-wiecznym tryptyku z Wallraf-Richartz-Museum w Kolonii. *Lexikon der christlichen Ikonogra-*



wstąpienia w kaplicy świętokrzyskiej na Wawelu. Ten motyw będzie popularny w ikonografii renesansu i baroku.<sup>65</sup> Zalecał go Molanus, który powołując się na opinie Bedy Czcigodnego, św. Pawła z Noli i św. Jana Damasceńskiego wskazywał, że ślady owe były skierowane na zachód, tyłem do Jerozolimy i stanowiły zapowiedź Paruzji.<sup>66</sup> Przekonanie o istnieniu i autentyczności owych śladów było w kręgach katolickich powszechne. Podzielali je również polscy kaznodzieje doby baroku. Ksiądz Krosnowski głosił, iż „wstępując do nieba Zbawiciel wyraził ślady Najświętszych stóp swoich” jako zapowiedź Powtórnego Przyjścia.<sup>67</sup> „Na Górze Oliwnej z której wstępował do nieba zostały [...] wyrażone na skale stopy najświętsze Jego, które są i po dziś dzień, widują je pielgrzymi i skrobią ten kamień i biorą z uczciwością, a nic go nie ubywa, wyrażenie na nim stóp Pańskich zatarte być nie może”<sup>68</sup> – twierdził ksiądz Jacek Liboriusz.

W ten sam sposób ślady stóp zostały przedstawione na rycinie monogramisty 3BΘ z 1639 r., i na niektórych ikonach zachodnioruskich w XVII i XVIII w., na przykład na ikonie świątecznej w Chotyńcu (fot. 10).<sup>69</sup> Jak widać, geneza takiego ujęcia jest nie wschodnia, ale zachodnia.

Kompozycja symetryczna, z okrągłą lub rzadziej owalną mandorlą wokół Chrystusa, zachowująca wszystkie zasadnicze cechy „kanoniczności”, wykazująca pewne – nie zawsze bezpośrednie – analogie z wymienionymi rycinami, będzie stosowana przez cały XVII i XVIII wiek. Reprezentuje ją między innymi datowana na 1 połowę XVII w. ikona nieznanego pochodzenia z MNP z Chrystusem błogosławiącym oburącz, dwoma symetrycznymi pagórkami po bokach i dużym tłumem apostołów<sup>70</sup>, ikona nieznanego pochodzenia z drugiej połowy stulecia z tych samych zbiorów<sup>71</sup>, ikona ołtarzowa z Opaki (MZŁ)<sup>72</sup>

phie. T. 2, s. 67; H. G u t b e r l e t, *Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst von den Anfängen bis in hohe Mittelalter*. Slg. Heitz, Reihe 3, t. E, Straßburg 1934, s. 218nn.

<sup>65</sup> H. P o d g ó r s k a, *Zmartwychwstanie Chrystusa w polskiej sztuce nowożytnej*. Warszawa 1997, fot. 53. 56-59.

<sup>66</sup> J. V e r M e u l e n (M o l a n u s), *De Historia SS Imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum*. Antwerpen 1617, s. 415.

<sup>67</sup> J. K r o s n o w s k i, *Chwała świętych Bożych na kazaniach całego roku w doroczne ich uroczystości dla nabożeństwa i naśladowania chrześcijańskiej pobożności*. Poznań 1691, s. 231. Cyt. wg H. P o d g ó r s k a, *Zmartwychwstanie...*, s. 79.

<sup>68</sup> J. L i b e r i u s z, *Gospodarz nieba i ziemi Jezus Chrystus, Syn Boży, Bóg Wcielony, Zbawiciel i naprawca świata w przednie tajemnic i dzieł swoich uroczystość pobożnemu auditorowi na kazaniach wystawiony*. Kraków 1669, s. 367. Cyt. wg H. P o d g ó r s k a, *Zmartwychwstanie...*, s. 79.

<sup>69</sup> O ikonostasie w Chotyńcu: R. B i s k u p s k i, *Sztuka Kościoła prawosławnego...*, s. 365. Pragnę podziękować Małgorzacie Kędzierzawskiej za ofiarowane mi zdjęcia tego ikonostasu.

<sup>70</sup> Nr inw. MPH 996; B. K i w a ł a, J. B u r z y Ń s k a, *Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu*. Kraków 1981, nr 72.

<sup>71</sup> Nr inw. MPH 1432; B. K i w a ł a, J. B u r z y Ń s k a, *Ikony...*, nr 73.

<sup>72</sup> Nr inw. W. S. 5745. Destrukt. Warstwa malarska zachowana fragmentarycznie.

(obie z Chrystusem w owalnej mandorli), a także ikona z rzędu świątecznego z Lipia (MHS) z trzema pagórkami w tle, nawiązującymi do topografii Góry Oliwnej. Bardzo podobny schemat powtarzają ikony XVIII-wieczne z rzędu świątecznego: z Szereszewa (PMSBM, fot. 11),<sup>73</sup> z Tyniowic (MZŁ)<sup>74</sup> i nieznanego pochodzenia z ok. 1770 r. z MNP.<sup>75</sup> Na tej ostatniej apostołowie zdają się stać dookoła Góry Oliwnej: czubki głów i aureole niektórych z nich widnieją (namalowane naiwnie w niezmienionej skali) z tyłu, za linią zboczy.

Zbliżony schemat z trzema górami prezentuje ikona dwustronna (feretron) z Mochnaczki z 1671 r. (MNS)<sup>76</sup>, powtarzająca na awersie i rewersie tę samą kompozycję, różniącą się drobnymi, choć niespotykanymi szczegółami. Na awersie feretronu pod stopami Chrystusa widnieje maska solarna, z której rozchodzi się siedem promieni (czyżby zapowiedź siedmiu Darów Ducha Świętego?), zaś na szczycie góry widać odcisk tychże stóp. Na rewersie miejsce maski solarnej i promieni zajęła anielska uskrzydłona główka, zaś na głowie Zbawiciela znalazła się korona. Jego postać otacza tradycyjnie kolistą mandorlą, zaś podtrzymujący ją aniołowie znaleźli się na obłokach. Podobny wzór prezentują ikony z Beresta z ok. 1652 r., z Sanoczka (MHS)<sup>77</sup> i z Radruża (MZŁ).<sup>78</sup>

W tym okresie sama mandorla przekształca się we wianuszek obłoków tworzący przylegającą do górnej krawędzi kompozycji literę „U” lub „V”, jak to widać na drzeworycie lwowskiego *Ewangeliarza* z 1670 r.<sup>79</sup> Poza tym wszystko jest po staremu. Ten wariant reprezentuje wiele ikon z rzędów świątecznych malowanych od ostatniej ćwierci XVII w., czego klasycznym przykładem jest ikona Iwana Rutkowicza z ikonostasu w Krechowic (1689).<sup>80</sup> Istnieją jak zawsze warianty pośrednie. Na ikonie z Kowalówki koło Lubaczowa (MNP) obaj aniołowie znaleźli się wraz z Chrystusem (w znacznie pomniejszonej postaci) we wspólnym podwójnym wieńcu obłoków.<sup>81</sup> Na XVIII-wiecznej ikonie oita-

<sup>73</sup> *Жываніс Беларусі XII-XVIII стагоддзяў*. Praca zbiorowa, V=A: 1980, fot. 106;

<sup>74</sup> Nr inw. MZŁ-SZR-796. Ikona przemalowana w XX w.

<sup>75</sup> Nr inw. MPH 284; B. K i w a ł a, J. B u r z y ń s k a, *Ikony...*, nr 194, fot. 34 (ikona określona błędnie jako Wniebowzięcie Matki Boskiej).

<sup>76</sup> Nr inw. MNS/748/S. H. P i e ń k o w s k a, *Ikony sądeckie XVII i XVIII wieku (ze zbiorów Muzeum w Nowym Sączu)*. Rocznik Sądecki R. 12: 1971, s. 612.

<sup>77</sup> R. B i s k u p s k i, *Malarsztwo ikonowe od XV do pierwszej połowy XVIII wieku na Łemkowszczyźnie*. Polska Sztuka Ludowa 39: 1985, nr 3-4, s. 164.

<sup>78</sup> Nr inw. MZŁ-SZR-1104. Ikonografia ikony wskazuje na 2 poł. XVII w. Trudno zgodzić się z przypisaniem tego obiektu malarzowi Ioanowi, autorowi ikon Apostołów z Deesis namalowanych w 1752 r. do tejże cerkwi św. Paraskewy w Radrużu. J. G i e m z a, *Malowidła science...* s. 98.

<sup>79</sup> MZŁ nr neg. 16/3.

<sup>80</sup> Д. С т е п о в и к, *Історія української ікони X-XX століть*. Київ 1996, fot. s. 267.

<sup>81</sup> Nr inw. MPH 1677; B. K i w a ł a, J. B u r z y ń s k a, *Ikony...*, nr 200 (ta ikona również błędnie określona jako Wniebowzięcie Matki Boskiej) Ikona datowana w katalogu na przełom XVIII/XIX w. Tradycyjna ikonografia skłania do uściślenia tej datacji na koniec XVIII w.

rzowej z Bystrego (MZŁ) Chrystus nie siedzi, ale stoi w wieńcu obłoków na małym wzgórzu.<sup>82</sup>

Unikalne w ikonografii wschodniej ujęcie Wniebowstąpienia, dla którego nie znalazłem analogii, prezentuje ikona z rzędu świątecznego ikonostasu cerkwi Przemienienia Pańskiego w Lublinie datowanej na około lata 1630-1633.<sup>83</sup> Cechy formalne tej i innych ikon świątecznych z ikonostasu lubelskiego przemawiają za ich datowaniem na 2 połowę XVII w. Postać Chrystusa jest na tej ikonie „obcięta” od góry, tak że widać tylko unoszące się w powietrzu nogi i dolną część sukni. Ujęcie to przedstawiające moment znikania Chrystusa wśród chmur w myśl słów „obłok zabrał Go im sprzed oczu” (Dz 1, 9) jest zaczerpnięte z późnogotyckich przedstawień zachodnich, popularnych także w polskim malarstwie renesansowym. Taka redakcja jest całkowicie sprzeczna z logiką ikony, w której najważniejsza jest zawsze twarz przedstawianej osoby, a ciało ludzkie stanowi niepodzielną całość jako wyraz psychofizycznej i cielesno-duchowej jedności. Najbliższych analogii formalnych dla ikony lubelskiej dostarcza m.in. miniatura brata Wiktoryna z *Graduale de tempore et de sanctis* u krakowskich dominikanów (1536), XVI-wieczna polichromia z kościoła św. Jadwigi w Wilkowie Polskim, rycinę z *Żywota pana Jezusów* Jana Leopolda Wuchaliusza (1592), z dzieła Tomasa Tretera *Symbolica vitae Christi meditatio* (1612) oraz z *Postylli*: Mikołaja Reja (1557), Jakuba Wujka (wydanie poznańskie 1579-1582) i Marcina Białobrzeskiego (1581), a także płaskorzeźba Hermana Fischera w zwieńczeniu ołtarza w kościele filialnym w Szydłowcu (1617).<sup>84</sup>

Oryginalną syntezę wschodniego kanonu z zachodnimi motywami prezentuje wielka ikona namiestna Jowa Kondzelewicza z ikonostasu dla skitu w Maniawie koło Bohorodczan (MNL).<sup>85</sup> Maryja stoi z rękami złożonymi w geście modlitewnym typowym dla tradycji łacińskiej. Dwunastu apostołów, symetrycznie rozmieszczonych po bokach, zostało ukazanych w sposób odbiegający od wschodniej tradycji. Po prawej ręce Maryi znalazł się św. Jan z głową pochyloną ku Jej ramieniu. Gest najmłodszego apostoła, zaczerpnięty z zachodnich przedstawień Ostatniej Wieczerzy (nawet układ rąk Jana sugeruje obecność nieistniejącego stołu), podkreśla pewną symetrię losu Maryi i Jej Syna, wyrażoną w teologii katolickiej terminem *coredemptio*, a w kontekście Wniebowstą-

<sup>82</sup> Nr inw. MZŁ-SZR-625.

<sup>83</sup> Z. S z a n t e r, *Ikonostas z cerkwi Przemienienia Pańskiego w Lublinie. Zagadnienie wpływów zachodnich w sztuce cerkiewnej*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. A. Miłobędzkiego na UW. Warszawa 1977, fot. 2.

<sup>84</sup> Н. П о д г о р с к а, *Zmartwychwstanie...*, s. 77-78 z przypisami 31-37, fot. 53-54, 56-58.

<sup>85</sup> С. Г о р д и н с ь к и й, *Українська ікона 12-18 сторіччя*. Філадельфія 1973, fot. 186; В. О в с і й ч у к, *Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок*. Київ 1991, s. 307-310; Т е н ь е, *Українське малярство X-XVIII століть. Проблеми кольору*. Львів 1996, fot. s. 397; Д. С т е п о в и к, *Істрія української ікони...* fot. 127; L. М і л і а е в а, *Le icone...*, 1997, fot. 65, BL 1 (1) / 2000 fot. wkładka s. 4.

pienia Chrystusa może być antycypacją Wniebowzięcia Maryi. Obok Jana stoi św. Piotr z kluczami, które mogą przywołać na myśl ideę prymatu piotrowego. Po bokach kompozycji klęczą dwaj inni apostołowie – znów ujęcie typowo „łacińskie”, dla którego próżno by szukać analogii w bizantyńskiej tradycji. Nowatorstwo środkowe nie jest jednak do końca konsekwentne: apostołowie, ukazani w kilku planach, wedle prawideł perspektywy, zdają się otaczać Górę Oliwną, która jest w stosunku do nich nieproporcjonalnie mniejsza. Odpowiada ona bardziej skalą wstępującemu do nieba Chrystusowi, który zasiada na łuku tęczy i renesansowo-barokowej „chmurce”. Jest on otoczony okrągłą, złotą mandorlą promienistą ozdobioną na obwodzie dziewięcioma małymi uskrzydłonymi główkami (może dalekie echo dziewięciu chórów anielskich), które przyfrunęły tu z renesansowej Italii. Podobne główki unoszą się poniżej w puszystych obłokach. W dali na horyzoncie po lewej stronie widać fantastyczną panoramę Jerozolimy z charakterystyczną kopulastą budowlą na planie koła, symbolizującą świątynię Jahwe, a zarazem chrześcijańską Anastasis.

Twórczość „wysoką”, reprezentowaną przez Jowa Kondzelewicza, cechuje komplikacja motywów ikonograficznych. Odwrotny, redukcyjny kierunek prezentuje wiele ikon ludowych, malowanych dla rządów świątecznych wiejskich cerkwi. Poprzestańmy na trzech symptomatycznych przykładach z XVIII w. Na ikonie z węgierskiej cerkwi w Hodász<sup>86</sup> zachowującej relikty bizantyńskiego kanonu ukazano w górnej części zmniejszoną półpostać Chrystusa na schematycznym wianuszku chmurek, a w dolnej części Maryję z dwoma aniołami i... dwoma apostołami (zapewne Piotrem i Pawłem), reprezentującymi *Collegium Apostolorum*. Na ikonie z MKO nie ma w ogóle Chrystusa ani aniołów, a kompozycja ogranicza się do stojącej u podnóża góry grupy Maryi z apostołami.<sup>87</sup> Na słowackiej ikonie we wsi Krive autor – przeciwnie – zrezygnował z ziemskiej strefy, jest tylko Chrystus unoszący się w świetlistej poświacie ponad ledwie zaznaczonym wierzchołkiem góry.<sup>88</sup> Oto redukcja doprowadzona do ostatecznych konsekwencji.

Wszystkie omówione wyżej przedstawienia (poza ostatnim) ukazują Maryję w centrum, z dwoma aniołami i apostołami rozmieszczonymi symetrycznie po bokach.

Wariant niesymetryczny, spotykany również w tradycji bizantyńskiej, jest znacznie rzadszy. Jedyнным znanym mi XVII-wiecznym przykładem niesymetrycznego wariantu Wniebowstąpienia na terenie Rzeczypospolitej opartego na tradycji bizantyńskiej jest białoruska ikona z cerkwi św. Szczepana w Słucku

<sup>86</sup> *Házad ékésége. Görögkatolikus templomok, ikonok, ikonosztázok Magyarországon*. Red. L. P u s k á s. Budapest 1991, fot. 59.

<sup>87</sup> Nr inw. ОДІКЗ-Ж-576/8.

<sup>88</sup> J. B o Ź o v á, F. G u t e k, *Drevené kostoliky v okolí Bardejov*, Bardejov 1997, fot. s. 115 (cały ikonostas).

(**fol. 12**).<sup>89</sup> Maryja stoi z przodu po lewej stronie, jak gdyby podtrzymywana przez jednego z apostołów (św. Piotra?) i wraz ze wszystkimi uczniami Pana spogląda w niebo, które wskazują dwaj stojący pośrodku obok siebie aniołowie w białych szatach. Chrystus, ukazany w tej samej skali, w pozycji siedzącej, z rozłożonymi rękami, otoczony jest złotą kolistą aureolą, którą podtrzymuje czterech mniejszych aniołów. Wymienione elementy pochodzą z bizantyńskiej tradycji. Niezgodne z tą tradycją są niesymetryczne gesty aniołów w bieli, liczba apostołów (można się doliczyć dwudziestu głów), a także gest wyciągniętych dłoni Chrystusa, jak gdyby unosił się do lotu. Nie jest to już błogosławieństwo archierejskie, a raczej – jeśli sięgać po skojarzenia liturgiczne – gest oracji kapłana podczas mszy łacińskiej (z jakim m.in. zwraca się do wiernych z pozdrowieniem *Dominus vobiscum*).<sup>90</sup>

Wariant niesymetryczny Wniebowstąpienia rozpowszechnił się w wieku XVIII, ale będzie on bazował już nie na tradycji bizantyńsko-ruskiej a na zachodniej, szczególnie barokowej. Chrystus ukazany w lekkim, tanecznym poruszeniu – z reguły w postawie stojącej i bez aniołów – wznosi się na obłokach z jedną lub obiema rękami uniesionymi do nieba, ponad górą, którą otaczają apostołowie, ukazani w bardzo zindywidualizowanych, pełnych egzaltacji pozach, często na kolanach, z Maryją pośród nich. Dwaj aniołowie w białych szatach mogą być ukazani pośrodku nieco ponad apostołami lub na szczycie góry. Wszystkie postaci, łącznie z Chrystusem, przedstawione są w tej samej skali. Gest wzniesionych rąk bywał na zachodzie interpretowany jako gest błogosławieństwa, i tak zapewne rozumieli go malarze ikon.

Z barokowym wyobrażeniem Wniebowstąpienia korespondują liczne teksty traktatów teologicznych, kazań i pieśni, na przykład poetycka parafraza Ewangelii pióra Walentego Odymalskiego:

„... Po tym zebranego  
Ludu swych wiernych okazałych mnostwi  
Którzy się zewsząd schodzili do Niego  
Na wierzch dziwnej gory wstąpił z niemi  
I chwilę cieszył słowy łagodnemi (...)  
Na koniec ręce swe podniósłszy obie  
Błogosławi im, a w tym sposobie,  
Wysoko, świętnym będąc otoczony  
Obłokiem, w wielkiej niebiosza ozdobie,  
Przeniknął chwały Król niewysłowiony  
Gdzie od rodzica współwiecznego wzięty

<sup>89</sup> *Жываніс Беларусі...*, fot. 42; Н. Ф. В ы с о ц к а я, *Ікананіс Беларусі XV-XVIII стагоддзяў*. Мінск 1992, fot. 33 (tam bibliografia).

<sup>90</sup> M. J a n o c h a, *Missa in arte polona. Ikonografia mszy świętej w średniowiecznej i nowożytnej sztuce polskiej*. Warszawa 1998, s. 61-62, fot. 157, 170.

Siedzi u Niego na prawicy świętej.<sup>91</sup>

Na niektórych ikonach z XVIII w. wstępujący do nieba Chrystus bywa ukazany w konwencji barokowych przedstawień Zmartwychwstania: w wieńcu obłoków w tanecznej pozie, ze wzniesionymi rękami i rozwianym czerwonym płaszczu. Na ikonie Tomasza Michalskiego z 1752 r. z Dywina koło Kobrynia (PMSBM)<sup>92</sup> oprócz pary aniołów widnieją jeszcze dodatkowo dwie uskrzydłone główki anielskie (nie ma natomiast aniołów po bokach Maryi). Na ikonie namiestnej z cerkwi w Kruhelu Wielkim (MNK)<sup>93</sup> poniżej wskazujących na niebo dwóch większych aniołów w bieli z jednej strony siedzi Maryja, a z drugiej klęczy, ukazany od tyłu, św. Jan. Na szczycie Góry Oliwnej widać odciski ślady stóp Chrystusa.

Znacznie częściej Chrystus będzie wstępował do nieba bez aniołów, jak na drzeworycie z końca XVII w., zamieszczonym w *Tródmie Kwicistej* wydawanej dwukrotnie we lwowskiej oficynie brackiej w 1730 i 1736 r. (fot. 13).<sup>94</sup> Tutaj również autor zaznaczył pośrodku ziemi ślady odcisniętych stóp.

Wiele ikon, w duchu baroku, będzie akcentować dystans pomiędzy niebem i ziemią poprzez podwyższenie Góry Oliwnej. Dwaj aniołowie w białych szatach często ustawieni są ponad apostołami na szczycie tej góry, przez co zostaje podkreślona ich rola jako pośredników. Na pierwszym planie klęczy lub stoi Maryja i św. Piotr. Z lewej za Maryją stoi lub klęczy św. Jan, (który może lekko podtrzymywać Maryję, jak na Golgocie), a z prawej za Piotrem – św. Jakub. Wyeksponowanie tych trzech apostołów, świadków Przemienienia na górze Tabor, akcentuje ich rolę w Kościele. Nota bene kompozycja Wniebowstąpienia i Przemienienia – zarówno we wschodniej, jak i zachodniej redakcji, ma wiele wspólnych elementów. Do ikon powtarzających wyżej opisany schemat należą: ikona z Ruszelczyc z 1690 r. (MZŁ),<sup>95</sup> z Deszna z 1 połowy XVIII w. (MHS),<sup>96</sup> z Porwańcy na Wołyniu z XVIII w. z MIW,<sup>97</sup> z Barania na Białorusi

<sup>91</sup> W. O d y m a l s k i, *Świata naprawionego od Jezusa Chrystusa historyej świętej ksiąg dziejęć*. Kraków 1670, pieśni CLXXXIX i CXС. Cyt. wg H. P o d g ó r s k a, *Zmartwychwstanie...*, 1997, s. 79 i 77.

<sup>92</sup> А. Я р а ш э в і ч, *Абразы Тамаша Міхальскага у Музеі старажытнабеларускай культуры (Мінск)*. В: *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставраціїю Матеріали VII наукової конференції*. Луцьк 2000, fot. s. 60.

<sup>93</sup> Nr inw. XVIII-352; J. K ł o s i Ń s k a, *Ikony. Muzeum Narodowe w Krakowie. (Katalog zbiorów. T. 1)*. Kraków 1973, nr 83.

<sup>94</sup> MZŁ, nr neg. 23/3.

<sup>95</sup> Nr inw. MZŁ-SZR-565; R. B i s k u p s k i, *Sztuka Kościoła prawosławnego...*, s. 357-358, przypis 64.

<sup>96</sup> Nr inw. 3283; R. B i s k u p s k i, *Sztuka Kościoła prawosławnego...*, s. 357-358, przypis 64.

<sup>97</sup> С. В а с и л е в с ь к а, А. В и г о д н і к, Т. С л і с е є в а, О. Н і з ь к о х а т, *Матеріали до каталогу волинської ікони XVI-XVIII століть з фондів волинського краєзнавчого Музею*. В: *Волинська ікона... Матеріали VI наукової конференції*. Луцьк 1999, s. 143-183. 1999, nr 35, s. 153. Ikona błędnie określona jako Przemienienie.

z 1808 r. sygnowana nazwiskiem *Силиничъ* (fot. 14)<sup>98</sup> oraz ikona węgierska w cerkwi w Kenézl?<sup>99</sup> Na ikonie węgierskiej z ust Chrystusa wychodzą wypisane cyrylicą słowa: *Nie zostawię was sierotami. Jan 14*, a na wierzchołku góry widnieją wyraźnie odcisnięte ślady Jego stóp. Dwie ostatnie ikony, namalowane już w XIX w., świadczą o żywotności barokowej tradycji.

Istnieje jeszcze jeden wariant Wniebowstąpienia, w którym nie ma w ogóle aniołów – również tych rozmawiających z Apostołami. Można go spotkać zarówno w twórczości profesjonalnej, na przykład na ikonie Jowa Kondzelewicza z rządu święteckiego ikonostasu maniańskiego (1698-1705, MNL)<sup>100</sup>, jak i na ludowych ikonach w rzędach święteckich, operujących schematem zredukowanym, na przykład na ikonie w cerkwi w? emetkocach z końca XVII w.<sup>101</sup>, czy na ikonach XVIII-wiecznych: z Moszczańca (MHS)<sup>102</sup> czy ze Złockiego z Maryją podtrzymywaną przez Jana (MNS).<sup>103</sup> Barokowy wianuszek obłoków tworzy tu – analogicznie jak w scenie Przemienienia – niejako lustrzane odbicie góry.

W sztuce ludowej zdarzają się dzieła nie mieszczące się łatwo w wytyczonych ramach. Do takich należy słowacka ikona w cerkwi w Kalnej Roztoce.<sup>104</sup> W tej potraktowanej bardzo indywidualnie, pełnej naiwnego patosu i ekspresji kompozycji widać wpływ malarstwa monumentalnego. Ikona zakomponowana jest w polu poziomego prostokąta. Na skutek tego zanika tu dystans między niebem a ziemią, są tylko białe obłoki na których unosi się ujęty w półpostaci Chrystus, niczym wstępujący do nieba Eliasz. W skłębionym jak chmury tłumie świadków cudu zwraca uwagę Maryja i stojący obok apostoł w czerwonym płaszczu z dramatycznie wzniesionymi ku niebu rękami, naśladującymi gest Elizeusza w scenie Wniebowzięcia Eliasza.

Powróćmy raz jeszcze na obszar sztuki „wysokiej”, która w XVIII w. całkowicie przyjęła zachodnie wzorce. W tym duchu tworzył w Poczajowie Józef Goczemski, którego miedzioryt Wniebowstąpienia w *Triodzie Kwiecistej* z 1747 r., powtórzony w 1786 r., jest zupełnie obcy wschodniej tradycji.<sup>105</sup> Nie ma tutaj ani aniołów, ani nawet Maryi. Oś kompozycji została przesunięta w lewo, co pozwoliło ukazać z prawej strony fragment panoramy miasta w tle. Uczniowie

<sup>98</sup> Н. Ф. В ы с о ц к а я, *Иканіс Беларусі...*, fot. 139 (tam bibliografia).

<sup>99</sup> *Házad ékessége...*, fot. 29.

<sup>100</sup> Бюлетень. Міністерство Культури і мистецтв України. Національний науково-дослідний реставраційний Центр України. Львівський Філіал 1 (1) / 2000, fot. wkładka s. 2.

<sup>101</sup> A. F r i c k ý, *Ikony z východného Slovenska*. Košice 1971, s. 69; M. S o p o l i g a, *Perly ľudovej architektúry*. Prešov 1996, s. 99.

<sup>102</sup> Nr inw. S/4176.

<sup>103</sup> Nr inw. MNS-663/S.

<sup>104</sup> H. S k r o b u c h a, *Ikonen aus der Tschechoslovakei*. Prague 1971, nr 58.

<sup>105</sup> MZŁ, nr neg. 30/6.

Chrystusa (można się ich doliczyć ponad osiemnastu) klęcząc ze złożonymi rękami w półokręgu wokół wzgórza adorują Wniebowstępującego Mistrza niższym podniesioną w kościele hostię.

Barokowe, zachodnie warianty tematu popularyzowała szkoła malarska ławry kijowsko-peczerskiej, czego przykładem może być ikona-obraz z rzędu świeatecznego z połowy XVIII w. (PMKP, fot. 15)<sup>106</sup> oraz dwa rysunki tuszem (BCUAN). Na jednym z nich, z Sybillą na pierwszym planie, Wniebowstąpienie zostało zredukowane do samej postaci Chrystusa unoszącego się na obłokach w potężnej promienistej glorii.<sup>107</sup>

W tym okresie ikony Wniebowstąpienia nie różnią się już niczym od nowożytnych obrazów zachodnich. Resztki kanonu ikonograficznego przetrwały jedynie w sztuce prowincjonalnej i ludowej. Przekształcenie motywu Chrystusa zasiadającego na łuku tęczy otoczonego mandorlą z aniołami w postać Chrystusa unoszącego się na obłokach pozbawił ikonę akcentu eschatologicznego, wypuklił natomiast aspekt wielkanocny w duchu potrydenckiego triumfalizmu.

#### Skróty zastosowane w tekście

BCUAN	Biblioteka Centralna Ukraińskiej Akademii Nauk w Kijowie
GTM	Galeria Trietiakowska w Moskwie
MALK	Muzeum Architektury Ludowej w Kijowie
MALL	Muzeum Architektury Ludowej we Lwowie
MBLS	Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku
MHS	Muzeum Historyczne w Sanoku
MIW	Muzeum Ikony Wołyńskiej w Łucku
MKO	Muzeum Krajoznawcze w Ostrogu
MNK	Muzeum Narodowe w Krakowie
MNL	Muzeum Narodowe we Lwowie
MNP	Muzeum Narodowe w Przemyślu
MNS	Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu
MRSP	Muzeum Rosyjskie w Sankt Petersburgu
MWiMO	Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie
MZŁ	Muzeum – Zamek w Łańcucie (składnica ikon)
PMKP	Państwowe Muzeum Kijowsko-Peczerskie w Kijowie
PMSBM	Państwowe Muzeum Sztuki Białoruskiej w Mińsku

<sup>106</sup> Nr. inw. КПЛ-ж-1439. *Українська ікона трьох століть...*, nr 35.

<sup>107</sup> П. М. Жолтовський, *Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні*. Київ 1982, nr 1226 i 397 (rysunek z Sybillą. Fot. s. 102).



## THE ASCENSION IN THE UKRAINIAN AND BYELORUSSIAN ICON PAINTING

### Summary

In the first point of the present paper we reminded the biblical sources of the Ascension. In the second point we described the origins of the feast and its theological meaning. The third point outlines the development of the iconography in Byzance and in Old Russia. The fourth and the most important point analyses the evolution of the iconographic canon of the Ascension between the XVth and XVIIIth cent. on the eastern territory of the former Polish-lithuanian Republic (the present day Byelorussia, Ukraine and south-east Poland).

The Ascension consists of the Christ's parting the Apostles together with the triumphal entrance to heaven. The visual form of this event was influenced not only by the new-testamental texts, but also the old-testamental prophetic theofanies of Isaiah, Ezechiel and Daniel as well as the antique iconographic *exemplars* of apotheosis, popular in sepulchral art., especially related to Caesar (*Imago clipeata*). The feast of the Ascension was primary strictly united with Pentecosts, what is expressed in the iconography (phot. 2). The classical redaction of the Ascension was formulated in the 6<sup>th</sup> cent. (phot. 1) and popularised in the post-iconoclastic period (phot. 3). This form was generally accepted by the old-russian iconography (phot. 5, 6). The prominent simetric schema presented the Virgin Mary in the centre and two groups of the Apostles (with St. Paul). In the 17<sup>th</sup> cent. appeared changes influenced by the engravings (phot. 8, 13). The place of the miracle – the Olive mountain is no more the schematic iconic sign (phot. 7), but looks like a realistic hill covered with green grass (phot. 9). On the top of the hill appear the foot-prints of Jesus (phot. 13). It is the influence of western tradition. The cult and the meaning of this foot-marks is described more precisely. The circular or oval mandorla symbolizing the cloud around Christ is transformed into a realistic cloud. In the „canonical” iconography Christ was presented as Pantocrator, often blessing with two hands (so called bishops blessing in the byzantine liturgy, phot. 4). Since the end of the 17<sup>th</sup> cent. Christ is rising upright to heaven, with one or two hands rised to heaven (phot. 12). In the 18<sup>th</sup> cent. the asimetric variant of the composition is widespread, with the Virgin Mary standing on one side with the group of Apostles, and St. Peter on the other (phot. 12, 14). The number of the persons participating in the event is variable. In this century the icons of the Ascension are not very different from the baroque western pictures (phot. 15). The relics of the iconographic canon survived (very transformed and vulgarised) in the provincial and folk icons (phot. 10). The figure of Christ Pantokrator sitting on the symbolic rainbow and encircled with mandorla held by two or four angels (like in the medieval iconography of the Last Judgement) was transformed into the figure of Christ rising on the clouds (like in the baroque iconography of Resurrection). This symptomatic transformation, on one hand deprived the iconography of the eschatological accent, on the other, however, it underlined the dimension of Easter in the spirit of post-tridentical triumphalism.



**1. Wniebowstąpienie, ikona bizantyńska, VI w., klasztor św. Katarzyny na Synaju.**



**2. Wniebowstąpienie, miniatura w syryjskim Ewangeliarzu Rabbuli, VI w., Biblioteca Laurenziana, Florencja.**



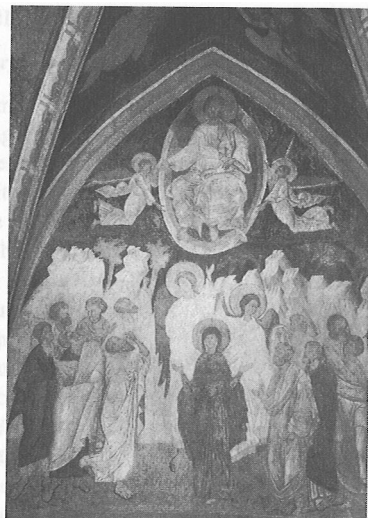
**3. Wniebowstąpienie, ikona bizantyńska, IX-X w., klasztor św. Katarzyny na Synaju.**



**4. Wniebowstąpienie, Michał i Eutychiusz z Tessaloniki, ikona bizantyńska, ok. 1300, kościół św. Klimenta w Ochrydzie.**



**5. Wniebowstąpienie, ikona moskiewska, ok. 1410-1430, GT Moskwa.**



**6. Wniebowstąpienie, fresk w kaplicy zamku lubelskiego, 1418.**



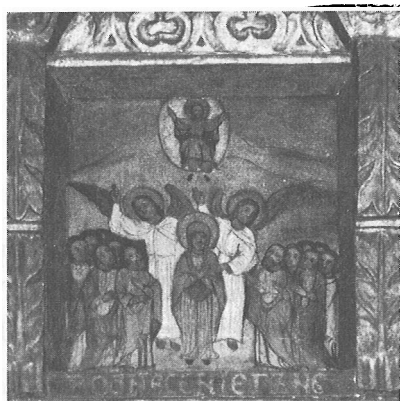
**7. Wniebowstąpienie, ikona wołyńska z Jarewiszczów, 1 poł. XVII w., MAL Kijów.**



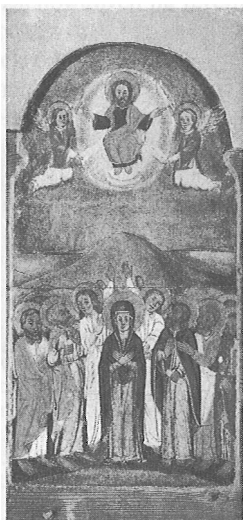
**8. Wniebowstąpienie, drzeworyt w *Komentarzu św. Jana Chryzostoma do dziejów Apostolskich*, Kijów 1624.**



9. Wniebowstąpienie, ikona wołyńska, po 1624, PMKP Kijów.



10. Wniebowstąpienie, ikona świąteczna w cerkwi w Chotyńcu, XVII/XVIII w. (fot. M. Kędzierzawska).



11. Wniebowstąpienie, ikona z Szereżewa, 2 poł. XVIII w., PMSB Mińsk.



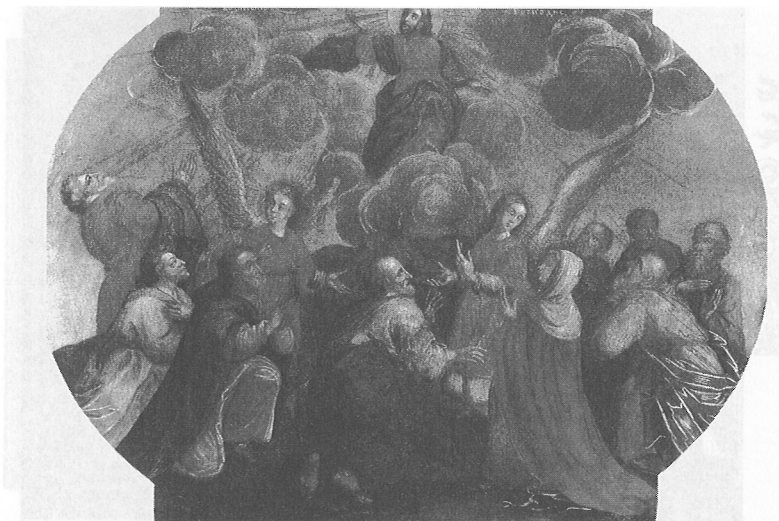
12. Wniebowstąpienie, ikona z cerkwi św. Szczepana w Slucku, poł. XVII w., PMSB Mińsk.



**13. Wniebowstąpienie, drzeworyt  
z k. XVII w. w *Triodzie Kwiecistej*,  
Lwów 1730.**



**14. Wniebowstąpienie, ikona  
z Barania, 1808, PMSB Mińsk.**



**15. Wniebowstąpienie, ikona ze szkoły ławy kijowsko-peczerskiej,  
poł. XVIII w., PMKP Kijów.**