

---

*par Waldemar Deluga*

**LA PEINTURE ICONIQUE EN RUTHÉNIE APPARTENANT  
À LA COURONNE DE POLOGNE  
AUX XVE ET XVIIÈ SIÈCLES**

Les icônes qui font partie des nombreuses collections polonaises et ukrainiennes, ainsi que celles qui se trouvent dans les rares temples préservés, suscitent l'intérêt des chercheurs qui se penchent sur leur généalogie artistique.<sup>1</sup> Dans la liturgie et le rite chrétien oriental en vigueur dans la Ruthénie appartenant à la Couronne de Pologne aux XVe et XVIe siècles, les icônes avaient une importance considérable; leur origine est liée à la tradition byzantine.<sup>2</sup> Il s'agit d'une époque où l'intérieur des églises était agencé, des iconostases de deux voire trois rangs étant construites, cachant peu à peu l'abside, et donc aussi les fresques dont les thèmes iconographiques étaient repris petit à petit par la peinture iconique. Ainsi, il existe un lien entre les techniques artistiques, d'où les changements tellement radicaux dans l'aspect des icônes où apparaissent des couleurs diversifiées, où le fond doré est abandonné et où des ornements riches sont introduits.

L'origine artistique des icônes apparues dans la région de Halicz, Ostroh et Lviv peut être recherchée dans la peinture grecque qui se développe dans les complexes monastiques dans les frontières historiques de la Macédoine de la fin du XIVe siècle – début du XVe ainsi que dans les œuvres liées aux fondations moldaves, très nombreuses sur la péninsule Athos.<sup>3</sup> Il s'agissait non

---

<sup>1</sup> J. Kłosińska, *Icônes de Pologne*, Varsovie 1987. Cf. M. P. Kruk, Stan badań nad atrybutami warsztatowymi zachodnioruskiego malarstwa ikonowego XV- XVI w., [in:] *Lemkowie i lemkoznawstwo w Polsce*, [=Prace Komisji Wschodnioeuropejskiej, t. V], Kraków 1997, pp.163- 177; Idem, Stan badań nad zachodnioruskim malarstwem ikonowym XV- XVI wieku, [in:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, vol.II, Kraków 1996, pp.29-55; W. Ceran, Głównie osiągnięcia polskich badań nad historią sztuki bizantyńskiej (do roku 1998), [in:] *Sztuka średniowiecznego Wschodu i Zachodu. Osiągnięcia i perspektywy poznawcze u progu XXI wieku*, Kraków 2002, p.9-51; W. Deluga, Zbiory cerkiewne w ukraińskich muzeach lwowskich na przełomie XIX i XX wieku, [in:] *Sztuka sakralna i duchowość pogranicza polsko-ukraińskiego na Lubelszczyźnie*, red. S. Batruch, R. Zilinko, Lublin 2005, pp.99-105.

<sup>2</sup> Cf. Patriarch Dimitrij (Jarema), *Ikonopys Zahidnoji Ukrajiny XII-XV st.*, Lviv 2005.

<sup>3</sup> N. Jorga, *Byzance apres byzance. Continuation de l'histoire de la vie byzantine*, Bucarest 1925, pp.70-72.

seulement de fresques et d'icônes, mais également de manuscrits enluminés.<sup>4</sup> Soulignons qu'après la chute de Constantinople et avec l'expansion de la Porte Ottomane dans les Balkans, les centres artistiques des Grecs de souche et des Slaves du sud se sont déplacés au-delà des frontières de l'ancien Empire byzantin.<sup>5</sup> Les milieux artistiques implantés dans les monastères situés sur la péninsule Athos, dans les Météores ainsi que sur les îles, principalement dans les ateliers dynamiques de Patmos, Crète, Corfou et Chypre, devinrent les piliers de l'art post byzantin.<sup>6</sup> Des ateliers, créés dans les colonies grecques en Valachie et en Moldavie, se sont développés et ont formé des peintres qui se sont ensuite installés dans la Ruthénie appartenant à la Couronne de Pologne. Relevons que les collections roumaines renferment une série d'icônes grecques des XVe et XVIe siècles.<sup>7</sup> Les temples locaux abritent également des icônes de provenance grecque.<sup>8</sup> Un grand nombre d'œuvres furent peintes par les Grecs qui s'installèrent dans cette partie de l'Europe. Citons ici les œuvres de Jean le Crétois.<sup>9</sup> Dans le cadre de notre étude, il est intéressant de connaître l'évolution de la peinture murale sur le territoire de la Roumanie contemporaine.<sup>10</sup> Les peintres venant de Macédoine et de Trace ont certainement participé à la réalisation de nombre de décors picturaux, effectués sur les murs extérieurs des temples de Moldavie, comme ce fût le cas dans la région de Kastoria.<sup>11</sup> C'est précisément à cette époque que les monastères de Bucovine virent apparaître des fresques de grands maîtres effectuant des travaux dans le style maniera graeca. Les premières furent les peintures murales du peintre grec Ignoré dans le narthex de l'église du couvent de Bucovât.<sup>12</sup> Parmi les autres œuvres d'origine grecque, apparues dans les temples roumains, il convient de citer les fresques

<sup>4</sup> Cf. *Treasures of Mount Athos*, Tessaloniki 1997.

<sup>5</sup> M. Monoussacas, Structure sociale de l'hellénisme post-byzantin, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* [=XVI Internationaler Byzantinistenkongress. Wien, 4.- 9. Oktober 1991. Akten], vol. XXXI, Wien 1981, no 2, pp. 791-821.

<sup>6</sup> Cf. M. Chatzidakis, *Icones grecques a Venice*, Venice 1947; A. Embrikos, *L'école crétoise. Dernière phase de la peinture byzantine*, Paris 1967.

<sup>7</sup> A. Dobjanschi, Icoane grecești din secolele XV și XVI in colecția Muzeului Național de Artă al României. Considerații stilistice și iconografice, *Ars Transilvaniae*, vol. IV, București 1994, p. 61-66.

<sup>8</sup> C. Nicolescu, *Rumänische Ikonen*, Berlin 1976

<sup>9</sup> A. Dobjanschi, Inluența graecească în pictura brâncovenească de icoane, *Ars Transilvaniae*, vol. VII, București 1997, p. 116, il. 9.

<sup>10</sup> A. Tambaki, La diaspora grecque en Roumanie. État actuel de la recherche et ses perspectives, *Revue Roumaine d'Histoire*, vol. XXXIV, Bucarest 1995, no 3-4, p. 4. Presja imperium Ottomańskiego przyczyniła się do przenoszenia się całych grup etnicznych głąb Bałkanów. Cf. Idem, La tolérance religieuse en Valachie et Moldavie, *Revue Roumaine d'Histoire*, vol. XXIV, Bucarest 1985, no 3, p. 252. Cf. P. A. Nasturel, *Le Mont Athos et les Roumains. Recherches sur leurs relations du milieu du XIV siècle a 1654*, [Orientalia Christiana Analecta, vol. CCCXXVII], Roma 1986.

<sup>11</sup> A. Vasiliu, *La traversé de l'image. Art et théologie dans les églises moldaves au XVI siècle*, Paris 1994, p. 37.

<sup>12</sup> E. Cincheza-Buculei, Sur la peinture du narthex de l'église du monastère de Bucovât (XVe siècle): présence d'un peintre grec Ignoré, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Serie Beaux-Arts*, vol. XXVI, București 1989, p. 11-26.

de Cretulești, Brâncoveni, Polovragi, Mogoșoia, Govora, Cozia et Fedeleșoiu.<sup>13</sup> Plus tard, des écoles de peinture grecques firent leur apparition en Hongrie<sup>14</sup>, en Autriche<sup>15</sup> et en Slovaquie<sup>16</sup>.

On relève une série d'éléments d'origine balkanique dans les tableaux qui se trouvent dans les églises orthodoxes de la Ruthénie appartenant à la Couronne de Pologne. En l'état actuel des recherches, il est difficile de reconstituer la généalogie ethnique des auteurs des icônes; je ne suis même pas sûr que cela ait une si grande importance du point de vue de la théologie orthodoxe, mais cela reste certainement important pour la recherche des sources d'inspiration du peintre en églises orthodoxes. Le slave ecclésiastique était en vigueur dans toute l'Europe Centrale, à l'exception des lieux où étaient regroupés les Grecs de souche qui, en s'établissant en dehors des frontières de l'Empire Ottoman, furent assez rapidement intégrés du fait qu'ils participaient à la vie de la communauté orthodoxe locale (notamment auprès des confréries rattachées aux églises orthodoxes). L'élément déterminant de la société artistique d'art post byzantin en Europe Centrale est le langage liturgique, c'est-à-dire le slave ecclésiastique, qui fonctionnait sous différentes formes.<sup>17</sup> Les inscriptions qui figurent sur les icônes sont un indice important, permettant de dater les œuvres et d'identifier le milieu linguistique de l'artiste, tout en tenant compte du mode de leur réalisation et du principe de fidélité à la tradition. Mais ce type d'études n'a été entrepris que très récemment et il ne relève que de divagations d'ordre philologique.<sup>18</sup> Nous ne savons pas où se trouvaient les ateliers d'icônes. Bien que la majeure partie des œuvres fût conservée dans les églises orthodoxes situées en montagne, nous pouvons supposer qu'elles sont nées dans de vastes complexes monastiques où étaient réunies les conditions pour créer un atelier de peinture approprié, peut-être même situés tout près de leur lieu de conservation actuel.<sup>19</sup> Comme ce fût le cas pour les œuvres d'art médiéval polonais, qui furent transportées en province après le synode de Cracovie en 1621 (conformément aux dispositions du

<sup>13</sup> E. Cincheza-Buculei, Sur la peinture du nartex de l'église du monastere de Bucovât (XVe siècle): presence d'un peintre grec Ignoré, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Serie Beaux-Arts*, vol.XXVI, București 1989, p.11-26.

<sup>14</sup> E. Cincheza-Buculei, Sur la peinture du nartex de l'église du monastere de Bucovât (XVe siècle): presence d'un peintre grec Ignoré, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Serie Beaux-Arts*, vol.XXVI, București 1989, p.11-26.

<sup>15</sup> N. B. Tomakis, Les commmunautés helléniques en Autriche, [in:] *Festschrift zur 200-Jahrfeier der Oesterreichischen Haus-, Hof-, und Staatsarchivs*, vol.II, Wien 1952, p.452- 461.

<sup>16</sup> E. Luptáková, *Ikony zo zberok Oravskej Galérie*, Dolny Kubin 1992.

<sup>17</sup> Cf. I. Udvari, Ruszinok- keleti szláv nép, *Postbizánci Közlemények*, vol.V, Debrecen 2000, p.9-19.

<sup>18</sup> Cf. L. Koc-Hryhorchuk, Napysy na tvorach ukrajinskoho serednowichnoho malarstva (Linhvichne ta paleohrafichne atrybituvannia), *Zapysky Naukovoho Tovarystwa imeni T. Shevchenka*, vol.CCXXI, Lviv 1990, p.210-235; Eadem., Napisy na ikonah Bohorodyci-Odigitriji z prorokamy, [in:] *Bohorodycja i ukrajinska kultura. Tezy dopvidej i povidomleň Mizhnarodnoji konferenciji 14-15 hrudnia 1995 r.*, Lviv 1995, p.26-28; O. Mitric, Nouveaux elements concernant la datation des icones des monasteres de Votoneț et de Moldovița, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Serie Beaux-Arts*, vol.XLI-XLII, București 2004-2005, p.103-106.

<sup>19</sup> Cf. *Życie monastyczne w Rzeczypospolitej*, Białystok 2001.



Ил. 1. Христ Пантократор, XV век,  
Музей у Ривну (Україна)

Сл. 1. Христ Пантократор, XV век,  
музей у Ривну (Україна)

Concile de Trente), les icônes des XVe et XVIe siècles furent déplacées vers les petites églises rurales. Les iconostases conservées datent du XVIIe siècle et se trouvent dans les grandes villes. Il y eût au moins deux réformes conscientes des changements apportés à l'espace liturgique des temples: la première au début du XVIIe siècle sous l'influence des transformations de la théologie orthodoxe et de la rivalité avec l'Eglise catholique, puis sous l'effet de l'union des Eglises suite à la publication des dispositions du Concile de Zamość en 1720. De même, les premières icônes des XVe et XVIe siècles ne furent pas conservées dans les Balkans. Il est donc nécessaire de les reconstituer sur la base des icônes sauvées, qui

se trouvent dans les collections des musées.<sup>20</sup> Pour cela, les œuvres préservées dans les temples du XVIIe siècle, où les formes archaïques d'agencement de l'espace liturgique ont été maintenues, seront d'une grande utilité.

Parmi les icônes du XVe siècle, on distingue plusieurs groupes d'œuvres dont la généalogie remonte à la tradition grecque byzantine. Des œuvres de grand format, appelées «megalai eikones», placées au premier rang, à droite et à gauche de l'iconostase, constituaient la partie la plus importante de la cloison devant l'autel. L'icône du Christ Pantocrator entouré des douze apôtres du Musée de Rivne (il. 1), est l'une des œuvres les plus anciennes des collections ukrainiennes.<sup>21</sup> Datée du XVe siècle, elle a probablement été réalisée dans un atelier

<sup>20</sup> Cf. I. Swencickij, *Ikonopys Halyc'koj Ukrainy XV-XVI vikiv*, Lviv 1928; W. Jarema, *Pierwotne ikonostasy w drewnianych cerkwiach na Podkarpaciu, Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*, vol.XVI, Sanok 1972, p.22-33.

<sup>21</sup> V. Luc, *Zbirka vołynskykh ikon rivnenskoho Kraeznavchoho Muzeju, Rodovid*, vol. VIII, Kyjiv 1994, p.42.

moldave d'ascendance grecque (A moins que nous ne soyons en présence d'une œuvre en provenance du Mont Athos). Au centre de la composition, un Christ Pantocrator majestueux est représenté; en haut, au-dessus de sa tête, on trouve à gauche - la Mère de Dieu et à droite - Saint Jean-Baptiste. Les apôtres ont été représentés sur des icônes de petit format. Il s'agit d'une représentation qui correspond à l'image de la Vierge Hodegetria, entourée de prophètes, placée à gauche de la cloison de l'autel.<sup>22</sup> Cette représentation et cette image de la Vierge (il. 2) figureraient ensemble dans l'iconostase, constituant un message théologique spécifique, unissant l'idée de l'Ancien et du Nouveau Testament.



Il. 2. Hodigitria, XVIe siècle,  
Musée Diocésain a Przemyśl (Pologne)

Сл. 2. Богородица Одигитрија, XVI век,  
музеј Диоцезије у Прземислу (Пољска)

Les prophètes sur l'icône de Marie annonçaient la venue du Messie qui désignera les douze apôtres. C'est la raison pour laquelle leur place sur l'icône du Christ se trouvait le plus souvent dans la partie droite de l'iconostase.

Les icônes du Musée National de Lviv proviennent du même milieu artistique. L'une des caractéristiques principales qui les distinguent des autres est le mode de décoration du Nimbe: des cercles concentriques, «gravés» à l'aide d'un compas. Il s'agit d'un élément important dans la détermination du groupe d'icônes créé par le Maître Georgios dans la seconde moitié du XVe siècle, où l'on distingue des traits de style proches de la peinture iconique grecque, attachée aux écoles macédoines. La collection du Musée National de Lviv compte une icône représentant St Georges (il. 3).<sup>23</sup> Elle le représente en entier, vêtu d'un chiton bleu, bordé au bas d'une bande en or à ornement géométrique imitant une broderie. L'aurole en

<sup>22</sup> M. P. Kruk, *Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI*, Kraków 2000.

<sup>23</sup> W. Owsijchuk, *Ukrajinske malarstwo X-XVIII stolit'. Problemy koloru*, Lviv 1996, p.192.



Il. 3. St George, XVe siècle, Musée National de Lviv (Ukraine)

Сл. 3. Св. Ђорђе, XV век, национални музеј у Лвиву (Украјина)



Il 4. Archange Michel, XVe siècle, Musée National de Lviv (Ukraine)

Сл. 4. Арханђео Михаило, XV век, национални музеј у Лвиву (Украјина)

or autour de la tête du Saint était gravée à l'aide d'un «compas», formant une décoration ajourée à l'intérieur. Le Nimbe sur l'icône représentant l'Archange Michel de Dalowa (il. 4)<sup>24</sup>, appartenant à la même collection, fut réalisé de la même manière. La teinte est différente, mais on remarquera sur les deux icônes le mode particulier du dessin du cou, qui fait ressortir les es tu sûr de ce mot, ce qui devient un signe distinctif de l'atelier de peinture.

L'attribution d'icônes à un atelier de peinture donné est extrêmement difficile. La seule méthode actuellement applicable, avant la préparation de catalogues regroupant toutes les collections des musées d'Europe Centrale, est l'analyse stylistique des ornements et du détail.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.186-187il.



Il. 5. St Jean Baptiste, XVIe-XVe siècle, collection privée en Ukraine

Сл. 5. Св. Јован Крститељ, XVI век, приватна збирка у Украјини



Il. 6. Endormissement, XVe siècle, Musée Historique a Sanok (Pologne)

Сл. 6. Успење Богородице, XV век, историјски музеј у Саноку (Пољска)

On peut citer pour exemple deux icônes que plusieurs centaines de kilomètres éloignent l'une de l'autre, dont les caractères de style sont proches. Une icône, faisant partie d'une collection privée en Ukraine, représente St Jean Baptiste (il. 5) et elle est datée du début du XVIe siècle. L'autre icône se trouve au Musée d'Art National à Bucarest et représente St Jean-Baptiste prodromos. Elles ont pour élément commun la manière de peindre le visage, en particulier les yeux et les joues ainsi que le pli des cheveux. Un autre signe distinctif est le Nimbe en relief. Les deux compositions ont certainement été créées dans un même atelier moldave.

Certains peintres d'icônes ont certainement travaillé dans des ateliers réalisant des fresques ou étaient issus de milieux artistiques trouvant leur inspiration dans les peintures murales. On en trouve un exemple dans l'icône représentant l'Endormissement de Marie dans l'église orthodoxe de Żukotyń (il. 6).<sup>25</sup> L'œuvre

<sup>25</sup> M. Kruk, Ikona „Zaśnięcia Bogurodzicy” z Żukotyńa, [in:] *Zachodnioukraińska*



Il. 7. Hodegetria, XVIe siècle,  
Musée National de Lviv (Ukraine)

Сл. 7. Богородица Одигитрија, XVI век,  
национални музеј у Лвиву (Украјина)

qui remonte à la seconde moitié du XVe siècle est un exemple classique de scène du Koimesis, où les personnages ont cependant été allongés, comme si l'œuvre devait être regardée de très haut. Cette manière de peindre les visages, avec de longs coups de pinceau, rappelle les peintures murales de Wiślica ou de Lublin. Mirosław Kruk compare, à juste titre, l'icône avec une toile provenant du monastère de Putna, en percevant également des personnages aux proportions qui ne sont pas naturelles, un contraste entre la petite taille des têtes et un corps allongé<sup>26</sup>.

Un autre ensemble d'œuvres s'inspirant des solutions adoptées en matière de peinture murale sont les icônes du Maître de Andrzejówka, dont les travaux sont aussi décalés par rapport aux œuvres nées à la même époque. La plus intéressante d'entre elles est l'icône de l'Endormissement de Marie provenant de l'ancienne église orthodoxe de l'Endormissement de la Mère de Dieu à Andrzejówka.<sup>27</sup> L'œuvre, qui vient certainement du premier rang d'une iconos-

tase, montre un schéma simplifié de représentation de l'événement, avec la Vierge Marie sur un lit surélevé et Jésus à l'arrière plan, entouré d'apôtres. On retrouve la même manière de peindre les personnages et l'architecture dans l'icône de la Naissance de la Vierge de Nowa Wieś - entrant actuellement dans la collection du Musée National de Lviv. On y distingue des éléments encore plus schématiques des décoration des tissus et du lit.

Il est également intéressant pour notre étude de mentionner le groupe d'icônes provenant de plusieurs localités autour de Krosno. Il s'agit de: la Naissance

*sztuka cerkiewna. Dzieła, twórcy, ośrodki, techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10-11 maja 2003 roku*, Łańcut 2003, p.156-166, il. 1.

<sup>26</sup> Ibid., p.165. Cf. D. Panayotova, *Bulgarian Mural Paintings of the 14th Century*, Sofia 1966, p.92.

<sup>27</sup> R. Biskupski, *Ikona Zaśnięcia Matki Boskiej z końca XV wieku w cerkwi w Andrzejówce*, *Series Byzantina*, vol.II, Warszawa 2004, p.123-127.



de Marie, Siméon le Stylite, l'Hodegetria de Weremenie (il. 7) et l'Hodegetria de Paniszczów.<sup>28</sup> Tous ces travaux sont issus d'un même atelier de peinture et, à mon avis, l'artiste venait d'un milieu de peintres grecs travaillant en Moldavie vers la moitié du XVI<sup>e</sup> siècle et implantés dans les monastères de la péninsule Athos.<sup>29</sup> La riche gamme de couleurs des pigments utilisés, notamment l'or et le rouge, et l'introduction du clair-obscur sont des éléments distinguant les icônes s'inspirant des traditions de la peinture italo-crétoise-alo crétoise, d'où une tentative d'analogie avec les œuvres réalisées par les représentants de cette école dans les monastères d'Athos.

En ce qui concerne les ornements sur l'encadrement des œuvres de Sanok, des analogies peuvent être trouvées dans les icônes du monastère de Simono Petra. Mais on retrouve un ornement similaire sur la selle équestre dans la représentation de St Georges, de la collection du Musée d'Art de Bucarest.<sup>30</sup> Dans le groupe en question, il

faut prêter attention à la représentation de Siméon le Stylite dont on trouve des analogies, y compris dans la peinture balkanique. Dans la scène de la Naissance de Marie (il. 8), en bas de la composition, à gauche, on aperçoit une femme tenant une cruche dans la main, vêtue selon la mode en vigueur en Grèce. L'habit ainsi que la pose des personnages sont typiques des icônes italo crétoises, témoignant de nombreux traits caractéristiques de la peinture grecque de la fin du XV<sup>e</sup>, début du XVI<sup>e</sup> siècle. Un exemple de mélange de la tradition italo crétoise et de la



Il. 8. Naissance de la Vierge, XVI<sup>e</sup> siècle, Musée National de Cracovie (Pologne)

Сл. 8. Рођење Богородице, XVI век, национални музеј у Кракову (Пољска)

<sup>28</sup> Idem, *Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku*, Warszawa 1991, nos 20, 21, 22, 35.

<sup>29</sup> E. N. Tsigaridas, [in:] *Treasures of Mount Athos ...*, p.50.

<sup>30</sup> V. Brătulescu, *Elemente profane, Biuletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, vol. XXVV, 1934, Fasz. 80, p.57, il. 16; C. Nicolescu, *op. cit.*, no 18, il. 22; *Romanian Icons, 16<sup>th</sup>- 18<sup>th</sup> Century...*, p.65, no 17.



Il. 9. Naissance de la Vierge et , Endormissement, XVIe siècle,  
Musée National de Cracovie (Pologne)

Сл. 9. Рађање и Успављивање Богородице, XVI век,  
национални музеј у Кракову (Пољска)

tradition balkanique est l'icône appartenant à la collection du Musée d'Art de Bucarest, représentant le *Christ dans sa tombe*<sup>31</sup> ainsi que la Pietà provenant de l'église orthodoxe métropolitaine de Curtea de Argeș.<sup>32</sup>

Attirer l'attention sur la double icône représentant la Naissance de Marie et l'Endormissement, originaire du village de Terlo (il. 9).<sup>33</sup> Nous nous demandons où elle avait pu être située sur l'iconostase. Au vu de sa taille, elle se trouvait au premier rang de la cloison de l'autel. Probablement influencé par la peinture murale permettant de mettre des grandes scènes l'une à côté de l'autre, le peintre a illustré les deux représentations les plus importantes en relation avec les fêtes de Marie. Il est aussi intéressant de noter la manière de peindre les anges s'élevant dans les nuées d'apôtres au-dessus de la scène principale de l'Endormissement.

<sup>31</sup> R. Brykowski, T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Rumunii*, Wrocław 1979, p.42, il. 139; V. Florea, *Istoria Artei românești veche și medievală*, Chișinău 1991, p.316il. Cf. C. Costea, A Paleologian Icon in Moldavia, *Revue roumaine d'histoire de l'art. Serie Beaux-Arts*, vol.XXVI, Bucarest 1989, p.3-10.

<sup>32</sup> V. Florea, *op. cit.*, p.341il.

<sup>33</sup> J. Kłosińska, *op. cit.*, no 18.

Parmi les analogies, il faut noter l'icône du monastère Cotroceni à Bucarest.<sup>34</sup> Bien qu'elle soit presque cent ans plus jeune, sa composition renvoie à un modèle iconographique commun. On présume que des recherches comparatives ultérieures donneront des résultats intéressants. La peinture de deux scènes sur une même planche apparaît au rang du Deesis, et plus tard dans les icônes de fêtes, appelées «prazdniki». En ce qui concerne les icônes faisant partie du rang des icônes dites «megalai eikones», cet usage est peu pratiqué. Citons, par exemple, l'icône représentant le Christ sur le trône et St Paraskewa du Musée National de Lviv.<sup>35</sup>

Dans la peinture iconique du XVI<sup>e</sup> siècle, on voit apparaître des œuvres de peintres ayant déjà fait leur apprentissage dans les ateliers locaux, mais qui se sont formés dans la tradition picturale des icônes de maîtres provenant des Balkans. Deux écrivains d'icônes se distinguent parmi les nombreux peintres anonymes de cette époque - Il s'agit du Maître Oleksy, l'auteur de l'icône représentant l'Endormissement de Marie du Musée National de Lviv - l'inscription figurant au bas de la composition se réfère au mécène de l'œuvre, dont le nom Oleksy est cité - les chercheurs ont vu, par erreur, dans cette inscription la signature du peintre.<sup>36</sup> Il y a ensuite les œuvres peintes par le Maître Dimitri.<sup>37</sup> On remarque dans les œuvres de ces deux artistes des thèmes iconographiques de tradition grecque, comme dans la représentation de la Naissance de Marie (il. 10). L'attachement à la tradition permettait de conserver pendant des siècles des thèmes archaïques qui ont généralement survécu dans la peinture provinciale. C'est peut-être la raison pour laquelle certaines



Il. 10. Naissance de la Vierge, XVI<sup>e</sup> siècle, Musée National de Lviv (Ukraine).

Сл. 10. Рођење Богородице, XVI век, национални музеј у Лвиу (Украјина).

<sup>34</sup> A. Dobjanschi, *Inluenta graecească în pictura brâncovenească ...*, p.116, il. 9.

<sup>35</sup> Patriach Dymitrij (Jarema), *Ikonopys Zachidnoji Ukrajinu XII-XVst*, Lwiw 2005, il. 73.

<sup>36</sup> O. Sydor, *Ikony majstriw Aleksija i Dymytrija w kolekciji Nacionalnoho Muzeju u Lwove*, *Litopys*, vol. I (VI), Lviv 2000, p.89-152.

<sup>37</sup> M. Helytovyc, *Icons of the 1560s associated with „Dmytrij”*, *Series Byzantina*, vol. I, Warszawa 2003, p.94-112.

icônes, peintes sur de grandes planches de manière synthétique qui, jusqu'à présent, étaient datées du XVe siècle, ont en réalité été réalisées plus d'un siècle plus tard.

Les exemples cités ci-dessus de peintures dans les églises orthodoxes de l'ancienne Ruthénie appartenant à la Couronne de Pologne ainsi que leurs liens artistiques avec la tradition byzantine grecque sont la continuation des recherches comparatives, signalées par les chercheurs polonais qui s'occupent des œuvres d'art des églises orthodoxes des XVe et XVIe siècles. Les catalogues parus sur les collections, notamment celles qui se trouvent dans les musées ukrainiens, sont une importante source de nouvelles informations. Les prochaines années nous apporteront certainement toute une série de découvertes qui permettront de reconstituer la peinture post byzantine sur les territoires de l'Ukraine et de Pologne.

Валдемар Делуга

#### ИКОНОПИС У РУТЕНИЈИ КОЈА ЈЕ ПРИПАДАЛА ПОЉСКОЈ КРУНИ У XV И XVI ВЕКУ

Иконе које су део бројних пољских и украјинских колекција, као и оне које се налазе у ретким очуваним храмовима, привлаче пажњу истраживача који се баве уметничком генеалогijом. У литургији и важећој пракси православног хришћанства у Рутенији која припада пољској круни у XV и XVI веку, иконе су биле значајне; њихово порекло је везано за византијску традицију. Дела великог формата, названа „мегалаи еиконес“, постављене у први ред, десно и лево на иконостасу, сачињавала су најважнији део олтарне преграде: икона Христа Пантократора окружена са дванаест апостола која одговара слици Богородице Одигитрије окруженој пророцима, постављена је лево од олтарне преграде.

Иконе националног музеја у Лвиву: Св. Ђорђе и арханђео Михајло из Далове потичу из истог уметничког круга. Једна од главних карактеристика која их истиче од осталих јесте начин украшавања. Нимба: концентрични кругови „угравирани“ помоћу шестара. У питању је значајан елемент у одређивању групе икона израђених од стране мајстора Георгиоса у другој половини XV века где разликујемо одлике стилова блиских грчком иконописању повезаних са македонских школама.

Повезивање икона са одређеном уметничком радионицом је веома тешко. Једина метода која је данас примењива, пре припреме каталога који окупљају све колекције музеја централне Европе, јесте стилистичка анализа украса и детаља. Неки иконописци су свакако сликали и фреске или су припадали уметничким круговима који су налазили инспирацију у зидном сликарству. Налазимо такав пример у икони која представља Успење Богородице у православној цркви Зукотин. Други скуп дела који се инспиришу решењима прихваћених у зидном сликарству су иконе мајстора Анцејовке чији су радови били различити у односу на дела створена у истом периоду.

У иконописању XVI века, бележимо настајање дела сликара који су занат изучили у локалним радионицама, али који су се формирали у традицији сликања икона од стране мајстора пореклом са Балкана. Два иконописца се истичу међу бројним непознатим сликарима те епохе: мајстор Олексиј и мајстор Димитрије.