

OSTRAVSKÁ UNIVERSITA
POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
MUZEUM W NOWYM SĄCZU

Sztuka cerkiewna Rzeczypospolitej i krajów sąsiednich.

MATERIAŁY DYSKUSYJNE

Pod redakcją Dominiki Marii Macios, Magdaleny Anny Piecyk, Marii Tsymbalista



Ostrawa- Warszawa 2020

Series Byzantina. Miscelanea, vol. II

E - ISBN: [978-83-956575-4-2](#)

Redakcja naukowa:

Dominika Maria Macios

Magdalena Anna Piecyk

Maria Tsymbalista

Projekt logo seri konferencji w Nowym Sączu: Jacek Kurzeja

Publikacja wydana została w ramach projektu: „The Construction of the Other in Medieval Europe”
(IRP 201820, Uniwersytet Ostrawski)

Spis treści

SZTUKA CERKIEWNA RZECZYPOSPOLITEJ I KRAJÓW SĄSIEDNICH. NOWE PERSPEKTYWY BADAWCZE	0
WSTĘP	4
ВЛАДИСЛАВ ҐРЕШЛИК	6
ПАТРОЦІНІЇ ХРАМІВ ВІЗАНТІЙСЬКО-СЛОВ'ЯНСЬКОГО ОБРЯДУ В РЕГІОНІ КАРПАТ ТА ЇХ ІКОНИ.....	6
БЕРНАДЕТТ ПУШКАШ	11
SIKONA «СТРАСТІ ХРИСТОВІ» З ВОЛОСЯНКИ ТА ЇХ ГРАФІЧНИЙ ПРОТОТИП	11
ANNA DERENTOWICZ ZAKRZEWSKA	25
PROBLEMATYKA KONSERWATORSKA IKONY WJAZD DO JEROZOLIMY Z MUZEUM ARCHIDIECEZJI WARSZAWSKIEJ.....	25
JUSTYNA SPRUTTA	33
ŚWIĘCI SMOKOBÓJCY W SZTUCE DAWNEJ RUSI	33
НАЗАР КОЗАК	40
АКАФІСТНИЙ ЦИКЛ В СУПРАСЛІ *	40
PAWEŁ SYGOWSKI.....	54
IKONA „MATKI BOSKIEJ WERCHRACKIEJ” – PRZYCZYNEK DO ROZWAŻAŃ NA TEMAT PEWNYCH WARIANTÓW ELEUSY W MALARSTWIE IKONOWYM NA TERENIE RZECZYPOSPOLITEJ.....	54
ALEKSANDRA SULIKOWSKA.....	62
ANIOŁ PUSTYNI. IKONA ŚWIĘTEGO JANA CHRZCICIELA Z TOREK – INTERPRETACJA IKONOGRAFICZNA.....	62
AGNIESZKA GRONEK	72
MIECZYŚŁAWA GĘBAROWICZA BADANIA NAD UKRAIŃSKIM IKONOSTASEM	72
МАР'ЯНА ЛЕВИЦЬКА.....	90
MONS MIRACULIS CELEBRATUS... ЦИКЛ ЛУКИ ДОЛИНСЬКОГО В УСПЕНЬСЬКОМУ СОБОРІ ПОЧАЇВСЬКОЇ ЛАВРИ І ТРАДИЦІЇ БАРОКОВОГО ПАЛОМНИЦТВА	90
ALEKSANDRA KRYSIK.....	112
IKONOSTAS Z CERKWI PW. ŚW. MICHAŁA ARCHANIOŁA	112
W WIERCHOMLI WIELKIEJ	112
MIROSŁAW P. KRUK	120
ZŁOTY OŁTARZ WONNEGO KADZENIA ALBO IKONA BRAMY NIEBIOS (?) W OTOCZENIU ŚWIĘTYCH TRZECH OBRZĄDKÓW – АПОТЕОЗА МАТКИ БОЖЕЈ, АПОТЕОЗА UNII KOŚCIELNEJ, АПОТЕОЗА DAWNEJ RZECZYPOSPOLITEJ.....	120
ANITA KUNIKOWSKA.....	145
RECEPCJA STYLU NEOBIZANTYŃSKIEGO NA ZIEMIACH POLSKICH – NOWE PERSPEKTYWY BADAWCZE	145
ANGELIKA BRZOSTOWSKA – POCIECHA.....	158
POSTBIZANTYJSKIE CERKWIE W ŁODZI	158
KATARZYNA WINNICKA.....	165

MUZEUM HISTORYCZNE W SANOKU. ZBIORY SZTUKI CERKIEWNEJ - NOWA EKSPZYCJA, NABYTKI, WYDAWNICTWA	165
KS. MAREK WOJNAROWSKI	181
IKONY W MUZEUM ARCHIDIECEZJALNYM W PRZEMYŚLU, NOWA EKSPZYCJA.....	181
ILUSTRACJE	187
BIBLIOGRAFIA	239

Wstęp

Przedstawione materiały są rezultatem dyskusji podjętej podczas międzynarodowej konferencji, zorganizowanej przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego oraz Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu w 2015 roku, a także podczas kolejnego spotkania w 2017 roku, przygotowanego przez Daniełę Rywиковą z Uniwersytetu Ostrawskiego, wspólnie z wymienionymi instytucjami polskimi. W okresie późniejszym, z inicjatywy Agnieszki Groniek i Alicji Nowak, wydane zostały dwa tomy, dotyczące podobnych zagadnień (*Studia o kulturze cerkiewnej w dawnej Rzeczypospolitej*, 2016 i 2019). Zatem niniejszy materiał wpisuje się w serię publikacji dotyczących sztuki cerkiewnej dawnej Rzeczypospolitej.

Przez lata grono historyków sztuki z Polski, Ukrainy, Słowacji i Węgier uzupełniało wiedzę na temat relacji artystycznych w Europie Środkowej. Spotykając się w różnych miejscach zmienili oni kompletnie postrzeganie obrazu artystycznego tej części kontynentu.

Właśnie z inicjatywy Uniwersytetu Ostrawskiego podjęto ideę prowadzenia wspólnych prac naukowych, mających na celu pokazania całej panoramy sztuki. Zapoczątkowano stałe spotkania uczonych zajmujących się sztuką Europy Środkowej z udziałem uczestników z krajów sąsiednich, nawiązując do dawnych Seminariów Niedzickich, które odbywały się w latach 1980-1991 z udziałem polskich, czeskich, słowackich i węgierskich uczonych. Wydanych zostało wówczas 7 tomów, w których zebrano bogaty materiał porównawczy. Seminaria te odbywały się na zamku w Niedzicy na Spiszu, w miejscu ważnym zarówno dla polskiej, węgierskiej, jak i słowackiej historii. Mimo wielu ograniczeń natury politycznej udało zorganizować niezwykle ciekawe konferencje tematyczne, które przyczyniły się do poznania badań naukowych naszych sąsiadów. Niestety w spotkaniach tych zabrakło prezentacji zabytków sztuki cerkiewnej. Dlatego nasze sympozja w Nowym Sączu w 2015 i 2017 roku, w tzw. Miasteczku Galicyjskim przy Skansenie, dzięki uprzejmości Roberta Ślusarka, dyrektora Muzeum w Nowym Sączu, przy współpracy z Barbarą Szafran, umożliwiły podsumowanie dorobku badaczy młodego pokolenia w latach, kiedy kraje Środkowej Europy odzyskiwały niepodległość i nastąpiła swobodna wymiana myśli, a także poprawiły się znacznie możliwości podróżowania i komunikowania. Zaprosiliśmy naszych bliźszych i dalszych sąsiadów, aby dyskutować nad historią kontaktów artystycznych w przeszłości.

Podczas konferencji prezentowano referaty dotyczące sztuki cerkiewnej w kontekście związków z tradycją łacińską. Materiały z drugiego spotkania ukazały się drukiem w 2019 roku (*Medieval and Early Modern Art in Central Europe*).

Poniższe artykuły, zredagowane przez Dominikę Macios, Magdalenę Piecyk i Marię Tsymbalista, przynoszą szereg nowych informacji dotyczących malarstwa i grafiki cerkiewnej, problemów konserwatorskich i nowe atrybucje. Miejmy nadzieję, że będziemy świadkami kolejnych odkryć i publikacji, które uzupełnią wiedzę narodów zamieszkujących Europę Środkową.

Waldemar Deluga

Владислав Ґрешлик

Патроцінії храмів візантійсько-слов'янського обряду в регіоні Карпат та їх ікони

В статті розглядається тема патроцінії храмів візантійського обряду в суміжних регіонах Словаччини, Польщі, України, Угорщини та Румунії в межах історичних греко-католицьких єпархій: Мукачівської, Перемиської та Львівської. Аналізується й порівнюється їх фреквенція протягом останніх двох століть, а також представлено ймовірні причини великої різноманітності й, не раз, виразної диспропорції їх кількості. Текст спрямований на окремі храмові ікони вибраних патронів – з акцентом на контакти між іконописними майстернями згаданих країн. Ключові слова: патроцінії, ікони, регіон Карпат.

Якщо західна частина нинішньої території Словаччини, де в першій половині IX століття сформувалося ядро Великої Моравії, була під значним впливом франкської церковної культури (з огляду на, загалом, західні шляхи християнізації місцевого населення)¹, то східні терени, приблизно від ріки Грон (Центральна Словаччина), зберегли до сьогодні низку елементів, які більше поєднані з культурою Візантії². Декотрі автори схиляються до думки, що на Закарпаття, яке нині належить до території України, християнство прийшло ще до місії свв. Кирила та Методія³. Разом з тим, в період раннього середньовіччя Східна Словаччина, безперечно, мала прямі контакти з Руссю⁴, Болгарією та, за її посередництвом, з Візантією.

¹ Цей вплив проявився також у посвяті замку в м. Нітра та монастиря св. Іпполіта ордена бенедиктинів на Зборі регенбургському патрону св. Емераму. Процес християнізації Словаччини до кирило-методіївської місії підтверджують результати ще не завершених археологічних розкопок в західнославацькому селі Бойна (округ Топольчани), де були знайдені численні матеріальні пам'ятки з християнськими мотивами з першої половини IX століття.

² На території Словаччини, на схід від ріки Грон, - починаються відмінності в народній культурі та звичаях, які характерні також для руського (українського) населення за Карпатами. Звісно, найбільш визначальним елементом залишився візантійсько-слов'янський церковний обряд і все, що до нього належить (сакральні споруди, ікони, церковні співи та вживання кирилиці, яке, на жаль, в Словаччині на початку XXI століття різко занепадає й невпинно витісняється латиницею та словацькою мовою не лише на всіх рівнях офіційного спілкування, але й у повсякденному побуті).

³ [Pap 2001, с. 143].

⁴ Контакти пост-великоморавських територій з Руссю (Києвом) та східними слов'янами в цілому, були доволі інтенсивними. Про це свідчать численні, зокрема літературні, пам'ятки, наприклад, - легенда про св. Івана, Житіє св. Методія та ін. [Dvorník 1999, с. 277-295]. Відносини Центральної Європи та

Важливу роль у висвітленні культурно-історичних процесів в наведеному регіоні мають дослідження патроцініїв⁵ окремих церков та каплиць. Першою і на довгі роки єдиною вагомою публікацією про посвяти храмів Словаччини стала фундаментальна книга Я. Гудака видана в 1984 році⁶, яка охопила не лише римо-католицькі і греко-католицькі, але й православні храми. Аналогічне дослідження згодом провели В. Юдак та Ш. Полачік⁷, але вже без патроцініїв православних церков. Нещодавно з'явилися нові розвідки про патроцінії латинських храмів та інших сакральних споруд в Словаччині⁸. Автор цих рядків розглядав патроцінії церков візантійсько-словянського обряду з теренів Словаччини в декількох розвідках⁹.

Все ж таки, до вивчення цього питання в сусідніх державах ставляться більш уважно та систематично. В Угорщині до такої проблематики звертався А. Мезе¹⁰, в Чехії, наприклад, дослідження патроцініїв католицьких храмів проведені З. Богачем¹¹ та П. Йокешем¹². В Україні патроцініями церков займалися І. Скочиляс¹³; в рамках ширших досліджень цієї теми побіжно торкнулися В. Слободян¹⁴ та М. Сирохман¹⁵.

слов'янського Сходу знайшли віддзеркалення не лише в словесному, але й в образотворчому мистецтві. Відтак, зовсім недавно серед відкритих розписів в Спасо-Преображенській церкві монастиря св. Євфросинії в Полоцьку, створених близько 1161 року, було знайдене зображення св. Вячеслава Чеського [Sarabjanov 2013, с. 88-92]. Не кажучи вже про пам'ятки київського походження, або, принаймні, такого типу, які були знайдені в Польщі та Словаччині, наприклад, - енкалпіони. Взаємопроникнення східних та західних елементів культури зовсім не були епізодичним явищем – воно діяло і впродовж наступних століть. Нагадаймо, хоча б, зразки західної графіки XVI-XVII століть, які стали основою для подальшого переосмислення іконографії зображень Христа, Богородиці, окремих святих та свят [Aleksandrowycz 1996; Groniek 1998-1999, 2001, 2007, 2009a].

⁵ За *Кодексом канонічного права* (кан. 1218) кожна церква повинна мати свій титул, який після посвячення не можна міняти. Під храмом, церквою маємо на увазі будівлю, яка „присвячена виключно для богочинання через посвячення або благословення“ [Kodeks kanoniv 1993, с. 455]. Під терміном „патроціній“ розуміємо „посвячення католицького храму св. Трійці, св. Духу, подіям з життя Діви Марії (напр. Успіння Богородиці), окремим святим та ангелам, які таким чином стають особливими духовними патронами храму, і храм згідно з ними називається (несе їхній титул); посвячення окремих храмів можуть бути протягом історії змінювані та доповнювані“ [Tretera–Horák 2011, с. 98]. Останнє твердження явно суперечить канону, але такі зміни справді трапляються, передусім, тоді, коли церкви, з різних причин, пройшли процес відновлення або змінили власника [Brykowski 1997; Kumor 2011].

⁶ [Hudák 1984].

⁷ [Judák, Poláčík 2009, 2011].

⁸ [Slivka 2006a, 2006b; Ďurčo 2008; Podoláková 2008; Pavelčíková 2010; Krištof 2014; Zubko 2014].

⁹ [Grešlík 2013, 2014]. В них наведені й наступні публікації автора про патроцінії та ікони церков Словаччини.

¹⁰ [Mező 2003].

¹¹ [Bohác 1970, 1972, 1973].

¹² [Jokeš, Rychlíková 1993; Jokeš 2013, 2014].

¹³ [Skoczyła 1998; Skoczyła 2000].

¹⁴ [Slobodjan 1998; Slobodjan 2000].

¹⁵ [Syrochman 2000].

Найдокладніше історія та значення патроцініїв в сусідніх державах висвітлена польськими авторами, що у цій царині досліджень мають вже неабиякі напрацювання¹⁶.

Та повернімося до патроцініїв храмів Словаччини, які, принаймні, опосередковано, відносяться до кирило-методієвського, чи, інакше кажучи, візантійського пласту місцевої культури. З діяльністю свв. Кирила та Методія пов'язують появу патроцінія св. Климентія, моці якого саме вони привезли із Криму. Храмів з патроцінієм св. Климентія у Словаччині відносно мало – всього чотири існуючі та один, що зазначений лише в документах¹⁷. На Східній Словаччині відомий тільки один (римо-католицький), що розташований в с. Рудняни (комітат Спиш). Також місійній діяльності святих братів приписують поширення патроцінія св. Димитрія Солунського¹⁸. Але ця думка не дуже відповідає його поширеності, - адже з 19 існуючих храмів жоден не розташований в Західній Словаччині (хоча цього можна було очікувати); два римо-католицькі храми знаходяться в центральній частині держави, один в східній; тоді як решта – належать греко-католикам в словацько-польському пограничному поясі. З п'яти неіснуючих лише один був на західних теренах (с. Луданіце, округ Топольчани), один на півдні Центральної Словаччини (с. Деметер [словацькою = Димитрій!], округ Римавська Собота), а решта – на сході країни¹⁹. В 1833 році в Пряшівській єпархії²⁰ було 16 церков св. Димитрія (5,16 % із загальної кількості храмів), в сусідній Мукачевській єпархії²¹ було 14 церков (2,2 %). В тому часі аналогічна ситуація була також в Орадській єпархії²² (в західній частині нинішньої Румунії) – 3 церкви (2,16 %). Перемиська єпархія²³ в 1830 році мала набагато більше таких церков – 74 (5,87 %). Незрозумілі причини виникнення великої популярності патроцінія св. Димитрія на Сході Словаччини відносяться й до його культу на польській Лемківщині²⁴. Протягом наступних майже двох століть

¹⁶ Згадаймо лише декотрі дослідження, які, очевидно, приділяють найбільше уваги храмам латинського обряду [Karolewicz 1974; Tylus 1991-1992; Szymański 1993; Witkowska 1999; Kumor 2006; Pieńkowska-Wiederkehr 2011]. Але існує й низка вагомих публікацій про патроцінії східних церков у Польщі [Nabywaniec, Lignowski 1995; Śliwa 2000; Holly 2005; Holly 2010; Holly 2012].

¹⁷ [Hudák 1984, с. 147, 309].

¹⁸ [Sedlák 1999, с. 197]. Правда, появилися певні сумніви щодо виникнення культу св. Димитрія [Woods 2000]. Про генезу вшанування св. Димитрія Солунського дивись [Russell 2010; Grotowski 2011, с. 164-169].

¹⁹ [Hudák 1984, с. 113-114, 298].

²⁰ Дані наведені за: [Schematismus Eperiessiensis 1833].

²¹ Дані наведені за: [Schematismus Eperiessiensis 1833].

²² Дані наведені за: [Schematismus Magno-Varadinensis 1828].

²³ Дані наведені за: [Schematismus Premisliensis 1830].

²⁴ [Duć-Fajfer 1994, с. 291, 295-298]. Думку авторки про зв'язок патроцінія св. Димитрія з місцією свв. Кирила та Методія підтримують й інші дослідники [Nabywaniec, Lignowski 1995, с. 89]. Це припущення може бути підкріплене аналогічним станом в Східній Словаччині, але тоді не зовсім зрозуміло, чому в

кількість цих патроцінів у досліджуваних єпархіях практично не змінилася²⁵. У молодшій - Гайдудорозькій єпархії на теренах сучасної Угорщини немає жодного храму св. Димитрія²⁶.

На вибір патроцінія могли також впливати місцеві світські патрони даної греко-католицької церковної громади, хоча є відомості про те, що патронатне право мали і світські покровителі, які «були євангеліками або кальвіністами»²⁷.

Візантійське походження мають також інші патроцінії храмів досліджуваного регіону. Треба наголосити, що за кількістю посвячення церков свв. Козьмі та Дем'яну (26 церков - 8,23 %) та св. Параскеві (13 церков - 4,19 %) Пряшівська єпархія загалом є ближчою до Перемиської єпархії (відповідно - 46 храмів (3,65 %) та 102 (8,09 %). Тоді як у Мукачівській єпархії ці показники: 1 (0,16 %) та 31 (4,87 %). Цікаво, що й у Нітранській дієцезії (на основній території Великої Моравії) зберігся «дуже давній костел свв. Козьми та Даміана»²⁸.

Всі досліджувані єпархії поєднує повна відсутність патроцінія свв. Кирила та Методія (Орадя 1828 р., Перемишль 1830 р., Мукачево 1833 р., Пряшів 1833 р., Гайдудорог 1982 р.), або ж пізніша його поява (Пряшів 1884 р. – 1 (0,31 %); 2008 р. – 15 (2,96 %). В Кошицькій дієцезії в 2008 році налічувався 12 (1,59 %) храмів латинського обряду з патроцінієм цих святих²⁹. Доволі пізня поява цього патроцінія вказує не лише на відносну стабільність посвят храмів, але й прив'язаність Церкви на цих територіях до давніших традицій.

Абсолютна більшість найдавніших храмових (і не тільки) ікон Пряшівської єпархії була намальовані галицькими – перемиськими, львівськими, мушинськими та іншими західноукраїнськими майстрами XV-XVII століть³⁰. Звісно, аж ніяк не можна забувати про присутність місцевих, головним чином, - народних іконописців, малярів, що виконували замовлення для католицької церкви; також треба пам'ятати про діяльність майстрів з пост-візантійських регіонів (Балкани).

суміжній Закарпатській області нинішньої України, з якою вони століттями творили одне адміністративне ціле, відсоток таких церков набагато менший.

²⁵ Дивись: [Schematismus Eperiessiensis 1884; Schematismus Lemkovszczynty 1936; Schematismus Prešov 1994; Schematismus Prešov 2008].

²⁶ Дані наведені за: [A Hajdúdorogi Schematismusa 1982].

²⁷ [Zubko 2010, с. 93]. Зазначення імені світського патрона в церковних документах часто було важливішим, ніж згадка про патроціній конкретного храму [Szlepeckij 1967; Zubko 2009, с. 101-105].

²⁸ [Đurčo 2014, с. 33].

²⁹ [Patrocíniá Košice 2011*].

³⁰ [Grešlík 1994, с. 65-70; Helytovycz 2008, с. 73; Biskupski 2013, с. 134].

Давні церкви з патроцініями західних та державних угорських святих нам не відомі, але збереглися хоругви другої половини XIX століття, на яких є образи св. Іштвана та св. Ласло.

Виходячи з наведених вище коротких зауваг про патроцінії церков Карпатського регіону, бачимо потребу у проведенні в недалекому майбутньому систематичних міжнародних міждисциплінарних досліджень, які б на прикладах місцевих ікон допомогли показати складні культурно-історичні процеси в згадуваних регіонах, а також їх ширший європейський контекст (чого не в змозі зробити часткові, вузько спрямовані, публікації).

Бернадетт Пушкаш

Ікона «Страсті Христові» з Волосянки та їх графічний прототип

У колекції церковного мистецтва Етнографічного музею Будапешта (Néprajzi Múzeum) зберігається чимале число ікон, фрагментів іконостасів, ікон на склі, народних гравюр, дерев'яних скульптур та інших предметів з греко-католицьких та православних церков, що були розташовані на території колишнього Угорського королівства. Загалом, це роботи провінційних та народних майстрів, що зберігаються у фондах, чекаючи на реставрацію. Частину матеріалу становлять предмети з колишніх комітатів Унг, Угоча та Марамарош. Переважно колекція поповнювалася завдяки експедиціям Гіадора Стрипського (1875-1946), етнографа за освітою, який в якості замісного шкільного інспектора об'їздив села цих жуп протягом 1908-1910 рр., та, водночас, на замовлення різних музеїв виконував збір етнографічного матеріалу³¹.

За якістю художнього стилю у збірці виділяються дві ікони з уже неіснуючої дерев'яної греко-католицької церкви у с. Волосянка (Hajasd), колишнього комітату Унг. Вони були передані згідно дозволу етнографа Іштвана Дьорфі, працівника Етнографічного відділу Угорського національного музею, до якого збірка належала до заснування Музею етнографії³². Відомості про стару дерев'яну церкву Святого архангела Михаїла є у протоколах візитації мукачівського єпископа Михаїла Мануїла Ольшавського 1751 року: «Церков: деревляна, шинглями крита, добра. Всьмі образами красними украшена»³³. Була знесена близько 1914 року, коли віряни побудували нову - муровану церкву³⁴. Ікони великого розміру були намальовані на довгих дошках твердої породи дерева, без шпуг. Спочатку етнографи звернули увагу на ікону *Страшного Суду*, - через зображених на ній представників різних націй у характерних вбраннях, а також – детальне, актуалізоване зображення грішників у пеклі³⁵.

³¹ [Viga 2001, с. 121-128].

³² Про історію збірки [Szacsvay 2000, с. 403-432]. Інвентарний номер ікони: 87195, на паспорті ікони перший запис рукою Гіадора Стрипського, пізніше дописано ім'я Іштвана Дьорфі (TKVSZ: 1772.).

³³ [Gadžega 1924, с. 173].

³⁴ [Schematismus Munkácsensis 1915, с. 154].

³⁵ [Varga, Kovács 1970, с. 15-17].

Нас зацікавила ікона *Страстей Христових*, яка колись теж складалася з трьох вертикальних частин, але на час експедиції Стрипського збереглися тільки дві крайні частини, - як на це вказують одночасні з іконою фрагменти бокового обрамлення - вузької накладної профільованої рамки охристо-червоного кольору³⁶. Композиція на дошках розмежована на шість горизонтальних рядів. В дослідженні, коротко торкаючись стилістичних питань, шукаємо відповідь на три головні проблеми, в основному, іконографічного характеру. Оскільки відразу впадає в око вплив нідерландської, фламандської іконографії, зокрема, в сцені *Розп'яття Ісуса Христа*, то, насамперед, виникає питання – якими прототипами користувався майстер? По-друге, при аналізі окремих сцен, серед яких деякі втратили 80-90 відсотків живописної поверхні – чи можна встановити їх іконографію? По-третє, чи можна реконструювати порядок зображень, в тому числі визначити сюжети втраченої середньої дошки?

Нижня частина дошок *Страстей* була в аварійному стані, з численними втратами ґрунту і фарби. В кінці 1960-их років поверхню закріпили восковим покриттям, провели реставрацію ікони. На той час не було проведено її мистецтвознавчого аналізу, оскільки з позиції офіційної соціалістичної культурної політики та з відомих на те причин, твори такого характеру вважалися народним мистецтвом. Музейний опис ікони *Страстей* виконала Жужа Варга в 1970 році. В паспортній документації вона зазначила іконографію десяти сцен.

Ліва частина ікони в 1990-их роках кілька разів фігурувала на виставках у Національній галереї в Будапешті та в музеї Гілдесгайму (Німеччина) в 1991-1992 роках, а також на ювілейній виставці Греко-Католицької Церкви в музеї Андраша Йоша міста Ньїредьгази у 1996 році. У цьому ж році вона була позичена для постійної експозиції греко-католицької церковної збірки в Ньїредьгазі. Більша половина зображення другого фрагмента не збереглася, тому він і далі зберігається у сховищі Етнографічного музею Будапешта. Перше дослідження ікони ми провели у 2011 році, але від часу угорської публікації вдалося уточнити деякі, досі невідомі деталі³⁷.

Спосіб живопису, обрамлення і розміри *Страстей* з Волосянки ідентичні з іконою *Страшного Суду* з того ж села, яка поступила до музею одночасно. Обидві ікони були виготовлені, як парні, і можуть бути датованими третьою чвертю XVII століття³⁸.

³⁶ Ліва дошка: 182 x 44, 4 см, права – 180 x 46 см.

³⁷ [Puskás 2011, с. 327-335].

³⁸ [Puskás 1991, кат. 38, 39].

На іконі *Страшного Суду* залишилися фрагменти дарчого напису, але в ньому не вказана назва місцевості. На іконі *Страстей* донаторського напису немає, тому можна лише припустити, що вона теж є пожертвою однієї з місцевих родин³⁹. Написи на окремих сценах цієї ікони також не цілком піддаються розшифруванню. Інших творів майстра ікон з Волосянки наразі не вдалося виявити, однак, спосіб малювання і живописний стиль цих ікон зустрічається в іконописі XVII століття колишньої Мукачівської єпархії та на Галичині. Стилiстична специфіка ікон з Волосянки полягає у стриманості палітри, яка обумовлена використанням жовтої і червоної охри та глибокого коричневого. Теплі кольори м'яких тонів чергуються з сіро-блакитними, білими та чорними плямами. Форми окреслені тонкими чорним контуром, замість світлотіней, на об'єм вказують легкі штрихи яснішого від підмалювання тону. Просте профільоване обрамлення посріблене та помальоване у червоний колір.

Подібні рішення були використані в іконі *Страшного Суду* з села Боглярка (Bogliarka, округ Бардеїв), написаній близько 1661 року і підписаній монограмою «СЗ». Цю ікону, яка на даний час зберігається у Словацькій народній галереї у Братиславі, характеризують більш яскраві кольори, що свідчить про роботу іншого майстра⁴⁰. Проте, вона підтверджує наше датування ікони з Волосянки третьою чвертю XVII сторіччя, зроблене на основі стилістичного аналізу. Твори іконописців, що працювали в подібному стилі та на близькому рівні, збереглися на території між Перемишлем і Сяноком. Майстри своїм прагненням до вживання перспективи, актуалізацією євангельських подій через відтворення сучасного оточення і жанрових деталей, створювали ікони, які демонструють особливості місцевого пізнього ренесансу. Серед закарпатських, в основному, більш провінційних пам'яток поки що не виявлені схожі до ікон з Волосянки, тому, імовірно, що досвідчений майстер прибув сюди з Галичини.

Шукаючи стильові, іконографічні паралелі, необхідно згадати парні ікони *Страшного Суду* та *Страстей Христових* з Лип'я (Lipie), які зберігаються у колекції Історичного музею в Сяноку і датуються першою половиною XVII століття. В трактовці сюжету ці ікони є близькими до ікон з Волосянки, однак в стилі спостерігаються відмінності. Їх автор більш акцентовано зображає риси персонажів, застосовуючи контрастніші світлотіні на лицах⁴¹.

³⁹ Підписні ікони Страстей трапляються не часто, наприклад така ікона з Пляв'я-Вадрусівки (поч. 17 ст., Львів НМЛ) [Swencicka-Otkowycz 1991, кат. 50].

⁴⁰ [Chmelinová 2002; Groněk 2010, с. 265-271].

⁴¹ [Biskupski 1991a, кат. 66].

Призначення ікони. Від середньовіччя до кінця XVIII століття монументальні ікони *Страстей Христових* та *Страшного Суду*, разом із іконостасом становили характерний потрійний візуальний ансамбль, який робив акцент на центральних вузлах богословського вчення про жертву відкуплення Ісуса Христа, візію Страшного Суду та комплексне богослов'я райського світу – в образах іконостаса. Місце *Страстей* у церкві не було строго встановлене. Найчастіше вони були розміщені на північній стіні нави, а часом у бабинці (притворі) – напроти *Страшного суду*⁴².

Іконографія *Страстей*, як відомо, формувалась на візантійській основі, а, загалом, в регіоні Карпат була відома від XV століття⁴³. Їх тематична програма надавалася як для колективного вжитку, - оскільки вони служили замість настінних розписів у храмах, так і для осмислення в особистій молитві.

Зображення сцен страждань Христових відоме у візантійської іконографії. Від ранньовізантійського періоду ці сцени становили частину христологічних циклів. В епоху Палеологів почали формуватися нові іконографічні типи, які візуально співвідносилися із літургійним поминанням Страстей та Воскресіння Ісуса Христа. Сцени *Страстей* писалися не тільки в монументальному мистецтві, а також в іконописному жанрі. На деяких іконостасах їх можна побачити серед празників, пізніше - навіть окремим рядом, або ж як аналойні ікони⁴⁴. В місцевому іконописі Страсті виділяються, в першу чергу, не тематикою, а своєю формою настінних монументальних ікон зі специфічною іконографією.

Як відомо, найранішою пам'яткою цього типу є ікона XV століття з села Здвижень (Національний музей у Львові)⁴⁵. На іконі *Страстей* зі Здвижня ще використовуються традиційні композиції, схожі до тих, які бачимо також в новгородському і московському іконописі⁴⁶. У цей час, який можна окреслити для місцевого мистецтва періодом пізнього середньовіччя, - спостерігаються певні романізуючі, а пізніше і готичні тенденції; в традиційній іконографії теж з'являються нові впливи. Іконописці починають застосовувати в іконах західні композиційні рішення та іконографічні мотиви. Так, на іконі з Трушевичів (кінець XV - початок XVI століття), як ми вже зауважили в публікації

⁴² [Aleksandrowycz 1995, с. 421].

⁴³[Helytowycz 2006, с. 17-22; Helytowycz 2001, с. 108-111].

⁴⁴ [Antonowa-Mniewa 1963, с. 173-174].

⁴⁵ 192 x 133 см. [Dmytruch 2005, с. 208-211].

⁴⁶ [Gronek 2007, с. 134].

1997 року, – можна розпізнати композиції із серії *Страстей Христових* Мартіна Шонгауера, створені ним в 1475 році⁴⁷.

Згодом ці впливи детальніше опрацювала Агніешка Гронек, і навела цілий ряд ікон, в першу чергу, з XVII-XVIII століть, які створені на підставі гравюр Альбрехта Дюрера та Ганса Шойффелайна, а також за копіями цих гравюр, які вирізав вроцлавський друкар Кріспін Шарффенберг, або ж московські та галицькі гравери⁴⁸. Як виявилось у процесі нашого дослідження, до цієї групи входить і фрагментарно збережена ікона *Страстей* з Волосянки.

Програма ікони розпочинається сценою *Преображення Господнього* у першому ряді лівої таблиці (1). Такий вибір є незвичним. Монографія Агніешки Гронек не наводить жодного подібного прикладу, що датується XVII століттям. Сцена пов'язана із іконографічною практикою найдавніших ікон регіону, створених в монастирському середовищі. З Галичини відомі лише три такі ранні ікони, зі Здвижня (XV сторіччя, НМЛ), Жогатина і Угерців (обидві XVI сторіччя, НМЛ).

Ця сцена особливим способом пов'язується із подіями Страстей. Адже саме після Преображення Христос говорить своїм учням про воскресіння Сина Людського й про страсті та знушання, які будуть цьому передувати (Мк 9, 9-13). Антитеза прославлення у Преображенні і приниження в Розп'ятті була відома ще у Візантії. В XVII столітті цей образ з'являється також в теологічних творах Іоанікія Галятовського (*Ключ розуміння*, Київ 1659, Львів 1663), Кирила Транквіліон-Ставровецького (*Перло многоцѣнное*, Чернігів 1646)⁴⁹. Транквіліон-Ставровецький подає пояснення богословського зв'язку цих двох подій, з тим зауваженням, що Преображення відбулося незадовго до Його Страстей, за три дні перед розп'яттям. Агніешка Гронек подає кілька раніших прикладів зображення сцени *Преображення Господнього* в іконі *Страстей Христових* - у віддалених монастирських осередках Русі. Оскільки ця тема дуже рідко фігурує на іконах Страстей, то наразі інші відомі приклади датуються ранішим за XVII століття часом. Це вказує на те, що майстер ікони з Волосянки мав бути освіченим, ознайомленим з літературними джерелами, або з невідомими нам досі прототипами.

Вже в цій першій сцені кілька деталей - як фігура учня зі складеними на грудях навхрест руками, або постать іншого – з піднесеною рукою, згодом повторяться і на

⁴⁷ [Puskás 2003, с. 94-108].

⁴⁸ [Gronek 2009a, с. 50-75].

⁴⁹ [Gronek 2007, с. 43-46].

інших іконах. Подібну композицію використовував майстер ікони *Преображення Господнього* невідомого походження з XVII століття у Перемишлі (Дієцезіальний музей)⁵⁰. Як підкреслює єпископ Міхал Яноха, на початку XVII століття міняється постава Христа - Він динамічно розводить руками, символічно показуючи в сторону неба та землі⁵¹. Композиція вказує на вплив рисунків кінця XVI століття авторства Мартена де Воса (1532-1603), та гравюр, що їх наслідували⁵². Але точний прототип композиції вдалося відшукати тільки за допомогою інших, більш характерних сцен.

Наступне клеймо – *Воскресіння Лазаря* (2) в Церкві візантійського обряду знаменує собою вступ до літургійного поминання Страстей, тобто, днів, що передують Великодню. Субота напередодні Квітної неділі – це Лазарева Субота, день пам'яті Лазаря⁵³. Ця сцена на місцевих іконах *Страстей* від XVII століття найчастіше фігурує першою. Композиція є цілковито віддаленою від середньовічної іконографії - із центральною постаттю Христа, який викликає сповитого Лазаря зі скельного гробу. На іконі з Волосянки найбільш акцентованою фігурою сцени є сам Лазар в білих пеленах, який становить драматичний контраст з чорним отвором пустого саркофагу, поставленого по діагоналі композиції. Христос стоїть ззаду, в тісній групі присутніх. Постави фігур, деталі, наприклад, жести і рухи осіб, які витягають Лазаря, свідчать про використання гравюри із серії створеної фламандським гравером Адріаном Коллартом (1560?-1618)⁵⁴. Іконописець не механічно повторює прототип, адже розгортає подію у вертикальній композиції, тоді як оригінальна графічна композиція розтягнута по горизонталі. Її довелося перепланувати та спростити, тому фігури Марії та Марти розташовані поруч із їх братом Лазарем. Не зважаючи на вірність гравюрі-архетипу в цілому, деякі деталі переосмислені згідно візантійської іконографічної традиції: тіло Лазаря покрито білими пеленами, жіночі фігури одягнуті у мафорії, на німбі Ісуса Христа - грецькі скорочення; також замість надгробної плити тут зображено саркофаг, проте робочі інструменти при гробі відсутні.

Популярна серія гравюр Адріана Колларта, яка послужила прототипом для даної ікони, була створена на основі рисунків Мартена де Воса, і представляє 51 сцену життя

⁵⁰ [Janocha 2001a, іл. 142].

⁵¹ [Ibid., с. 312-313].

⁵² [Marten de Vos, 1589*].

⁵³ Читання Євангелія на Св. Літургії цієї суботи: Йо 11, 1-45.

⁵⁴ В серії Колларта, як виявилось, під 27 номером фігурує гравюра *Преображення*, яка послужила теж прообразом для ікони, під номером 30 – сцена *Воскресіння Лазаря*.

Ісуса Христа, серед яких і сцени *Страстей*. Перше її антверпенське видання вийшло близько 1598 року під назвою *Vita, Passio, et Resurrectio Iesu Christi varijs Iconibus a celeberrimo pictore Martino de Vos expressa, ab Adriano Collart nunc primum in aes incisus*. До середини XVII сторіччя серія була надрукована ще три рази – у виданні Теодора Галле, а потім - у 1638 році Йоаном Галле (Joan Galle) вже з пронумерованими аркушами⁵⁵.

Але композиції та мотиви цієї серії з'являлися і в інших відомих виданнях, зокрема, в *Theatrum Biblicum* Класса Янса Вісхера (Піскатора), яке вийшло в Амстердамі 1643 року. Ці гравюри, поширені від Росії до Балкан, надзвичайним чином вплинули на подальше формування поствізантійської іконографії⁵⁶. Примірники потрапили в Краків, Перемишль, Львів, а також в Трансильванію. Прикладом цього є чаша з чистого золота, виготовлена для реформатського храму в Клузі в дарунок від семигородського князя Дьордя Ракоці І. Ювелір Іштван Брозер декорував її мініатюрними сценами вертикального формату на основі іншої серії *Страстей* Колларта, та з відповідною іконографічною адаптацією згідно вимог місцевої протестантської спільноти⁵⁷. Як слушно згадує Вальдемар Делюга, чи не найбільший вплив на зміни в іконописі мало поширення друкованих книг, які були прикрашені ілюстраціями, виконаними за взірцями західних серій гравюр. Такими були *Квітна Тріодь* (1631), видана у Києві з ілюстраціями-варіантами меншої серії гравюр Колларта 1610 року, а також видане у Львові *Євангеліє* (1634)⁵⁸. Використання гравюр як рисунків-зразків в іконописі першої половини XVII століття зіграло свою роль не тільки формально - в композиціях, але й по суті, - бо саме в цей час радикально змінилося ставлення до іконного зображення. Таким чином, стає зрозуміло, як середньовічне абстрактне середовище євангельських подій було замінене конкретним, реальним пейзажем, чи архітектурою епохи пізнього ренесансу, і як остаточно згасла призабута сакральна традиція відображення трансцендентного простору в зворотній перспективі.

Середня частина ікони *Страстей* з Волосянки не збереглася. На підставі двох існуючих бокових частин і парної ікони, - ширина (44-46 см) та розмежування рядів загубленого середнього фрагменту, ймовірно, були співмірні до двох збережених

⁵⁵ [Diels-Leesberg 2005, с. 144-192].

⁵⁶ [Deluga 1996, с. 5-26; Gamlickij 1998, с. 96-116].

⁵⁷ [Kiss 2010, с. 1-14].

⁵⁸ [Gronek 2007, с. 85; Łohwyn 1990, іл. 140-141]. Деякі автори виводять ілюстрації київського видання від Дюрера. Щодо серії *Страстей*, київські гравери точно повторюють серію Колларта 1610 року.

іконних дошок. Як і на більшості Страсних ікон регіону Карпат, наступною в першому ряді могла бути сцена *В'їзду в Єрусалим* (3) - ікона Квітної Неділі, що святкується напередодні Страсного тижня⁵⁹. Євангелія, які читаються на кожен день Страсного тижня до Четверга, розповідають про наближення зради та страстей Христових, і про попередні події⁶⁰. Наступна сцена традиційної образної програми, відповідно до євангельського, історичного, а також до літургійного порядку Великого тижня, це - *Тайна Вечеря* (4), вона знаходиться на правій дошці у першому ряді. Не зважаючи на те, що майже половина живописної поверхні втрачена, збереглася права сторона композиції, на якій можна розпізнати кілька характерних деталей. Це – учень, який сидить на тумбі до нас спиною, біля нього – Юда, який збирається відійти з грошовим мішечком. На основі цих фрагментів сцена виглядає дуже близькою до прототипу - 34-ої гравюри з серії Колларта.

До ряду подій Великого Четверга, поряд з центральною сценою *Тайної Вечері*, відносяться ще кілька інших. Серед них, найчастіше, фігурує *Омивання ніг апостолам*, – про яке Церква згадує в окремому обряді, та – *Молитва в Гетсиманському Саду*. Сцена *Омивання ніг апостолам* (5), яка знаходиться у другому ряді на лівій дошці волосянської ікони, відрізняється від візантійських композицій своєю деталізованістю. Учні бачимо у двох групах, в залі з відчиненими дверима, під час живої розмови, що супроводжується живими рухами. Серед них на передньому плані стоїть навколішки Ісус Христос, з пов'язаною на бедрах білою хустиною, замість фартуха, та омиває ноги Петра, який сидить на стільці з ніжками у вигляді звіриних лап. Жести, постави персонажів, як піднесена рука Петра, учень з перехрещеними ногами; а також такі деталі, як апостол з глечиком і перекинутим через плече рушником, - особливо точно повторюють пози 35-ої гравюри. Специфічним місцевим мотивом є дерев'яна балія замість миски, та рушник зі смугастої тканини. Чергове відсутнє середнє поле ікони, найімовірніше, відтворювало сцену *Молитви в Гетсиманському Саду* (6)⁶¹. В іконописі найчастіше ця подія фігурує між *Омовінням* та *Затриманням Христа*, як і в графічній серії Колларта.

⁵⁹ Наступна сцена в серії Колларта, на гравюрі № 31 теж *В'їзд в Єрусалим*. На Літургії цього дня читається Євангеліє від Йоана 12, 1-18.

⁶⁰ Мт 24, 3-35, 36-51; Мт 25, 1-46; Мт 26, 1-20; Йо 12, 3-18; Мт 26, 21-39; Лк 22, 43-45.

⁶¹ Це клеймо могло бути намальоване на основі гравюри Колларта № 36.

У візантійській Церкві, на вечірні Великого Четверга відбувається читання дванадцяти євангельських текстів про страждання Христові⁶². Наступний ряд сцен ікони *Страстей* детально розповідає про затримання, судовий процес і знуцання над Ісусом, та Його страту. Іконографія і згадувана літургійна практика допомагають більш безпосередньо пригадувати дані події.

У другому ряді правої дошки знаходимо сильно пошкоджену сцену *Затримання Ісуса* (7). З фарбового шару збереглося менш ніж три чверті. У центрі – Христос в обіймах Іуди, а також Малкус, якому Христос зцілює відрізане Петром вухо. Такі деталі зображення, як хлопець в капелюсі зі смолоскипом в руках; Петро, який вкладає шаблю в піхви; відкрита лампада Малкуса – точно повторюють гравюру № 37 серії Адріана Колларта. Можна припустити, що прототипи подальших сцен, збережених дуже фрагментарно, теж слід шукати в цій серії.

Фарбовий шар правої дошки настільки пошкоджений, що встановити тематику не відразу вдалося, тим більше, що порядок зображень подальших двох рядів не повторює серію гравюр. Євангельська розповідь продовжується справа в третьому і четвертому ряді у вертикальних вузьких клеймах. Це відображення двох сцен з судового процесу над Ісусом. Зі сцени *Ісус Христос перед Кайяфою* (8) збереглося тільки обличчя Христа і вояк, що стоїть за ним. Порівняння з гравюрою № 38 уможливають доповнення деталі панцира на плечі, фрагмента меча і частини плаща Кайяфи. Чергове, вузьке картинне поле за гравюрою № 39 – *Ісус Христос перед Пилатом* (9) містить лише постаті найважливіших персонажів. Пилат, який вийшов з преторію до євреїв, стоїть на підвищенні, представлений у переосмисленому іконописцем і характерному для даного періоду вбранні, а саме – у плащі з горностаєвою облямівкою. Біля нього воїн з алебардою ступає вперед, на сходину, та веде за собою Христа з зав'язаними руками. Іконописець, вказуючи на зраду Петра, помістив на стіні заднього плану півня, якого немає на гравюрі-зразку, натомість, він завжди фігурує в поствізантійській іконографії даної сцени. За євангельською розповіддю, Пилат спочатку відсторонюється від страти та відсилає Христа до Ірода Антипа.

Нижня частина живописної поверхні правої іконної таблиці значною мірою пошкоджена. Через обсіпання, фарбовий шар разом з ґрунтом місцями майже повністю втрачено; коричневі лінії розмежування клейм теж видно погано. Тому сцени майже

⁶² Йо 13, 31-18, 1; Йо 18, 1-28; Мт 26, 57-75, Йо 18, 28-19, 16; Мт 27, 3-32; Мр 15, 16-32; Мт 27, 33-54; Лк 23, 32-49; Йо 19, 25-37; Мр 15, 43-47; Йо 19, 38-42; Мт 27, 62-66.

неможливо розчитати. В четвертому ряді цієї дошки закомпоновано дві сцени. Зліва можна розпізнати дуже фрагментарні обриси фігури, яка сидить у короні, панцирі та мантиї. На підставі гравюри № 40 Колларта, це може бути сцена *Христос перед Іродом* (10).

Порядок зображень з невідомих причин плутається. На іконі з Волосянки сцена поруч намальована вже по 43-ій гравюрі Колларта – *Ессе Ното* (13) з Ісусом у центрі серед вояків, та з юдеями навколо внизу і збоку, які вказують на Нього пальцем. В Євангелії її випереджають сцени *Бичування Христа* і *Коронування терновим вінцем* (11-12), які на іконі з Волосянки намальовані ще в третьому ряді зліва, з використанням гравюр № 41 і 42 серії Колларта. В цих клеймах іконописець використав тільки середню частину гравюри-зразка з головними персонажами. Отож, у центрі перед стовпом стоїть Христос зі схиленою спиною та два воїни. Вояк, що розташований праворуч, по-іншому, ніж на гравюрі, тримає пучок різок – перед собою, адже інакше він би не помістився у площину ікони. Також автор перемістив арку на задній план, таким чином, закриваючи його.

Сцена *Коронування* (дослівний напис - «Корунованіє») повторює центральну групу з сидячою фігурою Христа, і вояків з гравюри, а також постать глумильника в обдертому одязі, що сидить на передньому плані, показуючи Христові жест презирства. Невідомо, що спричинило до зміни в порядку клейм і рядів. Раніше ми думали, що, мабуть, на це вплинула тематика, пов'язана із іконографією втраченої центральної дошки. Тобто, тут могла фігурувати витягнена на рівні трьох рядів центральна сцена розп'ятого Ісуса Христа. На сьогодні ми вважаємо, що навряд чи сцена *Розп'яття* могла бути такою вузькою, отже, - у центрі третього ряду могло бути розміщене ще одне клеймо на основі гравюри № 44 – *Пилат умиває руки*. (14)

Оповідь про Страсті Христові продовжується по лівій стороні ікони в четвертому ряді. Сцена *Несення Хреста* (15) розміщена горизонтально, по композиції гравюри № 45 Колларта, однак тут теж додано декілька нових деталей. Другорядні персонажі іконописцем дещо змінені, на голові воїна з бородою, який підтримує хрест, - характерний для XVII століття шапка магерка. Другий воїн в шоломі дещо фантазійної форми, - розмахує палицею і розташований ближче до хреста. Вероніку, яка тримає білу хустку перед Ісусом Христом, майстер написав згідно візантійської традиції - в червоному мафорії. На гравюрі сцена відбувається перед спорудою з воротами, а на задньому плані росте дерево, під яким видно Марію та жінок у жалобі. На іконі замість

арки воріт видніє вікно з олов'яною рамою, а позаду під деревом - розбійники, яких воїн веде на розп'яття. На дереві повішена людина, біля якої відчитується напис «Іуда» - відомий в іконописі мотив. До прикладу, фігура Юди, який вкоротив собі віку, а також засмученого Петра представлена також на фрагменті ікони, яка походить із Закарпаття, із села Плав'я (поч. XVII ст.)⁶³. На іконі з Волосянки у правому нижньому кутку також розміщена сидяча постать Петра, який втирає сльози (Мт 26, 75), - частий в іконописі мотив, якого нема на гравюрі.

Під зображенням *Несення хреста* у п'ятому ряді розташована сцена *Прибавання до хреста* (16). Нижня третина клейма вже майже втрачена, однак фігури це торкнулося тільки частково. Композиція відтворює зображення головних персонажів із гравюри № 46. Художник вирішив скопіювати такі другорядні деталі, як зчеплений гачками плащ; воїна з вусами біля ніг Христа, а також інструменти. Натомість, деякі мотиви перемістив відповідно до нового формату сцени. На підставі фрагментів можна припустити, що в її нижній частині могли фігурувати кошик, пила і лопата.

Центральна сцена Страсних ікон – *Голгофа з трьома хрестами* (17). Вона завжди виділяється від бокових клейм розмірами, і, переважно, займає два ряди у центрі всієї композиції. Беручи до уваги пропорції ікони з Волосянки, а також послідовність сцен, вона могла бути розташована нижче, у четвертому і, ймовірно, в п'ятому ряді - у більшому полі вертикального формату⁶⁴. У творчому доробку Колларта відома серія *Страстей* з 1610 року вертикального формату, сцена Розп'яття з якої більше підходить за розміром. Однак, якщо все ж іконописець дотримувався згадуваної серії і прототипом послужила гравюра № 47, то майстер повинен був її значно перекомпонувати.

Цю пропонувану нами послідовність сцен підтверджує порядок подальших, представлених після Розп'яття, подій. Чергова гравюра серії Колларта під номером 48, *Зняття з хреста* (18), - розташована у п'ятому ряді дошки, з правого боку. На зображенні можна розпізнати постать Йосипа Ариматейського, який знімає тіло Христа за допомогою смуг тонкого полотна, стоячи на драбині ліворуч. З правої сторони – постаті

⁶³ [Swencicka-Otkovycz 1991, кат. 49; Gronek 2007, с. 195-197].

⁶⁴ Подібне розташування центральної сцени не вважається за виняток: наприклад, *Страсті* з Висліка Великого (початок 18 ст.), де над Розп'яттям два ряди клейм, а під ним - один [Gronek 2007, кат. 31]. Але залишається фактом, що наразі нам невідома жодна ікона, на якій аж три ряди клейм розміщені над основною сценою.

Никодима, Марії та Іоана. Тема наступного клейма пов'язана з літургійними практиками Великої вечірні Великої П'ятниці - *Положення Христа до гробу*⁶⁵.

У сценах останнього, шостого ряду ікони, через майже повну втрату фарбового шару, можна помітити тільки рештки окремих форм. На лівій дошці знизу видніються деякі деталі. Порівнюючи їх з формами гравюри № 49 Колларта, це *Положення до гробу* (19) з такими фрагментами, як біла пелена під тілом Христовим, червоний плащ Йосипа Ариматейського, справа - червоний мафорій жінки, яка схиляється до Ісуса, і частина світлого вбрання Никодима.

Напередодні Великодньої неділі, згідно літургійного порядку, на читання Утрени Великої Суботи перша паримія береться з книги Єзекїїла (Єз 37, 1-14), адже уривок про воскресіння сухих костей вказує на наближення Воскресіння. Можливо, що остання сцена загубленої середньої таблиці представляла *Зішестя в Ад*, відповідно до гравюри № 50 Колларта. Нижній ряд правої іконної дошки дуже постраждав, тому важко встановити навіть кількість зображених тут сцен. На правому боці можна розпізнати фрагменти постаті воскреслого Ісуса Христа, який стоїть в контрапості на надгробній плиті, а також сплячих поруч з гробом воїнів, зокрема, руку одного з них з алебардою. Тобто, тут прототипом послужила сцена № 51. В порівнянні із гравюрою, ця сцена теж досить перекомпонована, а, можливо, навіть доповнена. Біля цієї сцени, по тематиці, могли би бути представлені фігури жінок-мироносиць та отвір пустого Гробу Господнього, але такої сцени у згаданій фламандській серії немає.

Застосування серії гравюр Колларта, що складалась із 51 аркуша, в якості зразка не було унікальним явищем. На Страсних іконах з XVIII сторіччя з Семенівки (Львівська картинна галерея), Лагодова (Львів, Збірка Студіон), Висліка Великого в Історичному музеї в Сяноку (Wisłok Wielki, Sanok, Muzeum Historyczne) – теж можна розпізнати ці композиції гравюр-прототипів, проте, стиль їх написання значно наївніший, а неточності свідчать про використання якогось опосередкованого, вторинного зразка⁶⁶.

На основі детального іконографічного дослідження можна встановити, що майстер ікони з Волосянки повторив дуже точно багато дрібних деталей рисунку, тому, ймовірно, що він безпосередньо користувався серією гравюр Колларта та міг бути її власником особисто. У той же час, майстрові була відома рідкісна середньовічна

⁶⁵ Читання Євангелія: Мт 27,1-56.

⁶⁶ [Swencicka-Otkowycz 1991, кат. 84] автори приписують ікону з Семенівки риботицькому майстрові. Ікона з Лагодова [Dmytruch 2005, с. 46-49]; *Страсні* з Віслока Великого (Wisłok Wielki) [Nowacka 1962, с. 26-43].

іконографія Страстей, яка починалася з Преображення, зокрема, східна традиція. Як художник, він володів і композиційним умінням, адже йому довелося збільшувати рисунок з оригінального розміру гравюр (близько 18 x 22 см), інколи навіть вдвічі, або ж перекомпоновувати його, зменшуючи до розмірів вузького вертикального поля, що йому вдалося зробити без тих диспропорцій та деформацій в рисунку, які нерідко трапляються у творах провінційних іконописців.

Невідомий майстер, з одного боку, спростив маньєристичні, ранньобарокові сцени, посиливши їх дидактичність, а з іншого, - замінив деякі елементи традиційними для візантійської іконографії мотивами та, водночас, місцевими характерними виключно для іконопису нарративними деталями, що сприяли актуалізації розповіді. Цей авторський процес віддзеркалює ренесансне прагнення зобразити сакральне в сучасності, наглядно ілюструє, в якій мірі та яким способом подіяла західна гравюра на зміну формальної сторони іконописного жанру, і, водночас, є віддзеркаленням авторського світогляду та переосмислення.

Реконструйована образна програма з 21, або 22 сцен з деякими меншими відмінностями слідує послідовності графічної серії-прототипу і, в той же час, не протиставляється правилам давнішої місцевої іконографії. Зображення історії Страстей розглядаються організовано, згідно літургійного порядку поминань Страсного тижня за візантійським обрядом. Сцени розкривають також богословський контекст Відкуплення й загального воскресіння. Окрім іконопису, про це навчає Святе Письмо (Рим 6, 3-11), що читається на літургії Святого Василя Великого у Велику суботу, а також в обряді хрещення: «...Аще бо собразны быхом подобію смерти его, то и воскресния будем, сие ведяще, яко ветхий наш человек с ним распяты, да упразднится тело греховное, Аще же умрохом со Христом, веруем, яко и живи будем с ним...»⁶⁷.

Ікона з Волосянки, починаючи повчання подією *Преображення*, через *Воскресіння Лазаря* і продовжуючи сценами *Зішестя в Ад* та *Воскресіння*, - не тільки допомагає осмисленню страждань Христових, а також розгортає контекст загального воскресіння, відкуплення від гріха ціною крові Сина Божого. На деяких подальших іконах ця тема відображається і продовжується сюжетами Явлення Ісуса Христа після

⁶⁷ «...Бо якщо ми стали однакові з Ним подобою його смерті, то і будемо співучасниками воскресіння. Знаючи це, що стара наша людина розіп'ята з Ним, щоб знищити гріховне тіло...Так само і ви думайте в собі, що ви, отже, є мертвими для гріха, а живими для Бога в Христі Ісусі, нашому Господі...» (Рим, 3-11).

Воскресіння (Христос з'являється жінкам-мироносицям, учням по дорозі в Еммаус, Увірення Фоми, Розіслання апостолів – Плав'я, Пентна).

Проблематикою наступного дослідження буде встановлення авторства або майстерні, де міг зреалізуватися цей вдалий синтез фламандської графіки та місцевого іконопису, а також пошуків інших аналогій.

Anna Derentowicz Zakrzewska

Problematyka konserwatorska ikony *Wjazd do Jerozolimy* z Muzeum Archidiecezji Warszawskiej

Książd biskup profesor dr hab. Michał Janocha wprowadził niedawno do obiegu naukowego nieznaną ikonę przedstawiającą *Wjazd do Jerozolimy* z 1. poł. XVI w., przechowywanej w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej (il. 2). Ów dawny przedmiot kultu o silnym ładunku religijnym i jednocześnie wspaniałe dzieło sztuki to także zabytek, na którym upływ czasu pozostawił swe piętno. Dlatego do rozważań natury teologicznej i artystycznej warto dołączyć omówienie, nierozdzielnie z nim związanej problematyki konserwatorskiej. Prace konserwatorskie i restauratorskie poprzedzone badaniami wzbogacają naszą wiedzę, rozstrzygając ewentualne kontrowersje na podstawie śladów, pozostawianych bezpośrednio w materii obiektu. Zniszczenia o różnym pochodzeniu i charakterze oraz kolejne nawarstwienia stanowią swoistą dokumentację, której analiza pomaga niekiedy rozstrzygnąć wątpliwości historyczne, artystyczne czy atrybucyjne. Zarówno w cerkwiach, jak i w muzeach spotkać można ikony po znacznych przekształceniach natury formalnej czy estetycznej. Podstawą ich bywa głęboka, często nieodwracalna ingerencja. Jako obiekty kultu religijnego i dzieła sztuki sakralnej przez wieki użytkowania ulegały uszkodzeniom powodowanym czynnikami mechanicznymi, biologicznymi, bądź ich kombinacjami. Regularne odnawianie wiązało się paradoksalnie z kolejnymi zniszczeniami i zmianami. Przyjmuje się w przybliżeniu, że ikony otoczone szczególną czcią, z powodu zniszczeń powstałych podczas adoracji i ciemnienia kolejnych warstw *olify*, odnawiane bywały całościowo średnio co sto lat. Czasem polegało to na ponownym gruntowaniu całej powierzchni i powtórzeniu na powstałej, nowej zaprawie starego przedstawienia. Niestety, aby zwiększyć przyczepność kolejnych warstw, często kaleczono tę starszą, odpowiednimi nasiekami lub zadrapaniami. Kiedy obiekty o tak złożonej budowie dostają się w ręce konserwatora, stanowią ogromny problem etyczny. Czy odsłaniać zniszczoną, lecz starszą chronologicznie warstwę, kosztem następnej także cennej? Odpowiedź jest jedna. Każdy przypadek jest inny i musi być rozpatrywany indywidualnie. W sukurs przyszły tu opracowane prawie przed stu laty i wciąż doskonałe metody rozwarstwiania, pozwalające (gdy spełnione są pewne określone warunki) na rozdzielenie poszczególnych

warstw chronologicznych bez konieczności niszczenia jednej z nich⁶⁸. W przypadku *Wjazdu do Jerozolimy*, już na wstępie sytuację można było ocenić, jako prostszą. Omawiana ikona, podczas swej liczącej ponad czterysta pięćdziesiąt lat historii, z nieznanymi powodami odnowiona była całościowo tylko raz. Drobne, lokalne naprawy, które oczywiście miały miejsce w międzyczasie, pozostawały bez większego znaczenia. Przemalowanie nie było oddzielone od oryginału warstwą gruntu, ani inną warstwą izolującą. Miało zróżnicowaną grubość, a w pewnych miejscach (co wiemy z dzisiejszej perspektywy), wykorzystano wręcz kolory, leżące pod spodem oryginału. Wobec niskiej klasy artystycznej przemalowania nie istniały dylematy, co do zasadności usuwania nawarstwienia. Problemem był raczej nieznanymi stan zachowania warstw spodnich. Proces prowadzący do decyzji o odsłonięciu wcześniejszego opracowania i osiągniętych rezultatów, opisany zostanie poniżej. Przeprowadzone prace konserwatorskie i restauratorskie, pozwoliły w rezultacie stanąć przed pełną ikoną z 1 poł. XVI w. w niezłym, aczkolwiek relatywnym do wieku, stanie zachowania.

Pochodzenie i najwcześniejsze losy ikony *Wjazdu do Jerozolimy* ukryte są w mrokach historii i wymagają osobnych studiów. Ikona jest darem księdza prof. Stanisława Kobiłusa dla Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, ale ani jej historia, ani dokładne pochodzenie nie były do końca znane nawet poprzedniemu właścicielowi. Odnowiona w 1889 r., jak głosi napis naniesiony na licu przez dawnego renowatora, trafiła do księdza Kobiłusa po wojnie, prawdopodobnie, jako obiekt uratowany z zawieruchy dziejowej, być może po powojennych przejściach cerkwi i przesunięciach granic. Kiedy w 2013 r. ikona *Wjazdu do Jerozolimy* trafiła do mojej pracowni, zarówno ja, jak i zleceniodawcy - dyrekcja Muzeum Archidiecezji Warszawskiej nie mieliśmy wątpliwości, że zaplanowane prace konserwatorskie i restauratorskie mogą dać zaskakujące rezultaty. Ikona znacznych rozmiarów (130 x 86 cm) na grubej, 3.5 centymetrowej tablicy, składającej się z dwóch desek z drewna lipowego, oklejonej płótnem (o śladach ręcznej obróbki na odwrociu), wzmocnionej dwoma szponami. Już na pierwszy rzut oka wydawała się dużo starszą, niż wskazywało opracowanie warstwy malarskiej. Środkowa część ikony wypełniona była obrazem olejnym, który powtarzał dość wiernie charakterystyczny, ukształtowany od stuleci dla tego typu przedstawienia schemat ikonograficzny. Jednak sposób opracowania malarskiego i pewne uproszczenia pozwalały lokować tę warstwę w czasach niezbyt odległych. Niemalże współczesne wydawały się być malowane i pozłoczone drewniane listwy, stanowiące obramienie dość dokładnie scalone

⁶⁸ W Polsce tą problematyką zajmuje się głównie Pracownia Rozwarstwiania Malowideł Sztalugowych na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych (WKiRDS ASP) w Krakowie.

z przemalowaniem. Najprawdopodobniej dodane zostały później na miejsce starszych, zamontowanych przez XIX-wiecznego renowatora. Stan zachowania warstw pod spodem świadczył o umieszczeniu wówczas na *polu* i *luzdze* wykończenia, niezwiązanego w sposób trwały z powierzchnią. Zagadkowym wydawało się też pierwotne przeznaczenie obrazu, który sprawiał wrażenie zbyt dużego, jak na ikonę świąteczną. Obraz nie mógł być również ikoną świątynną (chramową), ponieważ nie jest znana cerkiew o takim patrimonium. Zagadnienie to wymaga podjęcia osobnych badań.

W symetrycznej kompozycji ikony centralne miejsce zajmuje Chrystus na szarym, zdającym unosić się nad powierzchnią ziemi osiołku. Ukazany jest na tle Góry Oliwnej murów Jerozolimy, pomiędzy idącymi za nim dwunastoma apostołami, a witającymi go mieszkańcami miasta. Chrystus z nimbem krzyżowym w chitonie i himationie zasiada na osiołku, niczym na tronie z nogami po jednej stronie, tyłem do widza. Spogląda odwracając głowę do apostołów. Prawą ręką błogosławi a w lewej trzyma zwój pisma. Osiołek w ujęciu profilowym, pochylający głowę ku ziemi, kieruje się z lewej ku prawej stronie kompozycji. Podążający za nim apostołowie z głowami okolonymi nimbami, tworzą zwartą grupę. W bramie miasta stoi grupa mieszkańców Jerozolimy. Są brodaci mężczyźni, młodzieńcy i kobiety, jedna z dzieckiem na rękach. W tle rysują się strzeliste zabudowania Jerozolimy z bramą, murami miejskimi i innymi budynkami z kopułą. Opada ku nim zbocze Góry Oliwnej z czterema, dość schematycznie namalowanymi palmami. Witające dzieci ścielą przed Chrystusem swe tuniki⁶⁹. Warstwa malarska ma charakter olejny, zdaje się być położona grubo, ale faktycznie jej wysokość jest zróżnicowana (il.2).

Podobrazie o wymiarach: wysokości 130 cm, szerokości 86 cm i grubości 3,5 cm wykonane jest z dwóch desek lipowych (*Tilia sp*) o szerokościach (od lewej) 41 i 45 cm. Starannie wyselekcjonowano materiał, unikając większych wad anatomicznych drewna. Deski zostały precyzyjnie spasowane w ułożeniu przeciwległym i sklezione na styk klejem glutynowym w płytę podobrazia. Płytę usztywniono poprzecznie, dwiema klinowymi listwami (szpangami), wsuniętymi metodą „na jaskółczy ogon” w odpowiednie szczeliny wycięte w deskach. Górna znajduje się w odległości 25 cm od górnej krawędzi, a dolna w odległości 22 cm od dolnej. Listwy usztywniające wykonano z drewna sosnowego. Lico pod warstwą malarską ostrugano strugiem - zdzierakiem z krawędzią noża o łukowatym kształcie. Podobrazie przeklejono

⁶⁹ Opis sporządzono na podstawie publikacji [Janocha 2008].

i oklejono na całej powierzchni lica tkanym ręcznie płótnem, o rzadkim, prostym splocie⁷⁰. Płytę pokryto wielowarstwową zaprawą kredowo-klejową, co utworzyło grunt o grubości ok. 3 mm.

W związku ze stanem zachowania drewna, z zasinieniami i licznymi otworami wylotowymi, konieczne okazało się wyeliminowanie wszelkiego rodzaju pleśni, grzybów, bakterii, owadów i ich larw. Dezynfekcja, dezynsekcja, odkażanie i odgrzybianie wykonane zostały w komorze stacjonarnej, gazem sterylizacyjnym *Rotanox* (gaz S-9), będącym mieszaniną zawierającą 9% tlenu etylenu i 91% dwutlenku węgla⁷¹.

Na wstępnym etapie ciągle nie było wiadomo, czy mamy do czynienia z XIX - wieczną ikoną na starym podłożu, z przemalowaniem leżącym na destrukcie czy przekształceniem estetycznym znacznie starszego obiektu. Odpowiedź na te pytania i ewentualne uzasadnienie dla dalszych prac miały przynieść wstępne badania nieniszczące, wykonane przy pomocy technik fotograficznych⁷². Wykonano podstawowe fotografie w świetle widzialnym - rozproszonym i skośnym. Te ostatnie pozwalają na pokazanie powierzchni obrazu wraz z jej deformacjami⁷³.

Wykonano fotografie w promieniach podczerwonych (**il. 4-5**), które prawie całkowicie przenikając przez warstwy werniksów, zabrudzeń powierzchniowych i laserunków pozwalają zarejestrować, niewidoczne w świetle dziennym szczegóły budowy obrazu, jak rysunek przygotowawczy, modelunek i ewentualne zmiany autorskie⁷⁴. W partiach pejzażu na Górze Oliwnej uwidoczniły się zarysy innych form niż namalowana na wierzchu roślinność. Niewyraźnie zamajaczył także pień, nieobecnego w partii przemalowań, drzewa. Kiedy ogląda się te zdjęcia z dzisiejszej perspektywy, wydają się być ewidentnym dowodem na istnienie pod spodem niezłe zachowanej warstwy, wtedy jednak badanie w promieniowaniu IR wydawało się niewystarczające do ostatecznych rozstrzygnięć. Zaznaczyły się fragmenty o odmiennych

⁷⁰ Obecność płótna zaobserwowano w ubytku w miejscu łączenia desek podłoża. Zdjęcia rentgenowskie wykazały jego obecność na całej powierzchni płyty podłoża.

⁷¹ Karta charakterystyki gazu dostępna na stronie internetowej producenta [Sterylgaz 2011*].

⁷² Wszystkie zdjęcia badawcze wykonał Roman Stasiuk (Zakład Badań Specjalistycznych i Technik Dokumentacyjnych WKiRDS ASP w Warszawie).

⁷³ Fotografie w świetle widzialnym wykonano w oświetleniu lamp studyjnych emitujących kolor światła o temperaturze barwowej 5200° K.

⁷⁴ Fotografie w podczerwieni rejestrują obraz w zakresie promieniowania podczerwonego o długości fal 1200 nm. Rejestracja odbywa się za pomocą aparatu cyfrowego zaopatrzonego w filtr odcinający zakres światła widzialnego. W technice kolorowej podczerwieni (tzw. technika fałszywych kolorów) rejestruje się obrazy w zakresie części widma światła widzialnego (500 – 700 nm) oraz na bliskiej podczerwieni (700 – 1000 nm). Metoda ta bazuje na zjawiskach selektywnego odbijania (poza światłem niebieskim, które musi być wyeliminowane) i pochłaniania promieniowania przez poszczególne pigmenty warstwy malarskiej.

właściwościach absorpcyjnych. Warstwy farby, których wygląd w podczerwieni można opisać jako mleczny i rozmyty, faktycznie malowane są przejrzysto, farbami o charakterze półkryjącym. Jaśniej zaznaczyły się też miejsca malowane z użyciem pigmentów ołowiowych. Najciemniejsze są fragmenty malowane z użyciem czerni i ciemnych brązów. Decydujące dla wstępnej diagnozy okazały się dopiero zdjęcia rentgenowskie. Przy okazji chciałam nadmienić, że po usunięciu przemaalowań, powtórzono badanie w promieniowaniu IR, tym razem po to, aby pogłębić wiedzę o budowie technologicznej obrazu i zilustrować proces jego powstawania. Zarysy wstępnego rysunku ukazały się wyraźniej, ale nie zaobserwowano zmian pierwszego szkicu, ani też żadnych zasadniczych przeobrażeń kompozycji, natomiast jej zarysy stały się bardziej czytelne.

Fotografie rentgenowskie ⁷⁵ pokazały techniczną budowę podłoża, z elementami metalowymi, ze strukturą drewna i płótna oklejającego całość płyty. Co najważniejsze wykazały istnienie w spodniej warstwie wypełniającej *kowczeg* zarysu Góry Oliwnej o zupełnie odmiennym niż wierzchni, drapieżnym kształcie i sposobie malowania skał, charakterystycznym dla starszych przykładów opracowania tego typu ikonograficznego. Ciekawe wydaje się tu porównanie rezultatów osiągniętych przy użyciu obu technik: fotografii w promieniach IR i RTG. W tym szczególnym przypadku, w mniej czułym badaniu przy pomocy zdjęć w promieniach IR znacznie lepiej widoczne jest drzewo, stanowiące oś kompozycji. Fakt, że prawie nie widzimy go na zdjęciach w głębiej penetrujących promieniach RTG, wynika prawdopodobnie z tego, że budującą go farbę rozjaśniono domieszką bieli ołowiowej, pochłaniającej promieniowanie (**il. 6-8**).

Stan zachowania obrazu można ocenić, wykorzystując zjawisko świecenia ciał wywołane działaniem promieni ultrafioletowych ⁷⁶. Poszczególne elementy mają własną specyficzną fluorescencję w zależności od składu i wieku. Obraz nosi ślady ingerencji konserwatorskich, ale zdjęcia w promieniowaniu UV, w tym przypadku, nie odzwierciedlają jego faktycznego stanu zachowania. Stare, grube warstwy werniksów silnie opalizują, czyniąc

⁷⁵ Fotografie rentgenowskie — wykonano aparatem Baltospot 100 KV firmy Balteau na materiałach firmy Fuji Medical X-Ray Super RX. Zakres rejestracji 28 KV (koniec promieniowania RTG miękkiego — początek promieniowania RTG twardego).

⁷⁶ W fotografiach luminescencji (fotoluminescencji) obraz powstaje przez wzbudzenie promieniowaniem UV (ultrafioletowym). Emisja promieniowania długofalowego rejestrowana jest w zakresie powyżej promieniowania wzbudzającego, odciętego filtrem koloru żółtego. W przypadku fotografii luminescencji i w promieniowaniu UV w zakresie światła widzialnego obraz powstaje przez wzbudzenie promieniowaniem UV (ultrafioletowym). Rejestrowana jest emisja promieniowania długofalowego i obraz promieniowania UV w zakresie światła widzialnego powyżej 400 nm.

nieczytelnymi te spodnie. W dolnej części obrazu widać wyraźniej niż w świetle dziennym leżący na werniksie podpis renowatora informujący o odnowieniu obrazu w 1889 roku (**il. 9**).

Niezależnie od stanu zachowania spodniej warstwy malarskiej zdecydowano się na demontaż dodanych na krawędziach listew. Ukazało się oryginalne obramienie – *pole* ikony, oddzielone *luzgą* od pogłębionej środkowej części ikony – *kowczegu*. Warstwa malarska i grunt na *polu* i *luzdze* były bardzo zniszczone, lecz wolne od olejnego przemalowania pokrywającego *kowczeg*. W niektórych miejscach pokryte były dla wyrównania powierzchni wtórną zaprawą, w innych ukazała się oryginalna warstwa malarska w postaci czerwonego obramienia, wykonana w technice temperowej, a także wychodzące poza granice *kowczegu* i zachodzące na *luzgę* fragmenty głównej kompozycji. W górnej części ukazał się napis: *Оуход оуерусалим за ниего ис ха* (zasługuje on na osobne studia epigraficzne⁷⁷), w dolnej fragmenty stóp postaci mieszkańców Jerozolimy, większe i przesunięte w stosunku do przemalowania. Te znaleziska zachęciły do dalszych prac sondażowych. Wykonano odkrywki w mniej eksponowanych miejscach. Odsłonięto fragmenty Góry Oliwnej i fragmenty i szat bocznych postaci (**il. 10-11**).

Wyniki poczynionych badań i prac sondażowych w dużym stopniu rozwiały obawy, że zachowany oryginał jest jedynie destruktem. Dały poważne argumenty do rozpoczęcia odsłaniania leżącego pod spodem temperowego malowidła, którego stan zachowania zdawał się być dość obiecujący. Najpierw jednak należało zająć się podłożem ikony. Celem było ustabilizowanie podobrazia i przywrócenie ciągłości powierzchni odwrocia. Otwory i wydlutowania zaślepiono odpowiednio dobranym kitem. Przeprowadzono lokalną impregnację podłoża używając *Paraloidu B72*. Zakołkowano otwory wylotowe owadów. Uzupełnione powierzchnie opracowano scalając je fakturalnie i kolorystycznie z drewnem. Zabezpieczono odwrocie pastą woskową na wypadek zmian wilgotności i temperatury. Kontynuowano usuwanie z lica późniejszych nawarstwień, podklejając jednocześnie fragmenty o osłabionej przyczepności.

Usuwanie, liczących ponad sto dwadzieścia lat olejnych przemalowań (**il. 12-14**), okazało się niezwykle żmudną i trudną technicznie czynnością, wymagającą użycia silnych środków. Wypróbowano szereg metod i rozpuszczalników, których skuteczność oraz

⁷⁷ Według Witalija Michalczuka, inskrypcja zawiera litery cyrylicznego półustawu, charakterystycznego dla XVI-wiecznych rękopisów cyrylicznych w dawnej Rzeczypospolitej. Szczegółem tego napisu, w dwóch pierwszych słowach, jest zamiana fonetyczna staro-cerkiewnosłowiańskiego przyimka wskazującego «w» (w-chod, w-erusalim) na «u» (u-chod, u-erusalim). Jest to typowa cecha dla obszaru ukraińskojęzycznego. Nie precyzuje jednoznacznie czasu powstania, ale całość wskazuje na 2. poł XVI wieku.

możliwości zastosowania w poszczególnych miejscach uwarunkowane były techniką, lokalnym kolorem i stanem zachowania warstwy leżącej poniżej. Używano zależnie od lokalizacji: dwumetyloformamidu, amoniaku, pasty *Scansol* w kombinacji z metodą mechaniczną i zastosowaniem pistoletu na gorące powietrze z regulacją temperatury. Można powiedzieć, że oryginał został przemalowany całościowo, w partiach postaci i zabudowań po formie, a w partiach tła i pejzażu ze znacznymi uproszczeniami. Podczas usuwania przemalowań ukazywała się temperowa warstwa malarska, o różnym stopniu tłustości, miejscami wypolerowana, miejscami chuda i chłonna z lokalnymi zabrudzeniami powierzchniowymi, które usuwano odpowiednio dobranym środkiem powierzchniowoczynnym. Usunięto w 90% dawne przemalowania olejne. Pozostawiono drobne, starsze chronologicznie od warstwy wierzchniej przemalowania temperowe na twarzach osób, położone tam kiedyś, jeszcze przed całościowym odnowieniem, ponieważ warstwa oryginalna uległa w tych miejscach wcześniej całkowitemu zniszczeniu. Z tego samego powodu w tych partiach, w kilku pojedynczych miejscach pozostawiono także fragmenty ostatnich przemalowań olejnych. Podobnie potraktowano stare, lokalne uzupełnienia na powierzchni szat Chrystusa, których fałdy podkreślono kiedyś szrafowaniem złotem w proszku. Pozostawiono, jako swoisty dokument historyczny napis z datą pozostawiony przez XIX - wiecznego renowatora. Odnawiając ikonę dokonał on największych zmian formalnych i kolorystycznych w obrębie pejzażu czyli w przedstawienia Góry Oliwnej. W temperowym oryginale dominuje kolor różowo-pomarańczowy z białymi elementami graficznymi, którymi opracowano rysunek skał i czarnymi – roślinności, zamiast wtórnego, jednolitego oraz dość tępego w kolorze ugru. Zniknęło błękitne niebo i schematycznie namalowane cztery palmy, na korzyść tła w kolorze kości słoniowej i ciemnej zieleni. Wszędzie fruwią rzucające przez witających Chrystusa gałązki. Na skałach ukazały się zarysy roślinności i umownie zaznaczonej groty. Kompozycję przecina drzewo z dwojgiem, wspinających się na nie dzieci w białych tunikach. Góra Oliwna ma, jak nakazuje kanon, dwa wierzchołki. Przy krawędzi z prawej strony uwidoczniły się zarysy zabudowań, także mające swe wytłumaczenie w regułach ikonografii. Tak oto po latach udało się odzyskać oryginalną warstwę malarską, którą ksiądz biskup prof. dr hab. Michał Janocha zadatował na 1. poł. XVI w. Choć nadszarpnięta zębem czasu, zachowała niezwykłą siłę oddziaływania religijnego i artystycznego. Konserwatorowi dzieł sztuki, po powstrzymaniu procesów destrukcji i odsłonięciu oryginału pozostało już tylko zadanie przywrócenia w miarę

możliwości walorów estetyczno-plastycznych ikony, aby umożliwić jej eksponowanie w muzeum (il. 15)⁷⁸.

⁷⁸ Wypełniono liczne ubytki gruntu kitem (*Modostuc*), opracowano i zaizolowano ich powierzchnię, a następnie po położeniu werniksu pośredniego scalono wizualne warstwę malarską dwuetapowym retuszem naśladowczym (akwarela, farby konserwatorskie *Gamblin*). Zakończenie prac nastąpi w marcu 2016 roku.

Justyna Sprutta

Święci smokobójcy w sztuce dawnej Rusi

W każdej czasoprzestrzeni obecna jest idea zmagania się *sacrum* z *profanum*. Pod tym ostatnim pojęciem kryje się często chaos przybierający konkretną, nierzadko hybrydalną postać. Nie tylko w sztuce dawnej Rusi (do XV w.) mamy do czynienia z jego fantastyczną teriomorfizacją czy antropomorfizacją. Za przykład częściowej antropomorfizacji niech posłuży tutaj pochodząca z końca XV w., nowogrodzka ikona ukazująca św. Nikitę (św. Nicetasa) zwyciężającego zwierzęco-ludzką hybrydę, czyli samego diabła (il. 16).

W przedstawieniach świętych wojowników zło przyjmuje przeważnie hybrydalną postać zwierzęcą: dragona, czyli węża-smoka. To najczęściej święci wojownicy-męczennicy odnoszą triumf nad różnymi jego personifikacjami. Niekoniecznie też ich walkę ze złem należy rozumieć jako wyłącznie psychomachię, gdyż często jest to także walka z pogaństwem. Owi pogromcy *profanum* walczą z dragonem konno, pieszo, za pomocą oręża i gestu *calcatio*, nie ponosząc klęski. Zwycięstwo to stanowi zatem triumf nad Szatanem, pokusami i pogaństwem, ale i nad stanowiącym substytut tego zła, politycznym wrogiem.

Gdy chodzi o triumf nad pogaństwem, w oczach Euzebiusza z Cezarei sam cesarz Konstantyn Wielki jawi się, jako zwycięzca personifikującego pogaństwo smoka⁷⁹. Ta sama idea zawiera się, na rodzimym gruncie, np. w przedstawieniu króla Władysława Jagiełły na sarkofagu w krakowskiej katedrze na Wawelu. Stopy tego władcy spoczywają na smoku, co może oznaczać jego triumf nad pogaństwem (chodzi tutaj o chrzest Litwy), ale i wskazywać na to, że za życia był on dobrym, walczącym ze złem chrześcijaninem oraz idealnym, zwalczającym obłudę tudzież zaprawiającym się w męstwie i dzielności rycerzem. Owe cechy tworzą także wizerunek świętego pogromcy dragona.

Z triumfem nad wężem-smokiem łączy się często dokonywana przez Boga lub anioła koronacja; niekiedy też święty zasiada w czasie tej „ceremonii” na tronie. Z taką sytuacją mamy do czynienia np. na ikonie *Św. Demetriusz z Tesaloniki na tronie* z ok. 1212 r., z soboru Zaśnięcia Matki Bożej w Dymitrowie, na której świętego koronuje anioł (il. 17).

O koronacji świętych dragonobójców mówią również teksty liturgiczne, chociażby św. Jerzy w poświęconym mu akatyście pojawia się w koronie będącej nagrodą za jego wierność

⁷⁹ [Euzebiusz z Cezarei 2007, s. 170].

chrześcijańskiej wierze (ikos 3 kontakionu 3), a kanon pieśni VI Na Jutrznę Wielkich Nieszporów święta św. Jerzego wspomina o jego walce, jaką stoczył za pomocą krzyża-oręza, pełen wiary, nadziei i miłości, z „okrutnym wrogiem”. Także św. Teodor Tiron jako niszczyciel nieprzyjacielskich potęg i wielki szermierz Boga przyjmuje na swoje skronie niebiańską koronę, o czym mówi ton 8 kontakionu Soboty Pierwszego Tygodnia Wielkiego Postu. Podobnie rzecz ma się ze św. Nikitą na nieznannej proveniencji ikonie *Koronacja św. Nikity*, na której ów gocki wojownik, zasiadając na tronie, depta triumfalnie brzuch usiłującego bronić się dragona. Triumf ten ewokuje już samo imię świętego: Nikita (Nicetas).

Skuteczni, a zatem niezawodni, pogromcy dragona, tacy jak chociażby św. Demetriusz czy św. Jerzy, patronowali władcom, państwowości i wojsku. W ramach tej niebiańskiej pieczy np. św. Demetriusz przyczynił się wraz z archaniołem Michałem oraz świętymi Borysem i Glebem do zwycięstwa Rusinów na Kulikowym Polu w dniu 8 września 1380 r. Starły się wtedy ze sobą w walce dowodzone przez wielkiego kniazia Dymitra Dońskiego wojska ruskie z tatarską Złotą Ordą, na której czele stał Mamaj. W przeddzień bitwy Dymitr Doński przywiózł z Włodzimierza ikonę ukazującą św. Demetriusza, której cudowność wzmacniało przekonanie o pochodzeniu deski ze znajdującej się w Tesalonice trumny świętego. Stąd ikona ta była także drogocennym, jak wierzone, skutecznym *apotropeionem*.

Jednakże to nie św. Demetriusz czy św. Teodor, ale uchodzący za ideał dzielności i odwagi św. Jerzy darzony był ogromną czcią na Rusi. Do rozwoju jego kultu na ziemiach Rusi Kijowskiej przyczyniło się m.in. przyjęcie przez wielkiego kniazia Jarosława Mądrego imienia tego świętego na chrzcie i uznanie go za patrona, wybicie pieczęci z wizerunkiem świętego, wzniesienie kaplicy poświęconej św. Jerzemu w soborze Sofijskim w Kijowie w 1061 lub 1067 r., ustanowienie oddzielnego na Rusi święta św. Jerzego⁸⁰, a także założenie w 1030 r. grodu Juriew (obecnie: Tartu w Estonii i monasteru o takiej samej nazwie na Ziemi Nowogrodzkiej⁸¹).

Od tego momentu św. Jerzy stał się orędownikiem książąt Rusi i podporą jej Cerkwi. Kijowscy książęta chętnie widzieli w nim jedno z „narzędzi” utrwalania swego autorytetu u poddanych. Służyła temu też sztuka, co sugeruje pochodzący z połowy XI lub pocz. XII w. relief z monasteru Michajłowskiego w Kijowie (**il. 18**). Na reliefie tym ukazano konno kniazia Jarosława Mądrego lub jego syna Izasława Jarosławicza w towarzystwie św. Jerzego i św. Demetriusza.

⁸⁰ Święto to nie było znane w Bitancjum, zostało ustanowione na pamiątkę dnia kosekracji kaplicy św. Jerzego w soborze sofijskim przez metropolitę Illariona (26 listopada 1051 r.).

⁸¹ [*Święci Cerkwi prawosławnej* 1996, s. 133; Gharib 1990, s. 157; Panfil 2002, s. 71; *Icons* 2008, s. 52; Sprutta 2008, s. 208; Marecki, Rötter 2009, s. 325-326; Molé 1955, s. 123].

Św. Jerzy miał także pomóc wielkiemu kniaziowi nowogrodzkiemu Aleksandrowi Newskiemu w wyprawie przeciwko Szwedom (1240 r.) i Krzyżakom (1242 r.). Miał on również uwolnić mieszkańców Nowogrodu od ciemiężącego miasta stwora, o czym mówi *Latopis Archangielski*⁸². Pomocy św. Jerzego przyzywał też, wyruszywszy w 1570 r. na Nowogród, car Iwan III, zwąc go Jegorem Walecznym (*Latopis Sofijski*).

Jegor Waleczny (Chrobry) pojawia się także w być może nawiązującej do powstałej w IX, X lub XI w. legendy o św. Jerzym, *Pieśni o Jegorze Chrobrym* (z *Opowieści o niewidzialnym grodzie Kiteżu*). Dokonuje on zemsty na podobnym do dragona carze Martemianie za doznane od niego cierpienia⁸³. Od XIII w., kiedy to Tatarzy najechali na ziemie Rusi (1238-1240), czczono natomiast św. Jerzego jako patrona walczących z poganami. Od tego dziejowego momentu triumf świętego nad dragonem stał się ulubionym tematem w sztuce.

Jako zwycięzca, św. Jerzy jawi się np., pochodzącej z końca XIV w. nowogrodzkiej ikonie *Św. Jerzy zabijający smoka*, znanej też pod nazwą *Czarny Jerzy* (il. 19). Najczęściej ów święty dosiada konia maści siwej, jednakże tutaj anonimowy ikonograf ukazał go na karym rumaku. Podczas gdy w odniesieniu do św. Jerzego siwa maść wierzchowca stanowi aluzję do pełni jego cnót, wskazując ponadto m.in. na chwałę, łaskę i światłość Bożą, to kara maść symbolizuje ciemności Bożych tajemnic, a zawiązany na końskim ogonie supeł może oznaczać panowanie św. Jerzego nad popędami⁸⁴.

W postaci św. Jerzego bez trudu wbijającego oręż w cielsko dragona a dosiadającego rumaka, księżę Eugeniusz Trubieckoj widzi „oblicze gromowe”, natomiast samą ikonę Św. Jerzego-Zwycięzcy opisuje następująco: „*Oślepiający blask jego pędzącego jak wichur konia, ognista purpura jego rozwianego płaszcza i rozcinająca powietrze włócznia, porażająca smoka, wszystko to wskazuje na Jerzego jako na uduchowiony obraz Bożej burzy i spadającej z nieba błyskawicy. Jednakże widzimy w nim ascetycznego jeźdźca kierującego uduchowionym koniem. Ten koń nie jest żywiołem, lecz świadomą, widzącą mocą. Widać to wyraźnie w uduchowionym wyrazie jego oczu, które są skierowane nie do przodu, ale do tyłu, na jeźdźca, jakby poszukiwały u niego jakiegoś objawienia. Również w tym wypadku ponad burzą i wichrem ikonograf zobaczył błogosławiącą z nieba dłoń, której podporządkowują się i jeździec, i koń*”⁸⁵.

⁸² [Ałpatow 1975, s. 135].

⁸³ [*Pieśń o Jegorze Chrobrym* 1998, s. 222-228].

⁸⁴ W tradycji ludowej koń ten nabiera niekiedy wymiaru sakralnego (taki też wymiar posiadał w chramach), o czym na Białorusi świadczyło oddawanie czci św. Jerzemu ukrytemu pod postacią siwego konia, a także, tym razem na Wołyniu, nazywanie św. Jerzego, z racji święcenia koni w cerkwiach, „końskim bogiem”, natomiast dnia 23 kwietnia „końskim dniem”, [Kolberg 2002, s. 161].

⁸⁵ [Trubieckoj 1998, s. 35].

Na jeszcze innej ikonie nowogrodzkiej, z XV w. (il. 20), na okrągłej tarczy świętego widnieje apotropaiczna maska nawiązująca do antycznego gorgorejonu zdobiącego np. tarczę bogini Ateny. Ten pogański motyw, mógł dotrzeć do ikonografii św. Jerzego za pośrednictwem zamieszkujących brzegi Morza Czarnego kolonii greckich lub za pośrednictwem artystów z Bizancjum. Dopuszcza się też myśl, że gorgorejon mógł „dotrzeć” na tarczę św. Jerzego z amuletów noszonych na terenie Rusi. W XI i XII w. rycerstwo Rusi nosiło miedziane amulety (zmiejewiki *vel* węzowce, serpentyny, nauzy) właśnie z wyobrażeniem gorgorejonu oraz zwycięskich wojowników, św. Teodora i św. Nikity. Amulety te posłużyły następnie jako model chociażby dla amuletów nowogrodzkich i rostowskich. Takie amulety znaleziono m.in. na Kulikowym Polu.

Triumf św. Jerzego nad dragonem ukazał także anonimowy artysta na reliefie zdobiącym nowogrodzki Krzyż Ludogoszczeński z 1356 r. Natomiast najstarsze przedstawienie walki świętego z wężem-smokiem w szerszym wariacie tego tematu stanowi fresk z diakonikonu cerkwi Św. Jerzego w Starej Ładodze z l. 1167-1168 lub l. 80 XII wieku, arcydzieło mistrzów z Nowogrodu (il. 21).

Jeśli chodzi o oręż, jakim św. Jerzy pokonuje dragona, nie zawsze tym orężem jest włócznia. Piętnastowieczna ikona *Św. Jerzy Żmijobójca* z cerkwi Podwyższenia Krzyża Świętego w miejscowości Słowita ukazuje świętego w chwili, gdy miażdżąc nogą ogon stwora, wbija mu między barki trzymany przez siebie oburącz miecz. Scenie tej przygląda się zza skał wierzchowiec św. Jerzego, a po przeciwnej stronie klęczy ocalona od okrutnej śmierci carewna.

W latach 1238-1240 na Ruś najechali Tatarzy, najazd ten przyczynił się do zintensyfikowania u Rusinów czci św. Jerzego. W obliczu zagrożenia, zwłaszcza militarnego, wzrastał kult wojownika-triumfatora⁸⁶.

Pewien kontekst do przedstawień walki św. Jerzego z dragonem stanowią też pozostałości pogańskich wierzeń, obecne nie tylko w tradycji Rusi, ale i w tradycji innych krajów słowiańskich. Pozostałości te widoczne są zwłaszcza w folklorze. W lokalnej, ludowej tradycji, podobnie jak w sztuce, św. Jerzego przedstawia się często razem ze św. Demetriuszem, w czym uwidacznia się dotyczący kalendarza rolniczego wpływ mitu bliźniaczego. We wspomnianym kalendarzu dzień 23 kwietnia (św. Jerzego) inicjował wiosnę, a wraz z nią odrodzenie roślinności, podczas gdy dzień 26 października (św. Demetriusza) rozpoczynał zimą, czyli zamarcie wszelkiej wegetacji, dzieląc rok na dwie części. Zmaganie się wiosny z zimą obrazuje zatem w folklorze walka św. Jerzego z dragonem.

⁸⁶ [Machowski 1993, s. 180].

Ponadto także i tutaj w owym dragonie widziano personifikację chaosu, a związku z tym, iż u pogańskich Słowian walkę z chaosem staczał bóg Perun, w św. Jerzym upatrywano godnego następcy owego boga. Dragona natomiast utożsamiano z podziemiami oraz z ich bogiem i panem, Welesem (*vel* Wołosem)⁸⁷. Zwycięstwo nad chaosem przypisywano również św. Demetriuszowi, wierząc, że jedynie święci Demetriusz i Jerzy będą w stanie pokonać wprowadzające chaos, demoniczne moce oraz zmusić je za pomocą magii do stymulowania urodzaju. Wierzono także w przejście przez św. Jerzego od boga Jaryły opieki nad roślinnością do zbóż⁸⁸.

Gdy chodzi o samego dragona, widziano w nim często słowiańskiego Żmija⁸⁹. W klechdach ma on postać węża⁹⁰. Żmij pojawia się też w bylinach, np. o Dobryni Nikityczu i Aloszy Popowiczu. Dobrynia pokonuje Żmija w rzece Puczaj za pomocą szyszaku. Następnie ratuje m.in. Zabawę, siostrzenicę kniazia Włodzimierza Wielkiego, ze Żmijowej niewoli, uwalniając ją z jaskini lub głębokiego dołu (znajdującego się pod Górami Soroczyńskimi)⁹¹. Natomiast Alosza, dzięki Bożej pomocy (Bóg zsyła deszcz na papierowe skrzydła stwora), zwycięża Żmija Tugaryna *vel* Tuharyna Smokowicza, pod którego postacią kryje się mongolski chan Tugorkan (Batu-chan), pogramca Rusinów w bitwie rozegranej w 1223 r. pod Kałką⁹².

Żmija pokonują również święci Borys i Gleb oraz Flor i Ławr. Bardziej popularna wersja opowieści, że św. Borysem i św. Glebem, mówi o pochwyceniu przez nich języka Żmija za pomocą kleszczy podczas pracy w kuźni, w której kuli pług. Następnie zaprzężonym do pługa potworem oboraniu pierwszej skiby ziemi⁹³. W innej jeszcze wersji opowieści święci

⁸⁷ [Uspienski 1985, s. 59-60, 156; Deptuła 2003, s. 103-105, 110-111; Kowalik 2004, s. 156-157]. Johan D. Wunderer ze Strasburga pisał w 1590 r. w swojej relacji z podróży po Rosji, że ujrzał kamienny posąg (z okolic Pskowa) wyobrażający być może Peruna stojącego z mieczem i ognistym promieniem na smoku. [Ibid., s. 157. Wracając do Peruna „poprzedzającego” św. Jerzego w walce ze Żmijem, za święte drzewo jednego i drugiego uważano dąb [Kowalik 2004, s. 156-157].

⁸⁸ [Adamek 2000, s. 122; Kocój 2006, s. 301-302; Minczew 2003, s. 139, 157; Kowalik 2004, s. 157, 159; Ogródowska 2001, s. 74].

⁸⁹ [Deptuła 2003, s. 99; Szyjewski 2003, s. 58]. Cyt. za: [Słupecki 1994, s. 66; Perls 1937, s. 92].

⁹⁰ Na Rusi żywiono przekonanie, że węże stworzone zostały z popiołu pochodzącego od spalonego, zwyciężonego przez św. Jerzego smoka.

⁹¹ Już sam przydomek Dobryni ewokuje zwycięstwo: Nikitycz (z gr.), [Byliny 1955, s. 33-35, 37-38]. Inna wersja opowieści ukazuje Dobrynię Nikitycza depreczającego Żmija Gorynycza (łac. *calcatio*), a gest ten stanowi substytut zwycięstwa, np. konnego, nad uosabiającą zło istotą [Glinka, Kajsarow 2011, s. 24].

⁹² [Byliny 1955, s. 54-55, 57, 61-62; Glinka, Kajsarow 2011, s. 230]. Żmij pojawia się również w bylinie opowiadającej o Diuku Stepanowiczu. Jest tutaj „smoczyskiem lutym niezmiernie”, usiłującym zaatakować udającego się do Kijowa bojarzyna-junaka [Byliny 1955, s. 81, 84].

⁹³ Wyorana przez nich bruzda, zwana Żmijowym Wałem, miała zabezpieczać Ukrainę przed żmijami. Pod określeniem „żmije” kryły się ludy koczownicze (np. Tatarzy), zamieszkujące stepy i najeżdżające ziemie Ukrainy, a pod pojęciem „Żmijowy Wał” - system umocnień chroniących przed tymi agresorami, [Szyjewski

ratują przed śmiercią carewicza, przeznaczonego na pokarm dla Żmija. To u nich znajduje on schronienie w chwili, gdy obaj zajęci są wykuwaniem pługą. Mamy tutaj do czynienia ze skutecznym wstawiennictwem świętych, oczekiwanym od ich czcicieli⁹⁴.

Wracając do dragona-Żmija, dodajmy, że jego obecnością tłumaczono suszę, gdy „związywał” on wody, tudzież wyjaśniano pewne zjawiska astronomiczne⁹⁵. W tym miejscu oddajmy głos mnichowi Nestorowi z Ławry Pieczerskiej, który w swoim latopisie z ok. 1113 r. (*Powieść minionych lat*) pisał: „Tegoż roku [1091 r.], gdy Wsiewołod łowy urządzał na zwierza za Wyszogrodem i gdy rozstawiono sieci i naganiacze krzyknęli, spadł przeogromny smok z niebios, i przerazili się wszyscy ludzie. Tegoż czasu ziemia stęknęła, co wielu słyszało”⁹⁶, a o komecie: „Znamię węzowe pojawiło się [w 1028 r.] na niebiosach i widać je było we wszystkiej ziemi”⁹⁷.

Poza św. Jerzym walkę z dragonem toczył także św. Teodor. Jego ikonografia, jako wojownika zmagającego się z wężem-smokiem poprzedziła pojawienie się ikonografii innych pogromców dragona, a legenda o triumfie św. Teodora nad owym stworem legendę o św. Jerzym Zwycięzcy. Opowieść o pokonaniu dragona powiązał z osobą św. Teodora pod koniec X w. Mikołaj Uranos w *Żywocie św. Teodora*. Mówi ona o uratowaniu matki od pożarcia przez węża-smoka w momencie, gdy czerpiąc wodę (by napoić konia, na którym jej syn powracał do domu), wpadła do zamieszkiwanej przez dragona studni lub, jak chce tego jeszcze inna wersja legendy, do źródła. Jednakże większą czią niż na Rusi cieszył się św. Teodor w Bizancjum.

Konną walkę św. Teodora Stratelatesa z usiłującym ukryć się w jaskini dragonem ukazuje pierwsze klejmo nowogrodzkiej ikony z końca XV w. (HAMZ). Nazywany w *Menologionie* (ton 4 troparionu) zwycięskim bojownikiem w Chrystusowym wojsku, mężnie pokonującym orężem wiary szatańskie legiony⁹⁸. Św. Teodor Stratelates jako depczący

2003, s. 215-216]. Jeszcze inny wariant legendy pogromcą owego stwora uczynił niejakiemu kowala Damiana [Perls 1937, s. 70].

⁹⁴ Owi przedstawiani razem księżęta ewokują mit dioskuryczny (o „bliźniaczych” herosach); podobnie rzecz ma się z Florem i Ławrem [Glinka, Kajsarow 2011, s. 229]. Borysa z Rostowa i Gleba z Muromia zamordował księżę turowski, Światopełk, rywalizując z nimi o wielkoksiążęcy tron. Po ostatecznym pokonaniu Światopełka nad Altą (1019 r.) tron przejął Jarosław (Mądry), [Rybakow 1983, s. 58-59].

⁹⁵ Żmij miał także pozytywne znaczenie w słowiańskiej tradycji. Był on bowiem również siłą czystą, walczącą za pomocą piorunów i błyskawic z „zatrzymującymi” wodę smokami. Ponadto strzegł m.in. urodzaju, płodności, dobytku i domowego ogniska. Żmij Ognisty oznaczał natomiast płynącą w zaświatach Ognistą Rzekę. W folklorze stwór ten przyjmuje np. postać koguta, żurawia, orła oraz ludzką z parą niewielkich skrzydeł pod ramionami [Strzelczyk 2007, s. 242-243; Szyjewski 2003, s. 57; Gieysztor 2006, s. 269; Tomicczy 1975, s. 39-41, 59].

⁹⁶ Opis odnosi się do meteorytu [*Powieść minionych lat* 1999, s. 77].

⁹⁷[*Ibid.*, s. 58].

⁹⁸ [*Menologion* 2007, s. 187, 195; *Nabożeństwa* 2006*; Teodor Tiron 2012*].

dragona na tle skalistego pejzażu, widnieje także na pochodzącym z 1418 r. fresku, dziele halickich artystów, w kaplicy Trójcy Świętej na zamku w Lublinie (il. 22).

Zwycięstwo nad dragonem nie tylko przypisywano na Rusi wspomnianym wojownikom, ale również i prorokowi Eliaszowi. Ten starotestamentowy profeta miał przemierzać swoim ognistym rydwanem niebo, ścigając z gromem i błyskawicą w rękę uciekającego przed nim Żmija, o czym mówi staroruskie *Słowo o siłach niebieskich*⁹⁹. Personifikującego pogaństwo dragona zwyciężał też metropolita św. Hipacy z Gangry, co ilustruje siódme klejmo datowanej na 1 poł. XV w. ikony *Św. Hipacy z żywotem* (il. 23). Gdzie Św. Hipacy pokonuje krzyżem jako orężem zionącego ogniem, unoszącego się w powietrzu, bezskrzydłego dragona.

Za pogromczynię węża-smoka uchodzi również św. Paraskewa Piatnica. Na czwartym klejmie XV-wiecznej ikony z cerkwi w Rohatynie (il. 24). Posługując się modlitwą i krzyżem, poskramia ona personifikującego pokusy dragona. Mamy zatem tutaj do czynienia z kolejnym, plastycznym wyobrażeniem psychomachii. To św. Paraskewie poświęcony jej hymn liturgiczny z dnia 26 lipca mówi: „*Krzyż jako miecz chlubnie nosząc (...) mocą Boga wrogów pokonałaś widzialnych i niewidzialnych*”.

Zwycięstwo nad personifikacjami zła, odnoszone przez świętych, w tym przez Chrystusowych wojowników, stanowiło dla mieszkańców Rusi najlepszą rękojmię skuteczności ich wstawiennictwa przed Bogiem. Nie bez znaczenia był tutaj, w przypadku świętych wojowników, ich wojskowy status kojarzący się z siłą, odwagą, dzielnością i walecznością, czyli z cechami, które od dawien dawna sprzyjały zwycięstwu.

⁹⁹ Walkę ze „związującym” wodę Żmijem toczą także planetnicy (*vel* chmurnicy, obocznicy, zduchacze) [Deptuła 2003, s. 72, 105; Szyjewski 2003, s. 65-66; Riemizow 2000, s. 72, 77-78, 107-113].

Назар Козак

Акафістний цикл в Супраслі *

Стінописи Благовіщенської церкви Супрасльського монастиря, створені в середині XVI ст., були практично повністю знищені в середині XX ст.¹⁰⁰ Жодної сцени *Супрасльського акафістного циклу* не збереглося навіть у фрагменті, тож, для вивчення залишилися лише історичні джерела. Серед них особливу цінність становлять матеріали архітектора і реставратора П.П. Покришкіна, який наприкінці 1900-х відвідав Супрасль з метою оцінити можливість реконструкції церкви. Після цієї поїздки він опублікував опис іконографічної програми стінописів, у якому згадує про сцени “акафістного ярусу” цитуючи деякі інскрипції та, іноді, коротко описуючи зображення¹⁰¹. П.П. Покришкін також зробив ряд фотографій, які тепер зберігаються в архіві Інституту історії матеріальної культури Російської академії наук у Санкт-Петербурзі (ІМК РАН)¹⁰². На шістьох із них видно десять сцен акафістного циклу. В архіві Інституту мистецтва Польської академії наук (ІМ ПАН) зберігаються ще дві фотографії, на яких зафіксовані шість із цих сцен – з інших ракурсів¹⁰³.

* Англійська версія цієї статті була опублікована в *Series Byzantina* 14 (2016), с. 81-95.

¹⁰⁰ Церкву підірвали 23 липня 1943 р., [Lebiedzińska 1968]. Фрагменти стінописів, що вціліли після вибуху, в наш час зберігаються в Музеї ікон в Супраслі, який є відділом Підляського музею в Білостоці (Підляське воєводство, Польща). Див. веб-сайт Супрасльського монастиря: [Monaster ZPB 2020*] Датування стінописів ґрунтується на відомостях включеного до монастирської хроніки Реєстру видатків “для прикраси і слави і почесні церковної”, який Сергій Кимбар, архимандрит Супрасльського монастиря, уклав 7065 року 10-ого індікта. [LSL 1870, с. 49-55]. Першим видатком у *Реєстрі Кимбаря* зазначено розпис “святої церкви та вітваря”, з уточненням, що за це було заплачено півтори копії Литовських грошей. 7065 рік з візантійської ери від сотворіння світу конвертується в еру від Різдва Христового як 1557 р., яку більшість дослідників визначають як орієнтир для датування стінописів. Олександр Семашко, натомість, запропонував розширити хронологічні рамки датування стінописів до 1532 року, коли Кимбар став архимандритом. Зрештою в процесі аналізу іконографічної програми, звернувши увагу на те, що сцена *Зішестя в Ад* розташована поруч зі сценою *Благовіщення*, Олександр Семашко припустив, що стінописи мали бути виконані в рік, коли Пасха співпала із Благовіщенням. В період між 1532 та 1557 рр. таке співпадіння свят було лише 1542 р., [Siemaszko 1995, с. 42].

¹⁰¹ [Pokryshkin 1911, с. 235-237].

¹⁰² Чотири із цих фотографій були опубліковані в статті Олександра Семашка: [Siemaszko 1995, іл. 23, 26, 29, 30]. Висловлюю вдячність Олександру Мусіну, який надіслав високоякісні скани фотографій з ІМК РАН, в тому числі і тих які раніше не публікувались, а також Петрові Гротовському за допомогу в цій справі.

¹⁰³ Вперше опубліковані у [Lebiedzińska 1968, іл. 48, 62].

Опис П.П. Покришкіна, як і фотографії з ПМК РАН та ІМ ПАМ, детально вивчалися в минулому. Дослідники, яких цікавила реконструкція іконографічної програми стінописів Супрасльської церкви, неодмінно приділяли увагу *Акафістному циклу* як важливому елементу цієї програми. Таких спеціальних досліджень було три, а саме – статті А.І. Рогова (1980), Йоанни Котиньської (1986) та Олександра Семашка (1995).

А.І. Рогов¹⁰⁴, ґрунтуючись на описі П.П. Покришкіна та фотографіях з архіву ІМ ПАМ, ідентифікував більшість сцен циклу як ілюстрації конкретних акафістних строф та вказав на деякі інші випадки використання подібних варіантів іконографічних схем в акафістних циклах XIV-XVI ст. Відповідно до реконструкції А.І. Рогова, на південній стіні розташовувались ілюстрації строф 3,4,5,6; на західній — строф 8,9,10,11, та ще двох, які залишились не ідентифікованими; на північній — строф 16, 24, 18 та *Проіміона*. Дослідник також висунув припущення, що роль першої сцени циклу відігравала композиція *Благовіщення*, розташована на передвітарних стовпах. Окрім двох ідентифікованих сцен на західній стіні, реконструкція А.І. Рогова не враховує ще по одній сцені на південній та північній стінах, та неточно ідентифікує дві сцени на північній стіні.

Йоанна Котиньська¹⁰⁵ в покликах не згадує праць П.П. Покришкіна та А. І. Рогова, про які їй, очевидно, не було відомо. Основними джерелами, які вона використовувала для реконструкції програми стінописів були фотографії ІМ ПАМ. Загалом, Йоанна Котиньська пише про сім акафістних сцен, проте переважно вказує неточні номери строф, при цьому, ілюстрацію 16-ої строфи вилучає із циклу, вважаючи частиною іншої композиції (*Собору Богородиці, Покрову Богородиці* чи ілюстрації гімну “*Тобою радується*”). Натомість композиції *Стрітання* та *Зішестя в Ад*, розташовані серед сцен христологічного циклу у верхньому регістрі розписів, на думку Йоанни Котиньської, ілюстрували 12-ту (помилково вказану як 13-ту) та 22-гу строфу Акафіста, відповідно.

Олександр Семашко¹⁰⁶ залучив максимально широке коло доступних фотографій, в т.ч. згадані фотографії П.П. Покришкіна, які не були доступні попереднім авторам. Він не лише ідентифікував більшість сцен циклу, але також створив схему їхнього розташування на стінах храму. При описі окремих сцен Олександр Семашко як і А. І. Рогов вказував на іконографічні аналогії, які зустрічаються в інших акафістних

¹⁰⁴ [Rogov 1980, с. 352-354].

¹⁰⁵ [Kotyńska 1986, с. 39-40].

¹⁰⁶ [Siemaszko 1995, с. 42-26].

циклах. На одній із фотографій з ПМК РАН йому вдалось виявити фрагмент зображення ілюстрації 15-ої строфи, згадка про яку відсутня в описі П.П. Покришкіна. Отже, відповідно до реконструкції Олександра Семашка, на південній стіні розташовувались ілюстрації строф 2,3,4,5,6, на західній стіні — строф 8,9,10,11 та дві не ідентифіковані сцени, на північній — строф 15,16, не ідентифікована сцена, 18 та 19. Отже, в цілому, три сцени (дві на західній і одна на північній) залишилися без ідентифікації.

Наше дослідження має на меті уточнити і доповнити напрацювання попередників щодо реконструкції *Супрасльського акафістного циклу* і дати відповідь на питання, яке не ставилось раніше, а саме: звідки походили іконографічних зразки, якими послуговувались супрасльські майстри?

Визначення походження іконографічних прототипів важливе для з'ясування творчої біографії майстрів. Це особливо показово у випадку акафістного циклу. Річ у тому, що відомі акафістні цикли (серії сцен, що ілюструють строфи літургійного гімну *Акафіста до Богородиці*) поділяються на іконографічні варіанти, які мають свою регіональну локалізацію¹⁰⁷. Це робить їх ефективними маркерами для відстеження художніх міграцій та контактів. Визначивши, до якої групи належить *Супрасльський акафістний цикл*, зможемо визначити територію походження його іконографічних зразків.

Реконструкція

Акафістний цикл в Супраслі розташовувався в середньому ярусі розписів на стінах наоса. Він розпочинався на південній стіні, біля іконостасу, і далі розгортався за годинниковою стрілкою через західну стіну, завершуючись біля іконостасу на північній стіні. Загалом було 16 сцен, що є менше від стандартної кількості у 24-и або 25-ть сцен¹⁰⁸.

¹⁰⁷ В історіографії не існує усталеного підходу до виокремлення таких груп. Наприклад, аналізуючи пізньовізантійські цикли з точки зору “характеру використання символічних елементів в ілюстраціях гімну” Громова поділила їх на дві групи “столичну” та “провінційну” [Gromova 2005, с. 37]. Натомість Йоаніс Спатаракіс на основі іконографічних особливостей цих циклів виокремлює аж 14 груп, більшість із яких, щоправда, включає лише по одному циклу [Spatharakis 2005, с. 158-180].

¹⁰⁸ Кількість сцен в ілюстрованих акафістних циклах відповідає структурним елементам *Акафістного гімну*: Проіміону “*Возбранной воєводи*” та 24 строфам основної частини, які в грецькому оригіналі утворюють акростих і, відповідно, нумеруються літерами грецького алфавіту. У слов’янських перекладах строфи Акафіста поділяються на “кондаки” та “ікоси”, які чергуються між собою, і мають власну нумерацію (перший кондак відповідає проіміону, а перший ікос — строфі А). У цій статті ми послуговуємося спрощеною нумерацією, прийнятою в західній історіографії, яка є відповідною до грецького оригіналу, із заміною літер на арабські цифри. Про Акафіст як текст див. [Peltomaa 2001]. Про слов’янські переклади див. [Filonove-Gove 1988].

Олександр Семашко пояснював це “скорочення” браком місця¹⁰⁹. З цим також можна пов’язати деякий лаконізм супрасльських сцен, в яких часто замість груп пристоячих зображаються лише по одній постаті обабіч центрального елемента.

Гіпотетично, деякі акафістні сцени могли розташовуватись також на східній стіні нави, яка відгороджувала наву від святилища, проте дані про це відсутні, оскільки на час візиту П.П. Покришкіна ця стіна була повністю закрита іконостасом. Лише вгорі він роздивився та сфотографував сцену *Благовіщення* – архангел Гавриїл та Діва Марія були зображені при північному та південному краях стіни (Фото ІМК РАН II 28290)¹¹⁰.

Як ми вже згадували, А.І. Рогов припустив, що ця сцена “відкривала” акафістний цикл ілюструючи його першу строфу¹¹¹. Зауважимо, що таке припущення не безпідставне. Сцена *Благовіщення* це загальнопоширений варіантом ілюстрації 1-ої строфи. Крім того, існують приклади, коли акафістний цикл розпочинався із 2-ої строфи, в той час як поруч зображається велика композиція *Благовіщення* і, відповідно, саме її трактують як ілюстрацію 1-ої строфи (наприклад, в монастирі Дохіар на Афоні (1567/8) сцена *Благовіщення* закомпонована в дві ніші у нартексі обабіч входу в наву і оточена сценами Акафістного циклу, які заповнюють всю східну стіну¹¹²). Однак, у випадку Супрасля зв’язок між *Благовіщенням* на східній стіні та акафістним циклом на південній, західній та північній стінах не є таким очевидним. Вони розташовані у різних регістрах на значній відстані один від одного. Крім того, інскрипція до цієї сцени, яку наводить П.П. Покришкін, лише ідентифікує сюжет, а не цитує слова 1-ої строфи, як це типово для інших акафістних ілюстрацій. Таким чином, стверджувати, що супрасльське *Благовіщення* на східній вівтарній стіні ілюструвало 1-у строфу Акафіста немає достатніх підстав.

Слід також відкинути припущення Йоанни Котиньської про те, що сцени *Стрітення* та *Зішестя в Ад* на південній та північній стінах ілюстрували 12-ту та 22-гу строфи Акафіста¹¹³. Хоча ці сюжети, як і сюжет *Різдва*, який відтворений першим в христологічному циклі на південній стіні, - використовувались в акафістній іконографії, проте в конкретному випадку Супрасля цього не достатньо, щоб вважати їх сценами акафістного циклу. Інскрипції в цих сценах ідентифікують згадані сюжети і не

¹⁰⁹ [Siemaszko 1995, с. 43].

¹¹⁰ [Pokryshkin 1911, с. 236].

¹¹¹ [Rogov 1980, с. 352].

¹¹² [Toutos, Fousteres 2010, № 10.1.5].

¹¹³ [Kotyńska 1986, с. 40].

містять слів відповідних строф акафістного гімну. Самі ж сцени розташовувались ярусом вище від акафістного і належали до христологічного циклу, логіка розгортання якого чітко підпорядковувалась послідовності свят в церковному календарі.

Відповідно до нашої реконструкції, шістнадцять сцен *Супрасльського акафістного циклу* розташовувались в такій послідовності: на південній стіні ілюстрації строф 2,3,4,5,6; на західній — строф 8,9,10,11,13,14; на північній 15,16,17,18,19. Далі подаємо короткий опис чи будь-які інші наявні дані про кожен з цих ілюстрацій:

Строфа 2 (Οἶκος Β, Кондак 2) “*Бачивши Свята себе непорочною ...*” Перша (зі сходу) сцена на південній стіні наоса, одразу перед іконостасом. Зафіксована на фото з архіву ПМК РАН (П 28897). Відтворює сюжет *Благовіщення*, який типово використовувався для ілюстрації перших строф Акафіста, в т.ч. і 2-ої строфи. Архангел Гавриїл стоїть у лівій частині композиції простягаючи руку до Діви Марії, яка стоїть праворуч. Дія відбувається на тлі високих палат з перекинутим між дахами велумом. П.П. Покришкін подає інскрипцію¹¹⁴, яка також читається на фотографії: “в видещи с[вя]таа сѣбе въ чистотѣ ре[че] гавріиль д[е]ръзостно”.

Строфа 3 (Οἶκος Γ, Ікос 2) “*Пізнати незвідане знання Діва прагнучи ...*” Друга сцена на південній стіні наоса. Хоч вона і зафіксована на фото з архіву ПМК РАН (П 28283), та не згадується в описі П.П. Покришкіна. Вперше про неї написала Йоанна Котинська, щоправда, ідентифікуючи її як ілюстрацію одразу трьох строф 3, 4, 5.¹¹⁵ Як і попередня сцена, ця також репрезентує *Благовіщення* (типовий сюжет ілюстрації перших строф Акафіста) з практично ідентичною композицією. (Незначна відмінність: Богородиця прикладає палець до уст). На фотографії з архіву ПМК РАН видно фрагмент інскрипції, яка відтворює текст третьої строфи: “Разоумь не разумен разумѣти д[ѣ]ва”.

Строфа 4 (Οἶκος Δ, Кондак 3) “*Сила Всевишнього ...*” Третя сцена на південній стіні наоса. Зафіксована на фото з архіву ПМК РАН (П 28283) та ІМ ПАН (№ 9426). В центрі зображено Богородицю в мандорлі, яка тримає перед собою Дитя-Христа, також оточеного мандорлою. Вгорі сяє зірка. Обабіч читається інскрипція: “Сила вышнѣго всени тог[д]а”, яку також наводить П.П. Покришкін¹¹⁶. Це, порівняно, рідкісний варіант ілюстрації 4-ої строфи. Семашко вказав на три приклади цього варіанту ілюстрації 4-ої строфи в акафістних циклах XIV-XVI ст., а саме – в *Псалтирі Томича* з Державного

¹¹⁴ [Pokryshkin 1911, с. 236].

¹¹⁵ [Kotyńska 1986, с. 40].

¹¹⁶ [Pokryshkin 1911, с. 236].

історичного музею в Москві (1360–1363), в стінописах церкви св. Трійці в Козії (с. 1390) та монастиря Снагов (1563), обидва у Валахії¹¹⁷. Цей перелік слід доповнити акафістними циклами на іконі з церкви Зоодохос Пігі на о. Скопелос в Лівадії (перша пол. XV ст.)¹¹⁸, в стінописах монастиря Тісмана у Валахії (1564), монастиря Хосіос Мелетіос в Боетії (1573-1592)¹¹⁹, церкви Екатонтапіліані на о. Парос (після 1636)¹²⁰, а також на епітрахилі з монастиря Ставронікіта на Афоні (XVI ст.)¹²¹, епітрахилі з Екуменічного Патріархату (XVII ст.)¹²² та на іконі зі скиту св. Євстахія біля монастиря Івірон на Афоні (XVII ст.)¹²³.

Строфа 5 (Οἶκος Ε, Ικος 3) “*Маючи богоносну Діва утробу ...*” Четверта сцена на південній стіні наоса. Зафіксована на фото з архіву ІМК РАН (П 28283) та та ІМ ПАН (№ 9426). Зображає *Зустріч Марії та Єлизавети*, що є типовим варіантом ілюстрації 5-ої строфи. Жінки зображені у вітальних обіймах в центрі композиції на тлі високих палат, через верхи яких перекинуто велум. Вгорі читається інскрипція: “Имоуши бгопріетнооу два оутробж”.

Строфа 6 (Οἶκος Ζ, Кондак 4) “*Бурю в нутрі маючи ...*” Крайня сцена біля західного краю південної стіни наоса. На фотографіях не зафіксована. Про цю сцену згадує П.П. Покришкін, як про наполовину знищену через облаштування балкону хорів; він також наводить фрагмент інскрипції: “Бжриуноуть”, яку реконструює як “Бжриу вьноутрь имѣя”, що відповідає першими словам 6-тої строфи¹²⁴. В акафістних циклах ця строфа типово ілюструється сценою докорів Йосипа.

Строфа 8 (Οἶκος Θ, Кондак 5) “*Узрівши зорю, що до Бога вказувала шлях ...*” Перша сцена коло південного краю західної стіни. Фотофіксація відсутня. П.П. Покришкін зазначає, що весь акафістний ярус на західній стіні “зіпсутий балконом хорів” і відтворює інскрипцію сцени як “б[о]готечною звѣзду”¹²⁵, що відповідає першим словам 8-ої строфи. В акафістних циклах ця строфа традиційно ілюструється сценою подорожі волхвів.

¹¹⁷ [Siemaszko 1995, с. 44].

¹¹⁸ [Spatharakis 2005, іл. 237].

¹¹⁹ [Deliyanni-Doris 1977, іл. 22].

¹²⁰ [Orlandos 1964, іл.10].

¹²¹ [Karakatsanis 1997, № 11.10].

¹²² [Paliouras 1989, іл. 102].

¹²³ [Kondakov1902, іл. 46].

¹²⁴ [Pokryshkin 1911, с. 236].

¹²⁵ [Ibid.]

Строфа 9 (Οἶκος I, Ικός 5) “*Сини Халдеїв бачивши на руках Діви ...*” Друга сцена на західній стіні. Фотофіксація відсутня. П.П. Покришкін ідентифікував сюжет як *Поклоніння волхвів*, що відповідає типовому варіанту ілюстрації цієї строфи в акафістних циклах, і наводить дві літери з інскрипції “ви”.¹²⁶ Цей склад у першому рядку 9-о строфи зустрічається двічі у першому і останньому словах: “Видѣша ѡтроци халдеистіи нарѣку двичю”.

Строфа 10 (Οἶκος K, Кондак 6) “*Вищунами богоодержимими ставши волхви ...*” Третя сцена на західній стіні ліворуч від входу на хори. Фотофіксація відсутня. Ідентифікується за фрагментом інскрипції, яку П.П. Покришкін відтворює як “проповѣднибгоносціивльсьви”,¹²⁷ що відповідає першому рядку 10-ої строфи: „Проповѣдници б[о]гоносніи вльсьви бывше”. В акафістних циклах ця строфа ілюструється різноманітними варіантами сцени *Повернення волхвів до Вавилону*.

Строфа 11 (Οἶκος Λ, Ικός 6) “*Освітивши Єгипет світлом правди ...*” Четверта сцена на західній стіні, праворуч від входу на хори. Ідентифікується за фрагментом інскрипції, яку наводить П.П. Покришкін “в̄сія..чтіл”.¹²⁸ Перше слово в цій інскрипції відповідає першому слову першого рядка 11-ої строфи “В̄сія в̄ египтѣ просвѣщеніе истинѣ”. Щодо другого слова, то воно, схоже, відтворене з помилками. В акафістних циклах 11-та строфа ілюструється різноманітними варіантами сцени *Втечі до Єгипту*.

Строфа 13 (Οἶκος N, Ικός 7) “*Нове показав творіння творець ...*” П’ята сцена на західній стіні. Фотофіксація відсутня. Тут потрібне спеціальне пояснення, оскільки про цю та про наступну сцену на західній стіні П.П. Покришкін згадує як “картини без написів”¹²⁹ і, відповідно, в історіографії вони фігурують як не ідентифіковані сцени. Разом із тим, ґрунтуючись на логіці розгортання акафістного циклу на стінах церкви, можна визначити які саме строфи ці сцени ілюстрували. Оскільки перед ними ішла ілюстрація 11-ої строфи, а після них ілюстрація — 15-ої строфи, то, відповідно, ці дві сцени могли ілюструвати лише дві із трьох строф, які розташовуються між 11-ою та 15-ою, а саме 12-ту, 13-ту, або 14-ту. Серед можливих варіантів -- 12 і 13, 13 і 14, 12 і 14 — найвірогіднішим є другий варіант, який виключає строфу 12. Річ у тім, що в акафістних циклах вона типово ілюструється сценою *Стрітіння*, а ця сцена в Супраслі

¹²⁶ [Ibid.]

¹²⁷ [Ibid., с. 237].

¹²⁸ [Pokryshkin 1911, с. 237].

¹²⁹ [Ibid.]

розташовувалась поруч – у горішньому (христологічному) реєстрі стінописів на південній стіні в рамках христологічного циклу (тут можна пригадати прокоментоване вище припущення Йоанни Котиньської, що ця сцена ілюструвала 12-ту строфу Акафіста). Відтак, вилучення ілюстрації 12-ої строфи із акафістного циклу на західній стіні могло бути наслідком небажання дублювати один і той самий сюжет в двох суміжних реєстрах стінописів. Зауважимо, що майстри також вилучили із акафістного циклу ілюстрацію 7-ої строфи, яка переважно ілюструвалась сценою *Різдва*. Відповідна сцена у Супраслі також знаходилась у христологічному реєстрі стінописів на південній стіні. Очевидно, за браком місця на стінах наосу майстер “редагував” акафістний цикл, вилучаючи сцени ідентичні до тих, що увійшли до складу христологічного циклу, який розташовувався над акафістним. Різноманітність варіантів 13-ої строфи не дозволяє визначити як саме виглядала відповідна сцена в Супраслі.

Строфа 14 (Οἶκος Ξ, Кондак 8) “*Дивне народження ...*” Шоста сцена на західній стіні, коло її північного краю. Зафіксована на фото з архіву ІМК РАН (II 28892). Фрагмент цієї сцени на фотографії П.П. Покришкіна не був зауважений досі. Видно лише верхню частину композиції: по центру на передньому плані – голова персонажа з німбом, у тлі – споруда з шатровим верхом. Схоже, що це варіант ілюстрації 14-ої строфи, коли по центру на тлі споруди зображається Богородиця на престолі з Дитям Ісусом на колінах, а обабіч дві групи пристоячих. Приклади цього варіанту серед поствізантійських акафістних циклів XVI ст. знаходимо в стінописах трапезної Великої Лаври на Афоні (1535-1541)¹³⁰ та в монастирі Станешті в Валахії (1537)¹³¹.

Строфа 15 (Οἶκος Ο, Ікос 8) “*Повністю бувши унизу і вгорі...*” Перша сцена на північній стіні, коло її західного краю. Зафіксована на фото з архіву ІМК РАН (II 28892). Видно верхню частину композиції: фрагмент голови з німбом центрального персонажа, чия постать оточена мандорлою. Вперше на цей фрагмент звернув увагу Олександр Семашко, ідентифікувавши сцену як ілюстрацію 15-ої строфи¹³². Тут слід зауважити, що ілюстрації цієї строфи переважно включають два образи Сина Божого. Таке подвоєння пов’язано з текстом строфи, який розкриває тему двох природ Ісуса Христа. В доповнення до постаті Христа, який зображається у центрі композиції, ще один образ Христа (переважно *Ветхого Деньми*) з’являється по центру вгорі – в сегменті неба.

¹³⁰ [Aspra Bardavake 1992, іл. 121].

¹³¹ [Dumitrescu 1972, іл. 62].

¹³² [Siemaszko 1995, с. 44].

У Супраслі цього другого образу немає. Втім, ілюстрації строфи з одинарним зображенням Христа теж відомі. Так, Семашко вказав на пізньовізантійський цикл в церкві св. Трійці в Козії (с. 1390)¹³³. Ця аналогія не дуже точна, оскільки там в верхніх кутах сегмента неба зображені ангели, а в Супраслі, судячи з фото, їх не було. Точнішу аналогію знаходимо в Станешті (1537)¹³⁴, де Христос в мандорлі зображений в оточенні учнів; та в неопублікованому акафістному циклі в монастирі Корона поблизу Кардітци в Фессалії (1587).

Строфа 16 (Оікос П, Кондак 9) “Усі ангельські чини настрашились ...” Друга сцена на північній стіні. Зафіксована на фото з архіву ПМК РАН (П 28898) та ІМ ПАН (№ 9428). У центрі композиції зображено *Богородицю Оранту*, обабіч два ангели. Вгорі зберігся фрагмент інскрипції: “нѣстьество яьасво ибоиміс”, в якій відчитуються початкові слова 16-ої строфи: “Въсѣко ество агльское оудивися”. Зображення ангелів, які поклоняються Христові, рідше Богородиці, є типовим для іконографії 16-ої строфи. Вперше цю сцену як ілюстрацію 16-ої строфи ідентифікував А. І. Рогов, вказавши як на найближчу аналогію ілюстрації цієї строфи, на акафістний цикл в монастирі Гумор в Молдавії (1535)¹³⁵. Особливість, яка споріднює Супрасль з Гумором, - це зображення Богородиці в типі *Оранти*. Такий варіант образу Богородиці не зустрічається в інших ілюстраціях 16-ої строфи. Щоправда, є і відмінність, в Гуморі на грудях Богородиці бачимо Дитя Ісуса, в той час як в Супраслі Дитя відсутнє.

Строфа 17 (Оікос Р, Ікос 9) “*Ораторів велегласних ...*” Третя сцена на північній стіні. Зафіксована на фото з архіву ПМК РАН (П 28898) та ІМ ПАН (№ 9428). В центрі на високому древку опертому на криницю, зображена ікона *Богородиці з Дитям*. Обабіч стоять двоє ієрархів. Інскрипція відсутня. А.І. Рогов і Йоанна Котиньська ідентифікували цю сцену як ілюстрацію 24-ої строфи¹³⁶, натомість, Олександр Семашко звернув увагу, що така сцена могла ілюструвати цілий ряд інших строф, -- а саме 13-ту, 14-ту, 17-ту, 20-ту, 23-тю та 24-ту¹³⁷. Беручи до уваги місце розташування цієї сцени в структурі *Супрасльського циклу* між ілюстраціями строф 16 та 18, її впевнено можна ідентифікувати як ілюстрацію 17-ої строфи. Цей, доволі рідкісний, варіант зустрічається лише в шістьох інших циклах, а саме – в пізньовізантійському монастирі Матейч

¹³³ [Ibid., с. 45].

¹³⁴ [Dumitrescu 1972, іл. 63].

¹³⁵ [Rogov 1980, с. 352].

¹³⁶ [Ibid.] порівн. [Kotyńska 1986, с. 39].

¹³⁷ [Siemaszko 1995, с. 45].

в Македонії (1356–1360)¹³⁸; у поствізантійських монастирях у Проботі (1532)¹³⁹, св. Йоанна Нового (церква св. Георгія) в Сучаві (1532-1534)¹⁴⁰, Гуморі (1535)¹⁴¹ та Сучевиці (бл. 1600),¹⁴² - усі в Молдавії, а також у Лаврові в Галичині (бл. 1550)¹⁴³. Найточнішими є аналогії з Проботи, св. Георгія в Сучаві та Лаврова, оскільки там на іконах зображено погруддя Богородиці Оранти з Дитям перед грудьми (іконографічний тип який відомий як *Епіскепис, Знамення або Втілення*).

Строфа 18 (Οίκος Σ, Кондак 10) “*Спаси прагнути світ ...*” Четверта сцена на північній стіні. Зафіксована на фото з архіву ІМК РАН (П 28279) та ІМ ПАН (№ 9428). Відтворює сюжет відомий як *Спас Недремне око* (Анапесон)¹⁴⁴. Інскрипція відсутня. На тлі гірського пейзажу сидить Богородиця (ліворуч), праворуч зображений Христос Еммануїл, що спить. Внизу бачимо постать персоніфікації Всесвіту (Космосу) з рогом в руці¹⁴⁵. Це, порівняно, рідкісний варіант ілюстрації 18-ої строфи. Супрасльську сцену вперше ідентифікував Стертен Петкович, вказавши на аналогію до цієї ілюстрації відповідної строфи в акафістному циклі в “одному руському рукописі”¹⁴⁶. Йшлося про рукопис зі збірки Петербурзької Духовної Академії, кілька мініатюр із якого ще в ХІХ ст. опублікував П.П. Покровський¹⁴⁷. Тривалий час доля цього рукопису була невідомою¹⁴⁸, проте, як з'ясувалось, він зберігається в Російському музеї в Санкт-Петербурзі (інв № ДР/Гр.-78) і є насправді не руським, а грецьким рукописом ХVІІІ ст.¹⁴⁹ А.І. Рогов, натомість, вказав на інші, значно раніші, аналогії – в акафістних циклах в *Псалтирі Томича* (1360–1363) з Державного історичного музею в Москві та у *Сербському Псалтирі* (1396-1410) з Державної бібліотеки Баварії в Мюнхені¹⁵⁰. Йоанна Котиньська, доповнила цей перелік циклами в стінописах Тісмани (1564)

¹³⁸ [Pätzold 1989, іл. 69].

¹³⁹ [Costea 2009, іл. 32].

¹⁴⁰ Ілюстрація не опублікована.

¹⁴¹ [Costea 2009, іл. 33].

¹⁴² [Fabritius 1999, іл. 116].

¹⁴³ [Kozak 2007, іл. 5, 6].

¹⁴⁴ Про цей іконографічний сюжет див. [Todić 1994].

¹⁴⁵ Крістіна Догару в спеціальній статті, присвяченій ілюстрації 18-ої строфи Акафіста в Снагові та Тісмані, вважає, що тут зображено царя Давида, оскільки ріг є атрибутом саме цього пророка і згадується в Пс. 132(131): 17; [Dogaru 2008].

¹⁴⁶ [Petkovich 1972, с. 217, пр. 25].

¹⁴⁷ [Pokrovsky 1892, іл. 225].

¹⁴⁸ У 1960-х роках М.В. Щепкина пише про цей рукопис як про втрачений [Schepkina 1963, с. 148].

¹⁴⁹ [Pivovarova 2014, с. 122]. Висловлюю вдячність Олександру Преображенському за цю інформацію.

¹⁵⁰ [Rogov 1980, с. 353].

у Валахії¹⁵¹ та Арборе (1541) в Молдавії¹⁵². І, врешті, Олександр Семашко вказав ще на дві інші аналогії, а саме – ікону з церкви Зоодохос Пігі на о. Скопелос в Лівадії (перша пол. XV ст.) та стінописи в монастирі Снагов (1563) у Валахії¹⁵³. Перелік можна доповнити прикладами з церкви Больниці в Козії (1543)¹⁵⁴, церкви Екатортапіліані на о. Парос (після 1636)¹⁵⁵, епітрахилі з Екуменічного Патріархату (XVII ст.)¹⁵⁶ та ікони зі скиту св. Євстахія біля монастиря Івірон на Афоні (XVII ст.)¹⁵⁷. Найближчими є аналогії зі Снагова та Тіснами, оскільки там бачимо специфічну іконографію персоніфікації Всесвіту з рогом у руці. (В інших випадках Всесвіт тримає убрус або цей персонаж відсутній взагалі).

Строфа 19 (Οίκος 7, Ικος 10) “*Стіною еси дівам ...*” Четверта сцена на північній стіні. Зафіксована на фото з архіву ІМК РАН (II 28279 та II 28290). Остання, п’ята сцена на північній стіні перед іконостасом. У центрі зображено Богородицю, яка простягає руки в сторони, наче захищаючи молодих осіб. П.П. Покришкін писав, що обабіч Богородиці було зображено двох юнаків¹⁵⁸. На фото видно повністю постать юнака ліворуч. Постать праворуч – частково заслонена іконостасом. Вона зображена у іншому костюмі, з опліччям, і це, можливо, дівчина. А.І. Рогов помилково ідентифікував цю сцену як ілюстрацію *Проїміона*, натомість, Олександр Семашко висловив здогад, що це ілюстрація 19-ої строфи¹⁵⁹. Для варіантів ілюстрацій цієї строфи характерне зображення Богородиці у центрі, яка відповідно до змісту перших слів строфи, - виступає в ролі захисниці дів. Окрім дів можуть також зображатися і юнаки. На такий приклад вказав Олександр Семашко – це ікона XVII ст. з монастиря Івірон на Афоні, яку в перше опублікував Никодим Конадков¹⁶⁰. Щодо положення рук, розпростертих і спрямованих донизу, на зразок образу Марії у західному типі *Mater Misericordiae*, - найближчі аналогії

¹⁵¹ [Dumitrescu 1978, іл. 84].

¹⁵² [Kotyńska 1986, с. 39].

¹⁵³ [Siemaszko 1995, с. 45].

¹⁵⁴ [Iancovescu 2012, іл. 56].

¹⁵⁵ [Orlandos 1964, іл. 20].

¹⁵⁶ [Paliouras 1989, іл. 102].

¹⁵⁷ [Kondrakov 1902, іл. 46].

¹⁵⁸ [Pokryshkin 1911, с. 235].

¹⁵⁹ [Siemaszko 1995, с. 45].

¹⁶⁰ [Ibid., 45] порівн. [Kondrakov 1902, с. 99, іл. 46], зазначивши в описі що поруч з дівами зображені і юнаки.

походять із циклів у монастирі Станешті в Валахії (1537)¹⁶¹, а також у Молдовиці (1537)¹⁶² та Арборе (1541), що у Молдавії¹⁶³.

Іконографічні прототипи

Десять сцен супрасльського акафістного циклу, які повністю чи у фрагментах зафіксовані на фотографіях, знаходять численні аналогії в інших акафістних циклах. Не всі із цих аналогій, втім мають специфічний характер. Так, наприклад, ілюстрування строф 2 та 3 сценою *Благовіщення*, а строфи 5 сценою *Зустрічі Марії та Єлизавети* є типовими, і зустрічаються у всіх акафістних циклах, які включають ілюстрації цих строф.

Натомість для ідентифікації походження зразків, якими послуговувались супрасльські майстри, першочергове значення мають рідкісні варіанти ілюстрування акафістних строф, а також специфічні іконографічні деталі цих ілюстрацій.

Найпримітнішим з точки зору іконографічних особливостей *Супрасльського циклу* є одночасне залучення двох доволі рідкісних варіантів ілюстрацій строф 4-ої та 18-ої. Перша з них проілюстрована образом Богородиці в мандорлі з Дитям перед грудьми, а друга – композицією *Спас Недремне Око*. Поєднання цих двох ілюстрацій в одному циклі зустрічається доволі рідко. В пізньовізантійську епоху його віднаходимо в *Псалтирі Томича* (1360–1363) з Державного історичного музею в Москві, та на іконі з церкви Зоодохос Пігі на о. Скопелос в Лівадії (перша пол. XV ст.); у XVI ст. – в стінописах монастирів Снагов (1563), Тісмана (1564) у Валахії, а в XVII ст. – в церкві Екатонтапіліані на о. Парос (після 1636), на епітрахилі з Екуменічного Патріархату (XVII ст.) та на іконі зі скиту св. Євстахія біля монастиря Івірон на Афоні (XVII ст.). З точки зору хронології найближчими до Супрасля є цикли у Снагові та Тісмані. Цікаво, що у всіх трьох циклах спорідненість проявляється на рівні специфічних іконографічних деталей. Так, в ілюстрації 4-ої строфи Богородиця підтримує мандорлу з Дитям перед грудьми, в той час як в інших випадках вона зображається як Оранта, а в ілюстрації 18-ої строфи Всесвіт тримає ріг, в той час як в інших циклах цей персонаж відсутній або ж тримає убрус. Ці специфічні аналогії свідчать, що серед зразків, якими

¹⁶¹ [Dumitrescu 1972, іл. 67].

¹⁶² [Costea 2009, іл. 38].

¹⁶³ [Fabritius 1999, іл.75].

послугувались супрасльські майстри, безперечно, був іконографічний варіант акафістного циклу, використаний також в Снагові та Тісмані.

Ілюстрації інших строф, втім, вказують, що супрасльські майстри в якості зразка використовували не лише цей один варіант акафістного циклу. Найкраще про це свідчить специфічна ілюстрація 17-ої строфи. У тексті строфи йдеться про велемовних ораторів, які втрачають дар мови, коли дізнаються про воплощення Христа. Відтак, переважно ця строфа ілюструється сценою, яка зображає вражених ораторів. У Супраслі, натомість, бачимо сцену вшанування ікони. Найдавніший приклад такого варіанту ілюстрації 17-ої строфи знаходиться в монастирі Матейч в Македонії (1356–1360), де одразу кілька строф проілюстровано схожими сценами з іконами. Окремо від цього поодинокого випадку стоїть група акафістних циклів 1530-х років з території Молдавського князівства — Пробота (1532), св. Георгій в Сучаві (1532-34) та Гумор (1535). Використана в них версія Акафіста у 1540-х роках була відтворена в Лаврівському монастирі в Галичині, а бл. 1600 р. в стінописах склепіння апсиди в Сучевіці. Супрасльська ілюстрація особливо близька до Проботи, св. Георгія в Сучаві та Лаврова, де ікона, що вшановується, репрезентує *Богородицю Оранту з Дитям* перед грудьми, в той час як численних інших прикладах цього сюжету переважно зображається ікона *Богородиці Одигітрії*. Зауважимо також, що специфічна ілюстрація 16-ої строфи в Супраслі, де Богородиця зображена в типі Оранти, знаходить найближчу паралель в Гуморі, а з Лавровом Супрасль зближує ще й те, що в обох циклах пропущено ілюстрацію 7-ої строфи.

Таким чином, можемо зробити висновок, що в Супраслі було синтезовано принаймні два іконографічні варіанти акафістного циклу. Для першого характерне поєднання рідкісної ілюстрації 4-ої строфи образом Богородиці в мандорлі із рідкісною ілюстрацією 18-ої строфи сценою *Спас Недремне Око*. Для другого – нетипове використання для ілюстрації 17-ої строфи сцени вшанування ікони. Специфічні іконографічні деталі – як ріг в руках Всесвіту в ілюстрації 18-ої строфи, та ікона Богородиці Оранти з Дитям перед грудьми в ілюстрації 17-ої строфи дозволяють географічно локалізувати найближчі іконографічні аналогії першого варіанту у Валахії, а другого – в Молдавії та Галичині. Супрасль є крайнім північним пунктом поширення цих двох варіантів.

Цей висновок важливий з точки зору імплікацій щодо авторства супрасльських стінописів. В історіографії поширеним є твердження, що автором супрасльських стінописів був Нектарій Сербин. Він згадується як майстер ікон для іконостасу в датованому 1557 р. і включеному до монастирської хроніки реєстрі видатків

архимандрита монастиря Сергія Кимбаря¹⁶⁴. Це той самий документ, що містить згадку про вартість виконання стінописів (див. прим. 1). Проте, в документі немає ніяких вказівок на те, що Нектарій Сербин був причетний до виконання цих стінописів. Відтак, щоб обґрунтувати його авторство дослідники зосередились на пошуку стилістичних та іконографічних аналогій в малярстві Сербії. Людмила Лебедзінська писала про стилістичну близькість супрасльських стінописів до “фресок північної Сербії, в басейні ріки Морави, виконаних в кінці XIV - поч. XV ст. (Раваниця, Каленич, Любостинья і, перш за все, церква св. Трійці в Манасії)”¹⁶⁵. Станіслав Шиманьскі, натомість, аналізуючи орнаментику, вказав на стінописи в церквах “південно-західної Сербії та північної Македонії, а саме, - в Старій та Новій Павліці, Мілешеві, Арільє, Грачаниці, Прізрені, Рудениці, і, особливо, в Трескавач, Дечанах, Сопочанах та Студениці, які походять з XII ст. і до 1410 р.”¹⁶⁶. Ще іншу групу споріднених пам’яток окреслив Стретен Петкович, вказавши на стінописи в “центральных районах Печського патріархату 1560-х років”¹⁶⁷, зокрема, в самій Печці Патріаршій (1561), Мілешеві (с. 1565) та Богородичній церкві в Студениці (1568).

Пошук іконографічних прототипів супрасльського акафістного циклу привів нас до висновку про зв’язок супрасльських стінописів із мистецтвом іншого регіону, розташованого на північ від лінії Дунаю, який включав Валахію, Молдавію та руські (білоруські та українські) землі в складі Польсько-Литовської держави. Це свідчить, що опріч зв’язків з (пост)візантійським мистецтвом Сербії, супрасльські стінописи також були тісно пов’язані з мистецтвом регіону, до якого у XVI ст. належав сам Супрасльський монастир.

¹⁶⁴ [LSL 1870, с. 52].

¹⁶⁵ [Lebiedzińska 1968].

¹⁶⁶ [Szymański 1972, с. 182].

¹⁶⁷ [Petkovich 1972, с. 225].

Paweł Sygowski

Ikona „Matki Boskiej Werchrackiej” – przyczynek do rozważań na temat pewnych wariantów Eleusy w malarstwie ikonowym na terenie Rzeczypospolitej

W wydanym w 1973 r. katalogu malarstwa ikonowego w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (MNK) Janina Kłosińska, omawiając znajdującą się w tych zbiorach ikonę Matki Bożej w typie Eleusy (il. 26), przedstawiła genezę tego przedstawienia i kontekst pojawienia się jej w malarstwie ikonowym na ziemiach Rzeczypospolitej¹⁶⁸. Autorka wskazała na znane w kręgu tradycji bizantyńskiej wczesne przedstawienia Eleusy i wyróżniła typ Eleusy określanej jako „*Matka Boska Rzymska*” („*Maria Rzymska*”), który pojawił się na ziemiach ówczesnej Polski w XVII w., a najbardziej czczoną z nich była ikona Eleusy z Werchraty. O ikonie tej Kłosińska pisze, że została sprowadzona do Werchraty z Zamościa, ogłoszona w 1685 r. cudowną, później przeniesiona do Krechowa¹⁶⁹, a w czasie sporządzania katalogu zbiorów krakowskich znajdowała się w cerkwi piatnickiej we Lwowie. Ikona ta była dziełem albo malarza żółkiewskiego Altamonte – jak uważał Kretowicz, albo Bazylego ze Lwowa – jak podał Rastawiecki¹⁷⁰. O krakowskiej ikonie Eleusy oraz kilku podobnych do niej ikonach (ikona z Ulucza, dwie ikony w Muzeum Historycznym w Sanoku i jedna w Muzeum Okręgowym w Przemyślu) Kłosińska napisała, że „*stanowią swobodne kopie obrazu Matki Boskiej z Werchraty-Krechowa*”¹⁷¹.

Autorka nie wspomina o badaniach Mieczysława Gębarowicza, które znała¹⁷². Gębarowicz odnotowuje ikonę Matki Boskiej Werchrackiej w swojej pracy z 1969 o malarzach lwowskich w XVI-XVIII w.¹⁷³ Poddaje w wątpliwość tradycję, że obraz ten to

¹⁶⁸ [Kłosińska 1973, s. 171-176].

¹⁶⁹ Określenie „werchracka” odnosi się do ikony, która znajdowała się w monasterze położonym około 4 km od wsi Werchrata. Warto zwrócić uwagę, że we wsi tej znajdowała się cerkiew parafialna p.w. św. Jerzego Męczennika. We wsi Krechów (na Ukrainie) znajduje się interesująca cerkiew p.w. św. Paraskewii, a w pobliżu wsi usytuowany jest monaster krechowski, do którego według tradycji, po likwidacji monasteru werchrackiego, przeniesiono słynącą cudami ikonę [Sygowski 2014, s. 121-155; Slobodjan 1998, s. 185-189].

¹⁷⁰ [Kretowicz, 1830, s. 297-298; Rastawiecki 1850, t.1, s. 50].

¹⁷¹ [Kłosińska 1973, s. 174].

¹⁷² [Ibid., s. 22].

¹⁷³ [Gębarowicz 1969c, s. 85-86].

ikona „*Matki Boskiej Werchrackiej*”, sugerując, że jest to ikona „*Matki Boskiej Krechowskiej*”, również otoczona kultem, dzieło malarza lwowskiego Mikołaja. Ważne dla poniższych rozważań są reprodukcje omawianego obrazu, zamieszczone w tym opracowaniu (il. 25)¹⁷⁴. Widać, że ikony omawiane przez Gębarowicza i Kłosińską są bardzo podobne, ale różnią się istotnym detalem – mianowicie na obrazie „*Matki Boskiej Werchrackiej*” nie widać prawej rączki Dzieciątka, którą, jak można przypuszczać, obejmuje Matkę – w ikonie z muzeum krakowskiego Dzieciątko w prawej opuszczonej ręczce trzyma rotulus.

Wspomniane wyżej ustalenia Kłosińskiej wpłynęły na określenie w zeszycie „Katalogu zabytków sztuki w Polsce”, poświęconym powiatowi bieszczadzkiemu (1982 r.), ikon Eleusy w typie *Matki Boskiej Rzymskiej*, jako kopii ikony „*Werchracko-Krechowskiej*”. Tak określone są obrazy Eleusy z Komańczy, Roztok Dolnych, Nowosielec Kozickich (przeniesiona do muzeum w Łańcucie), Polańczyk oraz z Zabrodzia¹⁷⁵.

Wspomniana w tym katalogu, słynąca z cudów ikona z Łopienki (il. 27), znajdująca się obecnie w kościele w Polańczyku, została w przewodniku po Bieszczadach z 1992 r. określona, jako *kopia słynnej ikony z Werchratej k. Lubaczowa*¹⁷⁶, zapewne pod wpływem powyższych informacji z „Katalogu zabytków sztuki w Polsce”. Informacja taka powtarzana jest w kolejnych wydaniach tego przewodnika¹⁷⁷.

Podobnie o ikonie z Ulucza napisała Romualda Grządziela w katalogowym opracowaniu zbioru ikon w Parku Etnograficznym w Sanoku (1998) – *ikona ta wzorowana jest na obrazie Matki Boskiej z Werchraty-Krechowa*¹⁷⁸.

We współczesnym przewodnikowym omówieniu sztuki cerkiewnej w galerii „Sztuki cerkiewnej dawnej Rzeczypospolitej” Muzeum Narodowego w Krakowie (2012 r.) Bronisława Gumińska omawiając ikonę Eleusy powtarza wcześniejsze ustalenia Kłosińskiej, odnotowując wpływ na ten typ przedstawienia „*dwóch słynących cudami obrazów: z klasztoru brackiego. w Kijowie i z Werchraty*”¹⁷⁹. Autorka przypomina bizantyńskie pochodzenie tego wariantu

¹⁷⁴ [Ibid., il. 44 a, 44 b, 44 c].

¹⁷⁵ [KzszwP 1982, t.1, z. 2, s. XV, s. 35, 84, 91, 148; il. 248, 249, 250, 252, 333].

¹⁷⁶ [Bieszczady 1992, s. 271-271].

¹⁷⁷ [Bieszczady 2016, s. 322].

¹⁷⁸ [Czajkowski, Grządziela, Szczepkowski 1998, il. 33, s. 163]. Obecność dwóch ikon Eleusy z Ulucza w zbiorze skansenu w Sanoku może wynikać stąd, że oprócz ikony autorstwa Ioana, malarza Hyrowskiego, pochodzącej z monasterskiej cerkwi p.w. Wniebowstąpienia Pańskiego, druga ikona mogła pochodzić z murowanej XVI-wiecznej, cerkwi parafialnej we wsi Ulucz, p.w. św. Mikołaja, rozebranej jeszcze przed I wojną światową [Nowak, Żygadło 2011, s. 32-38].

¹⁷⁹ [Gumińska 2012, s. 71-73].

Eleusy i wskazuje na odnotowany przez Biskupskiego¹⁸⁰, wpływ grafiki z 1614 r. (**il. 28**) autorstwa niderlandzkiego artysty Rafaela Sadelera, na popularność tego typu przedstawienia w malarstwie ikonowym Rzeczypospolitej.

Biskupski analizując w swoim artykule (2003 r.) zachowane na południu Polski ikony Eleusy wskazuje na dwa jej warianty przedstawienia określanego jako „*Matka Boska Rzymska*”, różniące się między sobą ułożeniem himationu na ramionach Dzieciątka. Rzadszy wariant, to ten, w którym himation jest przerzucony przez prawe ramię Dzieciątka. Wariant ten znany jest już dużo wcześniej z malarstwa bizantyńskiego, reprezentuje go m.in. ikona kreteńska z 2 poł. XV w. (**il. 29**) ze zbiorów E. Velimezisa w Muzeum Benaki w Atenach¹⁸¹ i reprodukowana przez Biskupskiego ikona z XV/XVI w. z Ermitażu w Petersburgu. Na terenie eparchii przemyskiej i jej okolic znany jest z przedstawień z 2 poł. XVII w.: z drzeworytu Eustacjusza Zawadowskiego z lwowskiego Trefologionu z 1651 r. (**il. 30**)¹⁸², z Triodionu Postnego (Lwów 1689 r.), z ikony Eleusy ze Świątkowej Małej, (XVIII w.)¹⁸³, a także z ikony (z kon. XVII w.) z terenu Węgier – z cerkwi w Mogyoróska (**il. 32**)¹⁸⁴.

Drugi wariant jest według autora kopią wspomnianego miedziorytu Sadelera, na którym poły himationu krzyżują się na piersiach Dzieciątka. Biskupski podaje szereg przykładów ikon reprezentujących ten wariant. Spośród nich wyróżnia słynącą cudami ikonę z Łopienki, będącą dziełem dobrego malarza. Inne ikony powtarzające ten wariant to obrazy z Ulucza, Komańczy, Roztok Dolnych, Bóbrki, Nowosielec Kozickich, Wołkowyi, ze Zboja na Słowacji, z Muzeum Narodowego w Krakowie, dwie ikony z Muzeum Historycznego w Sanoku (jedna podpisana jako kopia ikony z Łopienki) oraz ikona Łosia koło Krynicy¹⁸⁵. Wśród obrazów reprezentujących ten wariant Biskupski wyróżnia jeszcze dodatkową jego odmianę, w której lewa poła maforionu Matki Bożej nie jest przerzucona przez prawe ramię tylko opada odsłaniając górny fragment sukni. Tak przedstawiona jest Matka Boża na ikonach z Chyrzynki, ze Skorodnego oraz na drugiej ikonie Eleusy z cerkwi monasterskiej w Uluczu¹⁸⁶, namalowanej w latach 60. XVII w. przez Ioana malarz Hyrowskiego¹⁸⁷. Na znanej z ryciny słynącej cudami

¹⁸⁰ [Biskupski 2003, s. 272-287].

¹⁸¹ [*Niebiański splendor* 2007, il. 2].

¹⁸² W zbiorach muzeum „Muzeum Zamek w Łańcucie” – inf. od Jarosława Giemzy. Klocek używany wielokrotnie.

¹⁸³ [Biskupski 2003, s. 273].

¹⁸⁴ [Puskás 2008, s. 78, 311; il. 38 na s. 125]. Ikona powstała, jak się wydaje, w środowisku malarzy związanych z diecezją przemyską

¹⁸⁵ [Biskupski 2003, s. 273-275, il. 5-9; Maszczak 2010, s. 67 il. 9, s. 224].

¹⁸⁶ [Biskupski 2003, s. 275, il. 12].

¹⁸⁷ [Czajkowski, Grządziela, Szczepkowski 1999, il. 8, s. 143].

ikonie Eleusy z Chłopic koło Jarosławia Matka Boża ma maforion przerzucony przez prawe ramię, a mimo to widoczna jest górna część sukni z ozdobnym jej oblamowaniem¹⁸⁸.

W swoich rozważaniach Biskupski pominął jednak inny szczegół – to co różni wspomniane wyżej ikony od ryciny Sadelera to brak opadającego sandała z prawej stopy Dzieciątka. Tego detalu nie ma już na drzeworycie Zawadowskiego.

Analizując inne szczegóły na ilustracjach w artykule Biskupskiego można zauważyć, że zwój w niektórych przedstawieniach tego wariantu jest trzymany przez Dzieciątka poziomo, tak jest na wspomnianej rycinie Zawadowskiego, na wspomnianym obrazie z Chłopic i na ikonie Eleusy z monasteru uluckiego¹⁸⁹.

Rozmaitość odmian wariantu Eleusy wskazuje, że twórcy mogli korzystać z kilku wzorów, zostawiając sobie jakiś margines dowolności w jego interpretacji. W tradycji bizantyńskiej występowało kilka wariantów przedstawienia Matki Bożej z Dzieciątkiem w typie określanym, jako Eleusa, w tym także ten określany później, jako *Matka Boska Rzymska*¹⁹⁰. Wariant ten, zapewne dzięki kopiom w cyrylicznych księgach liturgicznych, stał się na terenie Rzeczypospolitej szczególnie popularny¹⁹¹. Spotykamy go w malarstwie ikonowym na terenach zachodnich eparchii metropolii kijowskiej, a raczej nie jest znany na jej wschodnich i północnych terenach, a także nie spotykany na terenie Rosji¹⁹².

Warto też przy okazji zwrócić uwagę, że ikony Matki Bożej w typie Eleusy pojawiły się na ziemiach ruskich Korony co najmniej w 1 poł. XVI w., o czym świadczą m. in. dwie ikony z Dorosina na Wołyniu, obecnie w Muzeum Narodowym im. Andrzeja Szeptyckiego we Lwowie¹⁹³ i z Liskowatego na Pogórze Przemyskim¹⁹⁴. Reprezentują one jednak zupełnie inne warianty tego przedstawienia.

Na błędne określenia ikon Eleusy w typie „*Matki Boskiej Rzymskiej*” z terenu Podkarpacia kopiami „*ikony werchrackiej*” zwrócił uwagę Piotr Kondraciuk, omawiając ikonę Eleusy z cerkwi p.w. św. Jerzego w Tomaszowie Lubelskim (2001 r.). W obrazie tym, datowanym na kon. XVII w., Dzieciątko wyraźnie obejmuje prawą ręką Matkę za szyję, tak że na prawym Jej ramieniu widoczne są końce palców dłoni Dzieciątka (**il. 33**). Taka Jego pozycja, jak zauważa Kondraciuk, wskazuje na inny teologiczny kontekst przedstawienia. To liryczna,

¹⁸⁸ [Biskupski 2003, s. 274, il. 10].

¹⁸⁹ [Czajkowski, Grządziela, Szczepkowski 1999, il. 65].

¹⁹⁰ [Baltoyianni 1994, s. 161-170, 181, 184-190, 192-195, 197].

¹⁹¹ [Biskupski 2003, s. 279, il. 3, 4; Stasenko 2003, s. 139-145].

¹⁹² [Onasch, Schnieper 2002, s. 166-171].

¹⁹³ [Logvin, Milâeva 1976, il. 78].

¹⁹⁴ [Milâeva, Gelitovič 2008, s. 241, il. 208].

najgłębsza emocjonalnie sytuacja, kiedy Dzieciątko przytulane przez Matkę obejmuje Ją za szyję. Przedstawienie to wyraża boskie macierzyństwo i naturalną, ludzką troskę Maryi, a zarazem boskość i człowieczeństwo Jezusa. W wersji Eleusy określonej, jako „*Matka Boska Rzymska*” Matka i Dzieciątko są przytuleni, ale Dzieciątko trzyma w ręczce rotulus, co bardziej podkreśla Jego boski majestat¹⁹⁵. Kondraciuk przypuszcza, że ikona tomaszowska została namalowana przez malarza z Zamościa, który zapewne uczył się w się w środowisku lwowskim, i wskazuje na działającego pod kon. XVII w. malarza Matiasza, odnotowanego w zamojskich księgach miejskich. Według Kondraciuka twórca ten, ze względu na podobieństwo imion, jest być może tożsamy ze wspomnianym w dziejach monasteru werchrackiego malarzem Mateuszem, u którego, według tradycji, bazylianin z Zamościa, kolejny ihumen monasteru werchrackiego Izydor Sokalski, zakupił ok. 1682 r. dwie ikony: Chrystusa i Matki Bożej z Dzieciątkiem. Jak sugeruje Kondraciuk wskazywać na to może też pewne podobieństwo ikony tomaszowskiej i „*werchrackiej*”¹⁹⁶. Wydaje się jednak, że te dwie ikony są dziełem różnych malarzy.

To co najbardziej jest istotne w powyższych rozważaniach to, że ani ikona z Tomaszowa, ani ikona z monasteru krechowskiego („*Werchracka*”), nie są kopiami ikony „*Matki Boskiej Rzymskiej*”. Obie reprezentują odmienne rozwiązanie, a właściwie dwa różne warianty tego rozwiązania. W ikonie tomaszowskiej widać, na prawym ramieniu Maryi końce palców prawej, obejmującej Ją rączki Dzieciątka. Natomiast w ikonie „*Werchrackiej*” widać Dzieciątka przytulanego w tej samej pozycji do Matki, ale nie widać Jego rączki i końca palców. Oba takie warianty znane są zarówno z ikon z terenu eparchii przemyskiej jak i eparchii chełmskiej. Nieco częściej spotykanym wariantem jest ten z widocznymi końcami palców Dzieciątka. Reprezentują go ikony z Podkarpacia m. in. z Dubiecka¹⁹⁷, z Hłomczy (**il. 31**) i Leska¹⁹⁸ oraz z Hrebennego (**il. 34**) z terenu Lubelszczyzny¹⁹⁹, a także z Koszłaków na wschód

¹⁹⁵ [Kondraciuk 2001, s. 76-83].

¹⁹⁶ Kondraciuk uważa ikonę tomaszowską za kopię ikony Matki Boskiej Werchrackiej [Kondraciuk 2001, s. 78, 81-82; Sygowski 2014, s. 124-125].

¹⁹⁷ Ikona w zbiorach: Muzeum – Zamek w Łańcucie – nr inwent. MZŁ-SZR-902 (dziękuję panu Jarosławowi Giemzie za tę informację).

¹⁹⁸ [Biskupski 1991a, s. 63, 64 (Hłomcza), s. 77 (Lesko)]. W zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku znajduje się jeszcze jedna ikona Eleusy tego wariantu, z XVII w. – niewiadomego pochodzenia – nr inwent. S-3729 (dziękuję pani Katarzynie Winnickiej za tę informację).

¹⁹⁹ Ikona odnaleziona w czasie remontu cerkwi w latach 2009-2010, okazała się obrazem starszym, odnowionym około połowy XIX w. Po odnalezieniu obraz poddany konserwacji, w trakcie której zakonserwowana została warstwa malarska z około połowy XIX w., a nie wydobyto spod niej przedstawienia pierwotnego (dziękuję ks. Janowi Tarapackiemu za tę informację).

od Tarnopola²⁰⁰. Wariant bez widocznych palców prawej rączki Dzieciątka na ramieniu Matki znany jest też z Woli Piotrowej na Podkarpaciu²⁰¹ i z niewiadomego pochodzenia ikony w Muzeum Ziemi Przemyskiej²⁰², a także z cerkwi w Dyniskach na Lubelszczyźnie (il. 35)²⁰³.

Być może wariant ten reprezentują także: piękna i bardzo stara ikona bizantyńska z klasztoru krakowskich klarysek (Cypr ?, XIV-XV w.), (il. 36)²⁰⁴, a także ikona z monasteru Św. Trójcy w Korcu na Wołyniu (1 poł. XVIII w.), (il. 37)²⁰⁵ oraz ostatnio ujawnione: ikona z Milejowa koło Lublina (kon. XVII w.), (il. 38)²⁰⁶ i ikona z Muzeum Wołyńskiej Ikony w Łucku (kon. XVIII w.), (il. 39)²⁰⁷. W tych przypadkach albo stan zachowania, albo przykrycie oryginału sukienką nie pozwalają na jednoznaczne ustalenie wariantu. W ikonie z klasztoru klarysek pomiędzy lewym mankietem chitonu Dzieciątka a prawym mankietem sukni Maryi jest znaczny ubytek warstwy malarskiej, ale wokół tego ubytku brak śladów wskazujących na obecność w tym miejscu zwoju. W obrazie z Milejowa ubytek warstwy malarskiej jest na prawym ramieniu Maryi, czyli tam, gdzie teoretycznie mogły by być widoczne końce palców prawej rączki Dzieciątka, ale ubytek farby jest dosyć niewielki, co raczej wyklucza wariant z palcami. Można by więc zaliczyć te dwa obrazy też do wspomnianego wariantu Eleusy. W przypadku dwóch ikon z Wołynia potrzebne są dalsze badania.

Publikowana w pracy Gębarowicza fotografia ikony „*Matki Boskiej Werchrackiej*” przedstawia tę ikonę przed konserwacją (il. 25). Po uzyskaniu niepodległości przez Ukrainę, zabudowania monasteru w Krechowie zwrócone zostały bazylianom. Ikona Matki Bożej, po konserwacji (il. 39), powróciła również do cerkwi monasterskiej a jej aktualna fotografia opublikowana została m.in. w cytowanej tu pracy Kondraciuka²⁰⁸. Ikona widoczna na tych

²⁰⁰ Ikona datowana na lata 1720-1740 – w zbiorach Narodowego Muzeum we Lwowie, im. Andrzeja Szeptyckiego [Національного музею у Львові імені Андрія Шептицького] – jest prezentowana na ekspozycji.

²⁰¹ Ikona ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku – nr inwent. S-4130 (dziękuję pani Katarzynie Winnickiej za tę informację).

²⁰² [Kiwala, Burzyńska 1981, il. 19].

²⁰³ [Sztuka i liturgia 1996, s. 52-53, il. 45].

²⁰⁴ [Janocha 2008, s. 420-421].

²⁰⁵ [Rąkowski 2005, s. 352-353]. Ikona posiada dodaną za czasów rosyjskich sukienkę, spod której widoczne są tylko twarze i dłonie Maryi i Dzieciątka oraz stopy Dzieciątka. Wówczas też ikona otrzymała nazwę „*Matki Bożej Orędowniczki Grzeszników*” Nazwa ikony nie jest zgodna z ikonografią tego przedstawienia [Kondraciuk 2001, s. 79].

²⁰⁶ Dziękuję ks. Andrzejowi Jużko za zachętę do badań nad historią cerkwi w Milejowie i udostępnienie fotografii ikony dla potrzeb niniejszego opracowania.

²⁰⁷ Ikona przekazana w ostatnich czasach do Muzeum Wołyńskiej Ikony w Łucku przez ukraińskie służby celne, (dziękuję pani Tetjanie Jelisejewej – kierownicze Muzeum Wołyńskiej Ikony w Łucku za udostępnienie fotografii ikony dla potrzeb tego opracowania).

²⁰⁸ [Kondraciuk 2001, s. 81].

dwóch fotografiach to ikona Eleusy, w wariacie w którym, jak wspomniane było wyżej, Dzieciątko przytulone jest do Maryi, ale nie widać Jego prawej ręki i końca jej palców. Zatwierdzony w 1688 r. przez przemyskiego biskupa Józefa Szumańskiego kult tego obrazu, trwający do pocz. XIX w. musiał spowodować, jak to zazwyczaj bywało, powstawanie kopii słynącego cudami obrazu do cerkwi w bliższej i dalszej okolicy. Także kult tego obrazu, jeśli przetrwał po przeniesieniu ikony do odległego o około 40 km monasteru krechowskiego, powinien nadal powodować podobne działania. Próba ustalenia czy po stronie polskiej, na terenie dawnego dekanatu potylickiego unickiej diecezji chełmskiej (a od ok. 1784 r. greckokatolickiej diecezji przemyskiej) faktycznie powstawały kopie cudownego obrazu, napotyka na istotne trudności związane z niezwykle skromnym stanem zachowania ikon na tym terenie. To skutek walk po II wojnie światowej wojsk polskich i oddziałów NKWD z UPA, oraz związanym z tym w konsekwencji wysiedleniem ludności ukraińskiej. Opuszczone cerkwie były bądź dewastowane, bądź „oczyszczane” przez nowych użytkowników, bądź okradane, albo też same niszczały wraz z wyposażeniem. Po wschodniej, radzieckiej stronie granicy niektóre cerkwie w pasie przygranicznym były rozbierane, większość była zamknięta, a tylko nieliczne świątynie były czynne. Współcześnie z najbliższych okolic obu monasterów znane są właściwie tylko trzy zachowane ikony Eleusy: wspomniana w cerkwi p.w. św. Jerzego w Tomaszowie Lubelskim, niedawno odnaleziona w czasie remontu cerkwi ikona w Hrebennem²⁰⁹ i ikona z nieistniejącej już cerkwi w Dyniskach²¹⁰. Ikona tomaszowska oraz ikona z Hrebennego to przykłady wariantu Eleusy, w którym Dzieciątko obejmuje Maryję i widać końce Jego palców na ramieniu Matki. Ikona z cerkwi św. Jerzego w Tomaszowie (**il. 33**) datowana jest przez Kondraciuka na kon. XVII w.²¹¹ Ten sam wariant reprezentuje ikona z cerkwi p.w. św. Mikołaja w Hrebennem (**il. 34**). Jest to, jak wspomniałem, starsza ikona, przemalowana około poł. XIX w. i tę wersję powstałą po przemalowaniu zakonserwowano. Zakładam, że przemalowanie nawiązuje do znajdującego się pod spodem oryginału. Niestety nie wiadomo jak datowana mogła być pierwsza wersja Eleusy na tym podobrazu²¹². Obecność tych dwóch ikon, relatywnie bliżej monasteru werchrackiego, może sugerować, że na prezentowany przez nie wariant Eleusy mogła mieć wpływ uznana za cudowną w 1688 r. ikona z tego monasteru, będąca właśnie takim wariantem Eleusy. Ikona

²⁰⁹ Na temat cerkwi w Hrebennem [Sygowski 2005, s. 205–223].

²¹⁰ Cerkiew w Dyniskach spłonęła w 1987 r. [Rąkowski 1996, s. 325], a wspomniana ikona znajduje się w Muzeum im. J. Petera w Tomaszowie Lubelskim.

²¹¹ [Kondraciuk 2001, s. 81]. Wydaje się, że ikona powstała wcześniej – może nawet w 3 ćw. XVII w.

²¹² Po konserwacji ikona wróciła do cerkwi w Hrebennem i znajduje się w lewym, bocznym ołtarzu.

z cerkwi p.w. Soboru Matki Bożej w Dyniskach (il. 35) znajdująca się w Muzeum im. Janusza Petera w Tomaszowie Lubelskim, malowana na płótnie, datowana jest na 1 poł. XIX w.²¹³ Ikona ta jest innym wariantem Eleusy, w którym nie widać prawej rączki Dzieciątka. To właśnie taki wariant jaki reprezentuje ikona z monasteru krechowskiego. Być może więc ikona w monasterze krechowskim nie jest, jak już sugerował Gębarowicz, ikoną z monasteru werchrackiego, tylko ikoną oryginalnie namalowaną do monasteru krechowskiego.

Tradycja wspomina o dużym, malowanym na płótnie obrazie, przedstawiającym panoramę monasteru werchrackiego, który zaginął w natłoku wydarzeń historycznych na tym terenie. Jego odnalezienie wyjaśniło by zapewne problem typu ikonograficznego „*Matki Boskiej Werchrackiej*”. Dziś jedno jest pewne, że cały szereg ikon w typie „*Matki Boskiej Rzymskiej*” z terenu Podkarpacia, określanych jako kopie obrazu „*Matki Boskiej Werchrackiej*”, kopiami takimi nie są. Wzorami dla tej kompozycji były zapewne drzeworyty z cerkiewnych ksiąg liturgicznych, na których sandała tego już nie ma.

Pytanie jak faktycznie wyglądała słynąca cudami ikona Matki Bożej z Dzieciątkiem z monasteru werchrackiego jest nadal otwarte, a odpowiedź na nie wymaga dalszych badań, tak konserwatorskich, jak i archiwalnych, które być może pozwolą dokładniej wyjaśnić ten problem.

²¹³ [Sztuka i liturgia 1996, il. 45].

Anioł Pustyni. Ikona świętego Jana Chrzciciela z Torek – interpretacja ikonograficzna

XVII w. przyniósł olbrzymią liczbę zachowanych do dziś dzieł malarstwa cerkiewnego z terytorium Rzeczypospolitej²¹⁴. Okres ten, ciekawy i ważny z punktu widzenia badań nad historią Cerkwi i jej relacji z Kościołem rzymsko-katolickim, do niedawna jeszcze był stosunkowo słabo znany historykom sztuki. Zmieniło się to zdecydowanie w ciągu ostatnich lat, kiedy to wiele poszczególnych ikon, a także i zespołów dzieł zyskało swoje opracowanie. Jednym z ważnych tematów dla opracowania dziejów malarstwa cerkiewnego na pograniczu Wschodu z Zachodem jest problem kanonu i jego zmiany²¹⁵. Równie istotne zagadnienie, do którego chciałabym się odnieść w poniższym artykule stanowi ikonografia siedemnastowiecznego malarstwa ikonowego na terenie dawnej Rzeczypospolitej, i jej związki z tradycją postbizantyjską.

Jednym z najciekawszych dzieł XVII-wiecznego malarstwa cerkiewnego w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (MNW) jest ikona św. Jana Chrzciciela Anioła Pustyni z cerkwi w Torkach pod Przemyślem (il. 41)²¹⁶. Została ona wykonana na drewnie lipowym, techniką tempery jajowej, na zaprawie kredowo-klejowej. Podobrazie o wymiarach 107 x 71 x 2 cm wykonano z trzech desek, które od tyłu zostały wzmocnione dwiema poziomymi listwami. Na deskę naklejono grubą tkaninę lnianą o płóciennym splocie. Jako pigmentów w pierwotnej warstwie malarskiej użyto minii, ugru, hematytu, indyga, smalty oraz bieli ołowiowej²¹⁷. Ikona została obramowana profilowanymi listwami, a w jej górnej części płaskorzeźbioną archiwoltą z motywem wolich oczu, opierającą się w 2/3 wysokości na konsolkach. Między archiwoltą, a ramą ikony symetrycznie umieszczono dekoracje z ornamentem floralnym. Na obramieniu natomiast widoczne są kaboszony i malowany białą

²¹⁴ [Gronek 2014, s. 279].

²¹⁵ Na ten temat [Janocha 2001a, s. 33-54].

²¹⁶ Ikona nosi obecnie numer IK 107 MNW, jej poprzednie numery to: M.Ob. 398 i 22307. Ikona została opublikowana po raz pierwszy przez Monikę Branicką [Branicka 2001, s. 42-44, il. 12]. Zawarta w tekście reprodukcja przedstawia dzieło przed rozpoczęciem jego konserwacji przez Olgę Tkaczenko na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie [Tkaczenko 2004]. Po konserwacji ikona została opublikowana w: [Sulikowska 2013a, tab. XV oraz Sulikowska 2013b, il. 3, s. 190-191].

²¹⁷ [Tkaczenko 2004, s. 20-22].

farbą ornament okuciowy²¹⁸. W tle ikony pojawia się imitacja złota. Uzyskano ją kładąc srebrną folię, na której po wypolerowaniu naniesiono żółty laserunek. Widoczny jest tu tłoczony ornament z motywem mięsistych kwiatów i łodyg²¹⁹.

Malowidło ukazuje w centrum św. Jana Chrzciciela stojącego frontalnie z poteironem i zwojem w lewej ręce, błogosławiącego prawicą. Święty ma na sobie skórę wielbłądzą oraz płaszcz w kolorze błękitnym. Prawa ręka poniżej łokcia jest obnażona, a stopy świętego są bose. Oblicze Jana jest pociągłe, o ascetycznym charakterze i ciemnej karnacji. Nos Poprzednika jest dość duży, a ciemne brwi nadają twarzy surowy wyraz, jego uszy zostały wyraźnie uwypuklone. Oblicze okalają broda oraz dość długie włosy w kolorze jasnobrązowym, z przedziałkiem pośrodku głowy, które na ramionach układają się faliście, w lekkim nieładzie. Jego głowę otacza nimb. U ramion świętego widoczne są skrzydła barwy jasno-brązowej i białej. W zdobionym ornamentalnie poteironie widoczne jest ciało leżącego młodzieńczego Chrystusa o jasno-różowej karnacji, odzianego jedynie w przepaskę biodrową, który podnosi obie dłonie. Dokoła głowy Zbawiciela widoczny jest zarys nimbu. Powyżej jego postaci wypisane są litery monogramu chrystologicznego: : ιϷ χϷ. W dłoni Jana widoczny jest zwój, na którym wypisany jest tekst: **ΣΒΑΤΥ ΙΓΝΥΣ ΒΟΖΗ ΒΥΖΕΛΙΑ ΓΡΕΧΗ ΒΟ ΣΕΓΟ ΜΗΡΑ** „Święty Baranek Boży przyjął grzechy świata tego”. Jan stoi na ziemi, na której widoczne są białe oraz czerwone kwiaty. Z dwóch stron jego postaci, w dolnej partii wyobrażenia, na tle ziemi widoczne są dwie sceny z żywota świętego: wyobrażenie przedstawiające go w chwili gdy przemawia do Heroda i Herodiady oraz obcięcie głowy świętego.

W lewym dolnym narożniku wyobrażenia ukazano św. Jana przemawiającego do Heroda i Herodiady, siedzących na tronach ze stopami opartymi o podnóżki. Jan ma na sobie futro i himation, natomiast Herod i Herodiada szaty władców i korony na głowach. Święty stoi przed nimi, wznosząc oczy ku niebu i rozkładając ręce. Herod spogląda na niego, natomiast Herodiada odwraca głowę ku władcy. Po prawej stronie postaci Jana znajduje się napis: [...] **ΩΑ**, a po lewej stronie władcy: : **ΓΕΡΟΔ**. Obok postaci powyżej widoczny jest napis wykonany białą farbą: **ΣΤΥ ΗΩΑ ΨΕΛΗΥΕ ΓΕΡΟΔΑ ΖΑ ΝΕΔΟΣΤΑΨΙΕ ΕΜΥ ΗΜΕΤΗ ΖΕΝΥ ΒΡΑΤΑ ΣΒΟΕΓΟ ΦΗΛΗΠΑ** „Święty Jan karci Heroda, że niegodnie posiadał żonę brata swego, Filipa” (il. 42). Po prawej stronie natomiast wyobrażono chwilę, kiedy obnażone do połowy, pozbawione głowy ciało św. Jana leży na ziemi. Splata on z przodu

²¹⁸ [Ibid., s. 7-8].

²¹⁹ [Ibid., s. 20].

ręce, podnosząc lewą dłoń na wysokość szyi, z której leją się strugi krwi. Nad nim stoi żołnierz z opuszczonym mieczem, który podaje Salome odrąbaną głowę świętego, z lewej strony znajduje się napis: **ⲥⲠⲎⲔⲪⲗⲁⲧⲟⲣ** („wykonawca wyroku”). Za kobietą widoczny jest jeszcze jeden żołnierz. Powyżej wyobrażenia znajduje się napis: **ⲠⲞⲖⲎⲗⲉ Ⲓⲉⲣⲟ ⲥ ⲒⲠⲗⲁ ... ⲪⲥⲉⲔⲎⲪⲧⲎ ⲙ ...** „Nakazał Herod obciąć [głowę] świętego Jana” (il. 43).

Postać św. Jana przedstawiona na ikonie wydaje się ascetyczna, ale w sposobie opracowania jego ciała widoczne są oddziaływania nowożytnego malarstwa. Próbowano oddać tu prawidłowo anatomie, zastosowano również modelunek światłocieniowy zarówno w opracowaniu ciała, jak i oblicza świętego. Równocześnie wyobrażenie zostało „odrealnione” poprzez przydanie świętemu skrzydeł w wizerunku głównym, a także za sprawą płaskiego, tłoczonego ornamentalnego tła ikony. Widoczne jest dość umiejętne oddanie anatomii, ruchu postaci oraz ujęć ciał w skrótach perspektywicznych. Wszystkie te cechy, a w szczególności charakterystyczne rysy twarzy św. Jana wskazują, że dzieło może pochodzić z warsztatu działającego w Sądowej Wiszni lub ewentualnie z jakiegoś warsztatu przemyskiego. Jednak to ten pierwszy ośrodek wydaje się bardziej prawdopodobny, pod względem formalnym bowiem ikona św. Jana z Torek jest niewątpliwie bliska zabytkom, których cechy stylowe zostały niezwykle wnikliwie opisane przez Agnieszkę Gronek, a która wskazała na ich pochodzenie z warsztatów ikonowych właśnie w Sądowej Wiszni²²⁰. Równocześnie ikona św. Jana z Torek zarówno pod względem formalnym, jak i ikonograficznym wydaje się najbliższa *Obcięciu głowy św. Jana Chrzyciela z cerkwi Narodzenia Matki Bożej w Weremieniu* (2 poł. XVII w., obecnie Muzeum Historyczne w Sanoku) (il. 48)²²¹, a także ikonie św. Jana Chrzyciela Anioła Pustyni ze scenami z żywota (XVII w), która pochodzi z cerkwi pw. Narodzenia Jana Chrzyciela w Odrzechowej (il. 49)²²².

Historia ikony św. Jana z Muzeum Narodowego jest tylko częściowo znana. Wiadomo, że została zakupiona 30 grudnia 1919 r. od Antoniego Piotrowskiego. Zabytek pochodzi z cerkwi w Torkach (il. 44), którą rozebrano ze względu na zły stan zachowania. Parafia w Torkach jest wzmiankowana w 1507 r. Przed 1644 r. powstała tutaj cerkiew drewniana, którą użytkowali prawosławni. Zmiana nastąpiła po przejściu wsi przez biskupa unickiego Jana Małachowskiego i odtąd podlegała dekanatowi przemyskiemu eparchii unickiej. Rozebranie świątyni było związane z licznymi sporami i kontrowersjami, ale ostatecznie doszło do niego,

²²⁰ [Gronek 2012, s. 308-309; Gronek 2009b, s. 24-27].

²²¹ [Biskupski 1991b, il 94; *Ikony* 2008, il. 111; Janocha 2008, il. 257].

²²² [Branicka 2001, 23-49, il. 9; *Ikony* 2008, il. 109].

a w Torkach w 1926 r. stanęła cerkiew murowana²²³. Być może konserwator wspomniany w dokumentach związanych z tym procesem, jako dr. Piotrowski²²⁴ miał jakiś związek z osobą, która sprzedała ikonę. Z pewnością miało to miejsce jeszcze przed rozebraniem cerkwi, z której pochodziła. Stan dzieła przez wiele lat pozostawał bardzo zły (il. 45-47). Znaczemu zniszczeniu uległa jej dolna część, która z pewnością została zalana wodą, w wyniku czego drewno zostało zaatakowane przez mikroorganizmy i grzyby²²⁵. Równocześnie zwęglone drewno widoczne na odwrocie wskazywało na to, że dzieło dotknął pożar²²⁶. Być może w związku z tymi zniszczeniami ikona została całkowicie przemalowana, ale liczne retusze wykonane zostały niezbyt starannie, co nadawało jej tonacji zielono-brunatnej, zmieniający w zdecydowany sposób pierwotny wygląd wyobrażenia²²⁷. Konserwacja ikony została przeprowadzona przez Olgę Tkaczenko pod kierunkiem dr hab. Marii Lubryczyńskiej, w l. 2001-2004 w Pracowni Konserwacji i Restauracji Malarstwa Tablicowego i Rzeźby Polichromowanej Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Prace objęły: oczyszczenie lica ikony z przemalowań i werniksu, usunięcie wtórnych elementów oprawy, umacnianie podobrazia²²⁸. Ponieważ warstwa malarska była w większości dobrze zachowana z wyjątkiem dolnego prawego narożnika ikony, przystępując do prac konserwatorskich zdecydowano o wykonaniu tutaj retuszu *tratteggio* farbami akwarelowymi (il. 43, 47)²²⁹. Dzięki konserwacji udało się przywrócić pierwotny charakter estetyczny malowidła, które odzyskało równocześnie ikonograficzną spójność.

Cześć św. Jana Chrzciciela była i jest jednym z najważniejszych kultów we wschodniochrześcijańskiej tradycji. Jedną z podstaw owego kultu jest założenie, że święty ten stanowi szczególną parę z Bogurodnicą. Są oni traktowani archetypicznie, jako dopełniające się uosobienia kobiecości i męskości²³⁰. Theotokos jest w tradycji Kościoła wschodniego postrzegana jako pierwsza wśród rodzaju ludzkiego, osoba, za sprawą której dokonano się Wcielenie i która jest swoistym wzorcem ludzkiej świętości. Drugim takim wzorem jest Jan Chrzciciel. Jest on ostatnim prorokiem Starego Testamentu i jest pierwszym prorokiem

²²³ *Sprawa rozbiórki zabytkowej cerkwi z XVI w. i budowy nowej* [Archiwum Parafii w Torkach 1911-1926*; Brykowski 1995, s. 35, il. 157; Nabywaniec 1996, s. 49; *Słownik geograficzny* 1892, t. XII, s. 409; Sulikowska 2003, s. 184-185].

²²⁴ [Osiński, Smołka, Kwolek 1923, s. 123].

²²⁵ [Tkaczenko 2004, s. 26].

²²⁶ [Ibid., s. 26].

²²⁷ [Ibid., s. 21].

²²⁸ [Ibid., s. 33-37].

²²⁹ [Ibid., s. 30-31, 37].

²³⁰ [Evdokimov 1991, s. 244-246].

Nowego. Jest tym, który poprzedza Zbawiciela w jego ziemskiej wędrówce, ale dzieje Poprzednika zapowiadają też losy przyszłych chrześcijańskich męczenników. Głos Jana słyhać wtedy, gdy następuje wypełnianie się Prawa i kiedy nadchodzi czas łaski. Można zatem powiedzieć, że podobnie jak Bogurodzica, Jan Chrzciciel łączy czasy Starego i Nowego Testamentu²³¹.

Wyobrażenia o Janie Chrzcicielu mają swoje źródło zarówno w ewangeliach, jak i w źródłach apokryficznych. *Ewangelia św. Łukasza* informuje o narodzinach św. Jana. Podaje, że gdy „*dla Elżbiety (...) nadszedł czas rozwiązania i urodziła syna*”, a „*jej sąsiedzi i krewni usłyszeli, że Pan okazał tak wielkie miłosierdzie nad nią, cieszyli się z nią razem*” (Ł 1, 57-58). Wszystkie ewangelie dość szczegółowo opisują publiczną działalność Jana (M 3, 1—17; Mk 1, 1-11; Ł 3, 1-18; J, 1-15-34), nieco skromniej opisując jego konflikt z Herodem i śmierć proroka (Mk 6, 17-29; Ł 3,19). Jednak najszerszymi źródłami mówiącymi o św. Janie są teksty apokryficzne. *Opowieść o Janie Chrzcicielu*, przypisywana Markowi Ewangeliście podaje, że „*gdy od stworzenia świata upłynęło pięć tysięcy pięćset lat bez sześciu miesięcy, z rozkazania Ducha Świętego narodził się święty Jan Chrzciciel*”²³², przedstawiając te narodziny, jako kluczowy etap dziejów zbawienia.

Tradycja widzi w św. Janie ascetę, który żywił się „*szarańczą, leśnym miodem i słodyczą roślin*”²³³ i „ *miał odzienie z sierści wielbłąda i pas skórzany dookoła swych bioder*”²³⁴. Ten charakterystyczny strój Jan zawdzięczać miał matce, bowiem to właśnie ona przyrodziła go tak, gdy był jeszcze dzieckiem: „*Włożyłam mojemu synowi szatę z sierści wielbłądziej i skórzany pas, aby góra świętej pustyni mogła być zamieszkała, i aby klasztory i zgromadzenia mnichów mogły w niej wyrastać*”²³⁵. Dla ikonografii Jana Chrzciciela na Wschodzie kluczowe znaczenie miały fragmenty *Ewangelii św. Mateusza*, według której do ludu głosił on słowa: „*Nawróćcie się, bo bliskie jest królestwo niebieskie*” (M 3, 2) oraz *Ewangelii św. Jana*, która podaje, że o Chrystusie miał mówić: „*Oto Baranek Boży, który gładzi grzech świata*” (J 1, 29).

Charakter świętego dobrze oddaje ikonografia, która poprzez strój świętego, częściowe obnażenie jego ciała, które wydaje się wychudzone, a także poprzez szczupłość oblicza, zmarszczki, które je pokrywają i włosy, często ukazane w nieładzie wyraźnie podkreśla znaki

²³¹ [Kazmierski 1996, s. 9; Sulikowska 2013b, s. 194].

²³² [Świadectwo 2003, s. 580].

²³³ [Ibid., s. 581].

²³⁴ [Ibid., s. 582].

²³⁵ [Żywot 2003, s. 595].

szczególne Jana: jego skłonność do ascezy, surowość i gwałtowność. Tym, co wyróżnia wyobrażenia Poprzednika w szczególny sposób są jego skrzydła. Dopełniają całości wizerunku, w którym cielesność świętego wydaje się inna, pozbawiona ziemskiego ciężaru i niematerialna. Tak, że wizerunki św. Jana mają w sobie coś bliskiego zarówno postaci Proroka Eliasza, jak i „szaleńców Chrystusowych”²³⁶.

W kontekście ikon Jana Chrzciciela pochodzących z terytorium państwa polsko-litewskiego warto zwrócić szczególną uwagę na utwory Franciszka Skoryny, w których wątek anielskiego charakteru Poprzednika jest rozbudowany. W *Akатыście ku czci Jana z Małej księgi podróźnej*, wydanej w Wilnie w 1522 roku, powiada się: „*Sam od anioła imię dostałeś, o święty Janie, swym narodzeniem*”²³⁷. W hymnach Skoryny Poprzednik jest nazywany „*aniołem, który w ciele na ziemi wśród ludzi przebywa*”²³⁸ i „*aniołem Bożym w cielesnej postaci*”²³⁹, a także „*anielskiego życia wzorem*”²⁴⁰ i człowiekiem, który „*anielskie życie objawia*”²⁴¹.

Należy założyć, że to właśnie hymnografia była punktem wyjścia dla wizerunków św. Jana ze skrzydłami, które wydają się charakterystyczne dla sztuki późnobizantyjskiej. Jednym z pierwszych przedstawień *Anioła pustyni*, znanych na Rusi była zapewne ikona z kręgu Teofana Greka, datowana na kon. XIV w.²⁴² Podobne wizerunki na dobre rozpowszechniły się w malarstwie związanym z Moskwą²⁴³. Poczynając od XVII w. spotykamy je zarówno w dużych ośrodkach, takich jak Jarosław²⁴⁴, czy Kostroma²⁴⁵, jak i na prowincji, np. w tzw. szkole północnej²⁴⁶. Są one też powszechnie obecne we wzornikach, np. *Sijskim podlinniku (il. 50)*²⁴⁷. Wydaje się, że dla malarstwa zachodnioruskiego, a później ukraińskiego źródło w tym przypadku stanowiły jednak przede wszystkim przedstawienia z greckiej i bałkańskiej tradycji postbizantyjskiej, w której rozpowszechniły się one w XVI i XVII w.²⁴⁸

²³⁶ [Brúsova 1984, il. 157; Vzdornov 1975, s. 175].

²³⁷ [Skoryna 2007a, s. 172].

²³⁸ [Skoryna 2007a, s. 177; Vzdornov 1975, s. 171].

²³⁹ [Skoryna 2007b, s. 184].

²⁴⁰ [Skoryna 2007a, s. 172].

²⁴¹ [Ibid., s. 179].

²⁴² [Vzdornov 1975, s. 171-179].

²⁴³ [Kostromskaâ ikona 2004, il. 31, 83].

²⁴⁴ [Brúsova 1984, tab. 68].

²⁴⁵ [Kostromskaâ ikona 2004, il. 145, 185, 324].

²⁴⁶ [Brúsova 1984, tab. 81].

²⁴⁷ [Pokrovsky 1900, ryc. 199, 227].

²⁴⁸ [Chatzidakis 1997, s. 116-121; Praškov 1985, kat. 30, 36, 43].

Anielski wygląd Jana Chrzciciela wskazuje, że istnieje on pomiędzy różnymi światami. Pełni rolę Bożego posłańca²⁴⁹. W ten właśnie sposób opisuje go *Ewangelia św. Marka*: „*Jak jest napisane u proroka Izajasza: Oto Ja posyłam wysłańca mego przed Tobą; on przygotuje drogę Twoją. Głos wołającego na pustyni: Przygotujcie drogę Panu, Jemu prostujcie ścieżki. Wystąpił Jan Chrzciciel na pustyni i głosił chrzest nawrócenia na odpuszczenie grzechów*” (Ml 1, 2-4). Wynikało to z wiązania świętego z mesjańskimi zapowiedziami pochodzącymi ze Starego Testamentu („*Oto Ja posyłam anioła przed tobą, aby cię strzegł w czasie twojej drogi*”, Wj 23, 20), w szczególności ostatniej księgi proroka Malachiasza, w której czytamy: „*Oto Ja wysłę anioła mego, aby przygotował drogę przede Mną, a potem nagle przybędzie do swej świątyni Pan, którego wy oczekujecie*”, Ml 3,1). Do tych właśnie źródeł odnosili się autorzy wczesnochrześcijańscy i bizantyjscy piszący o Janie Chrzcicielu i jego szczególnych cechach. Orygenes tak wyjaśniał anielskość św. Jana podkreślając fakt, że tak jak aniołowie jest on bożym „wysłannikiem”²⁵⁰. Natomiast Cyryl z Aleksandrii wiąże jego anielski obraz z misją „głosu wołającego na pustyni”²⁵¹. W inny sposób, ale w podobnym duchu źródła apokryficzne przekazują, że Janowi na pustyni towarzyszyli aniołowie, którzy też przekazywali mu swoje nauki²⁵². To kojarzenie Jana z obrazem anioła należy więc bez wątpienia do najtrwalszych wyobrażeń religijnych w kulturze Kościołów wschodnich.

Leżący w poteironie Chrystus – wizerunek *Amnos* również należy do najbardziej charakterystycznych cech przedstawień Jana Chrzciciela. Powiązanie ikonografii Poprzednika i Zbawiciela w ten sposób stało się zresztą tematem jednej z najdawniejszych wypowiedzi o ikonach, która wyjaśnia pierwotne znaczenie podobnych przedstawień. Zawdzięczamy ją Piąto-Szóstemu soborowi w 692 r., którego uchwała głosiła, że „*na niektórych ikonach świętych wyobrażany jest, palcem Poprzednika wskazywany, baranek*” i zalecał, aby Jezus był na ikonach wyobrażany w swej ludzkiej postaci²⁵³. Chrystus ukazany jako Dziecię, leżący w poterionie to obraz, który oznacza Eucharystię, wskazuje na więź między Janem a Jezusem i istotę poprzednictwa, jak również pośrednictwa świętego. Jan, trzymający naczynie z młodzieńczym Chrystusem przedstawiony jest tutaj jako świadek wcielenia²⁵⁴, który jako Chrzciciel zapowiada chwałę i zmartwychwstanie Zbawiciela²⁵⁵. Do tego nawiązuje również

²⁴⁹ [Branicka 2001, s. 35-36].

²⁵⁰ [Orygenes 1981, s. 128].

²⁵¹ [Haring 1922, s. 35-36].

²⁵² [Żywot 2003, s. 599].

²⁵³ [Mango 1972, s. 139].

²⁵⁴ [Corrigan 1988, s. 3].

²⁵⁵ [Ibid., s. 6].

napis na zwoju: „*Oto Baranek Boży, który gładzi grzechy świata*”. Są to pierwsze słowa większego fragmentu *Ewangelii św. Jana*: „*Oto Baranek Boży, który gładzi grzechy świata. To jest Ten, o którym powiedziałem: Po mnie przyjdzie Mąż, który mnie przewyższył godnością, gdyż był wcześniej ode mnie. Ja Go wcześniej nie znałem, ale przyszedłem chrzcić wodą w tym celu, aby On się objawił Izraelowi*” (J, 1, 29-31). Treść napisu na zwoju odróżnia ikonę z Torek od podobnego do niej pod wieloma względami wyobrażenia z Odrzechowej (il. 49), gdzie (podobnie jak na wielu innych ikonach) Jan Chrzciciel trzyma w dłoni zwój, którego słowa rozpoczynają się od wezwania: „*Nawróćcie się, bo bliskie jest królestwo niebieskie...*” (M 3, 2)²⁵⁶.

Ukazane z dwóch stron postaci świętego, w dolnych narożnikach ikony sceny z życia św. Jana odnoszą się do jego konfliktu z władcą Herodem i do śmierci świętego (il. 42, 43). Ich kompozycja jest dość prosta, ograniczona do najważniejszych postaci i pozbawiona szerszej perspektywy architektonicznej, lub w ogóle pozbawiona tła. Warto zwrócić uwagę, że wyobrażenie śmierci Jana Chrzciciela ukazane na ikonie z Torek ma bardzo bliskie analogie w XVII-wiecznych przedstawieniach: na ikonie z Weremienia, której jest głównym tematem (il. 48)²⁵⁷ oraz na ikonie z Odrzechowej, gdzie stanowi jedną ze scen okalających postać świętego (il. 49)²⁵⁸. Pomogły one zrekonstruować w dużej mierze zniszczoną kompozycję na ikonie z Torek. Choć warto zwrócić uwagę, że różni się od nich tytułem, który tu ma treść: „*Nakazał Herod obciąć...*”²⁵⁹, podczas gdy w innych przypadkach ma formę: „*Obcięcie głowy Jana Chrzciciela*”.

Obu wydarzeniom: konfliktowi św. Jana z Herodem i śmierci Poprzednika źródła literackie poświęcają wiele uwagi. Opisują one szeroko spór między świętym a Herodem, który dowiedziawszy się, że Jan publicznie piętnował jego związek z żoną brata postanowił wtrącić go do więzienia. Apokryfy przytaczają dramatyczną mowę Jana do władcy „*Czemu skrywasz truciznę i robactwo, które są w twoim zepsutym sercu i skalałeś łożę swego brata? Dlaczego z zewnątrz zdawałeś się mężny i łagodny, wewnątrz zaś rządzi powoduje zamęt twego serca. i skłania cię do niegodziwości? Dlaczego pobożność zaniechałeś, pogrążając się w chorobie rozwiązłości? Nie wolno ci mieć żony twego brata!*”²⁶⁰. Według *Żywota*, Jan powtarzał

²⁵⁶ [Branicka 2001, s. 34].

²⁵⁷ [Biskupski 1991b, il 94; Ikony 2008, il. 111; Janocha 2008, il. 257].

²⁵⁸ [Branicka 2001, s. 31-32, il. 6].

²⁵⁹ [Biskupski 1991b, il 94; Branicka 2001, s. 32, il. 6].

²⁶⁰ [Świadectwo 2003, s. 583].

„powtarzał to, wołając na pustyni, jak anioł go nauczał”²⁶¹. Wedle tradycji, śmierci proroka miała zażyczyć sobie córka Herodiady, która uwiodła tańcem Heroda (Żywot zresztą podaje, że „zły król codziennie żył z nimi obydwoma w cudzołóstwie”²⁶²). Franciszek Skoryna w XVI w. opisał te wydarzenia w sposób tak barwny, jak i dosadny: „Lubieżny Herod, nie chcąc porzucić nierządnej zony brata swego (...) rozkazał, by tobie, więzionemu w ciemnicy, ścięto głowę, poczem tancerka występna przyniosła ją na tacy na ucztę przekłętą”²⁶³. Nie ulega wątpliwości, że scena przedstawiona na ikonie z Torek, prezentuje córkę Herodiady, jako faktyczną inspiratorkę śmierci św. Jana i uczestniczkę aktu obcięcia jego głowy. Oba przedstawienia narracyjne, które zawiera ikona można uznać za ilustrację hymnów Skoryny. Do ikony z Torek można odnieść kolejne kondaki jego *Akatystu ku czci św. Jana* zawartego *Małej księdze podróźnej*. W kondaku dziesiątym czytamy: „Czcigodny Janie, tyś króla Heroda, władcę Galilei, śmiało karcil za żonę Filipa, brata jego, której nie powinien był pojąć, ale on rozkazał cię zamknąć w ciemnicy, w której przebywając śpiewaleś Bogu”²⁶⁴. Natomiast w kondaku dwunastym: „Uciąwszy z rozkazu Heroda najczcigodniejszą twą, Janie, głowę, oprawca ją przyniósł na misie i dał ją dziewczynie, a dziewczyna dała swjej matce. Dowiedziawszy się o tym, uczniowie twoi przyszli, wzięli ciało i złożyli je w grobie, płacząc i wołając do Pana Boga Alleluja!”²⁶⁵.

Ikona św. Jana Chrzciciela z Torek jest dziełem, w którym dostrzec można echa wielu zarówno formalnych, jak i ikonograficznych tradycji, aktualnych w malarstwie cerkiewnym XVII w. Zwraca tu uwagę nowe w stosunku do XVI w. rozwiązanie kompozycji rozbudowanego wyobrażenia, polegające na redukcji cyklu narracyjnego z jednej strony, a z drugiej rezygnacji z wyraźnie wyodrębnionych klejm okalających wizerunek główny. Pod względem ideowym właściwe wydaje się zestawienie ikony z szerokim zespołem źródeł: tak tekstami ewangelicznym, jak i apokryficznymi, a także hymnograficznymi, wśród których zwracają uwagę hymny Franciszka Skoryny, będące jednym z ważnych źródeł inspiracji dla twórców ikony, czy też wzorów ikonograficznych, które na niej się pojawiają. Ikona św. Jana Chrzciciela z Torek jest zatem jednym z licznych dzieł XVII w., które poświadczają, że malarstwo cerkiewne tego okresu na terenie Rzeczypospolitej było głęboko osadzone w tradycji intelektualnej i artystycznej Kościoła wschodniego, ale równocześnie w sposób twórczy

²⁶¹ [Żywot 2003, s. 599-600].

²⁶² [Ibid., s. 602].

²⁶³ [Skoryna 2007a, s. 172].

²⁶⁴ [Ibid., s. 180].

²⁶⁵ [Ibid., s. 181].

wprowadzało do niej zmiany, w szczególności podejmując próby szczególnego „urealnienia” rzeczywistości ikonowej.

Agnieszka Gronek

Mieczysława Gębarowicza badania nad ukraińskim ikonostasem

Mieczysław Gębarowicz (1893-1984) to jeden z najwybitniejszych polskich historyków sztuki. Profesor Uniwersytetu Jana Kazimierza, kustosz Muzeum im. Lubomirskich, dyrektor Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Po zakończeniu II wojny światowej pozostał we Lwowie, aby nie dopuścić do zniszczenia pozostawionych tam dóbr polskiej kultury. Decyzja ta kosztowała go koniec kariery zawodowej. Wyrzucony z Ossolineum, bez nostryfikacji przedwojennego tytułu doktora zdegradowany do stanowiska niższego pracownika naukowego, na koniec obłożony zakazem dostępu do archiwów. Mimo tych kar nie zaprzestał pracy naukowej, której wyniki publikował w Polsce, przemycane przez granicę we fragmentach przez przyjaciół i zaufanych kurierów. Ta działalność spowodowała na niego kolejne szykany, łącznie z przymusowym wydaleniem na emeryturę, co oznaczało dramatyczne ograniczenie środków do życia.

Choć zakres jego badań naukowych był szeroki, od dzieł archeologicznych, paleolitu i neolitu, poprzez średniowieczną architekturę, rzeźbę, złotnictwo oraz iluminowane rękopisy oraz inkunabuły, kończąc na nowożytnym malarstwie portretowym i historycznym, to najbardziej zasłynął jako wybitny znawca nowożytnej kultury i sztuki, zwłaszcza rzeźby Lwowa oraz szerzej Rusi Czerwonej, „Polskiej Rusi” jak ją zwykł był nazywać. Tę sławę przyniosły mu przede wszystkim dwie książki: *Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego renesansu w Polsce* (Toruń 1962) oraz *Szkice z historii sztuki XVII w.* (Toruń 1966). Już pierwsza z nich na Ukrainie uznana została za „antynaukową”, co pozwoliło Radzie Naukowej Muzeum Etnograficznego usunąć jej autora z pracy²⁶⁶. W Polsce książki te nie spotkały się od razu z entuzjastycznym przyjęciem. Komunistyczne władze w imię zacieśniania przyjaznych stosunków ze Związkiem Radzieckim postanowiły wymazać tzw. Kresy ze świadomości i pamięci Polaków. Dlatego też tematyka lwowska nie należała do głównego nurtu oficjalnych zainteresowań polskich humanistów. Tylko nieliczna grupa badaczy z Jerzym Kowalczykiem na czele, otwarcie dała wyraz swojemu zachwyceniu pracami Mieczysława Gębarowicza w merytorycznych recenzjach²⁶⁷. Z drugiej zaś strony cały nakład książek

²⁶⁶ [Matwijów, 2013, s. 320-323].

²⁶⁷ [Kowalczyk 1964; Kowalczyk 1970, s. 341-348].

rozszedł się w błyskawicznym tempie, zdradzając nie dającą się wyrugować w polskim społeczeństwie nostalgię za Kresami.

Badając i opisując dzieła sztuki powstające w XVII w. na Rusi Mieczysław Gębarowicz, choć podkreślał narodowość ich twórców, nie dzielił ich sztucznie na polskie i ukraińskie, katolickie i cerkiewne, a obejmował całość zjawisk artystycznych, ukazując je zawsze na szerszym tle kulturowym i historycznym. Był zbyt rzetelnym badaczem, by nie przyznać, że w wielokulturowym Lwowie nie narodowość decydowała o zatrudnieniu, tylko talent i niejednokrotnie, co podkreślał, przyniosły osobiste. Dlatego też we wskazanych wyżej monografiach omawiał również dzieła snycerskie twórców cerkiewnych, jak też fundatorską działalność ruskich możnowładców. W *Portrecie XVI-XVIII wieku we Lwowie* (Wrocław-Warszawa-Kraków 1969) opisywał prace ruskich malarzy Teodora Seńkowycza i Mikołaja Petrachnowycza, a w *Mater Misericordiae – Pokrow – Pokrowa w sztuce i legendzie środkowo wschodniej Europy* (Wrocław-Warszawa-Kraków-Łódź 1986) omówił sposób obrazowania idei Opieki Matki Bożej równie ważnej i żywej w obu kręgach kulturowych. Kulturze ruskiej poświęcona była obszerna rozprawa o działalności wydawniczej Iwana Fedorowa, która stała się pretekstem i powodem do omówienia życia kulturalnego na wschodzie Rzeczypospolitej na przełomie XVI i XVII w.²⁶⁸ Jednak wkład Mieczysława Gębarowicza do badań nad nowożytną sztuką ruską – ukraińską²⁶⁹ nie może być w pełni doceniony bez poznania jego książki pt. *Najstarszy ikonostas cerkwi wołoskiej we Lwowie. Dzieje zabytku oraz jego znaczenie w rozwoju malarstwa cerkiewnego i sztuki ukraińskiej*. Rękopis zajmujący 408 stron (co po przepisaniu stanowi 390 znormalizowanych stron maszynopisu), który powstał w l. 50. XX w., został przekazany do zbiorów Ossolineum w 1994 r. przez Stanisława Adamskiego²⁷⁰. Ten wybitny działacz polonijny i społecznik, wielki patriota, wyróżniony 20 maja 1993 r. przez Lecha Wałęsę Krzyżem Komandorskim Orderu Zasługi RP, za ocalenie spuścizny Profesora został uhonorowany w 1994 r. Medalem Ossolineum²⁷¹. Do tekstu wskazanej książki zostało dołączonych 85 ilustracji, cennych, bo archiwalnych, głównie z l. 50. XX w.²⁷² Trudno powiedzieć, kto wykonał większość z nich, gdyż tylko na niektórych zachowały się adnotacje o autorze, J. Łaszczuku i Ju. Doroszu. Nie można zatem wykluczyć, że fotografował sam

²⁶⁸ [Gębarowicz 1969a, s. 5-95; Gębarowicz 1969b, s. 393-481].

²⁶⁹ Opracowanie dorobku naukowego Mieczysława Gębarowicza dotyczącego sztuki ruskiej [Kowalczyk 1995, s. 221-225].

²⁷⁰ [Inwentarz rękopisów 2008, s. 17, nr 18339/ II]. Książka ta została opublikowana przez Ossolineum w roku 2016 [M. Gębarowicz 2016].

²⁷¹ [Harupa 2004*].

²⁷² Ossol., Rkps 18342/II, k. 45-129.

Gębarowicz. Jedną z charakterystycznych cech pracy badawczej Profesora była doskonała znajomość źródeł archiwalnych. W zbiorach Ossolineum znajduje się ponad 1400 kart (pochodzących również z daru Stanisława Adamskiego) z wypisami z dokumentów źródłowych dotyczących ikonostasów z około 300 cerkwi, głównie z terenów dzisiejszej Ukrainy, ale także Litwy i Białorusi²⁷³. Z jednej strony są to bardzo lakoniczne informacje przepisane z wizytacji biskupich lub inwentarzy, np. *Deisus czyli Majestat snycerską rob. pięknie rznięty, malarską sztuką przystojnie ozdobiony, marcypanowo złożony* (Bilina Wielka)²⁷⁴, *Wieś Dawidów, pow. lw. 9 I 1765, C. Ś. Demetrego Męcz. drew. stara... Obrazy Incarnationis w górze, Archijereja z Apostołami i praznikami płócienne stare, Namistne obrazy drewniane dawne...*²⁷⁵, z drugiej zaś strony obszerne wyciągi z wszelkich dostępnych we Lwowie archiwów. Te ostatnie informacje dotyczą zwłaszcza znanych cerkwi i monasterów oraz ikonostasów o znaczących walorach artystycznych, np. Ławry Kijowskiej oraz Poczajowskiej, monasteru w Krechowcie, Złoczowie, Dobrzeńcu, cerkwi lwowskich: śś. Piatnic, wołoskiej, św. Onufrego, także Kamionki Strumiłowej i Krystynopola. Niektóre z nich Profesor próbował trochę nieudolnie rysować. W osobnym zbiorze akt zebranych zostało ponad 400 fotografii, głównie ikonostasów, niekiedy rzeźb, ikon i ołtarzy z cerkwi, np. w Bohorodczanach, Św. Jura w Drohobyczu, w Hryniowie, Kamionce Strumiłowej, Jaworowie, śś. Piatnic we Lwowie, Mostach Wielkich, Pakulji, Płuchowie, Pomorzanach, Zarudcach, Zawadowie²⁷⁶. Na niektórych z nich Profesor zanotował, że pochodzą ze zbiorów Pawła Żółtowskiego, Michała Drahana, Iłariona Swiencickiego, Jarosława Konstantynowicza i Urzędu Konserwatorskiego. Te bogate wypisy ze źródeł, a także uporządkowana i spisana bibliografia²⁷⁷ zdradzają przygotowania lwowskiego badacza do napisania obszerniejszej pracy o ukraińskich ikonostasach. Wśród notatek zachowały się nawet jej początkowe fragmenty, szkicowe i bardzo nieuporządkowane, niektóre później włączone do książki o ikonostasie z cerkwi wołoskiej. Te skrupulatne studia nad źródłami, zwłaszcza nad wizytacjami i inwentarzami cerkiewnymi tłumaczą znakomitą u Mieczysława Gębarowicza znajomość terminów cerkiewnych, opisujących ich wyposażenie, sprzęt liturgiczny i praktykę religijną.

²⁷³ [Ossol., Rkps 18341/II., t. 1-4].

²⁷⁴ [Ossol., Rkps 18341/II, k. 14].

²⁷⁵ [Ossol., Rkps 18341/II, t. 1, 47].

²⁷⁶ [Ossol., Rkps 18342/II, t. 1-2].

²⁷⁷ [Ossol. Rkps 18341/ II, t. 3, k. 244-250]; por. aneks na końcu tego tekstu.

Jego wiedza w tej dziedzinie była na tyle duża, że mógł on recenzować pracę kijowskiego badacza ukraińskiego ikonostasu Stefana Taranuszenki²⁷⁸.

Kolejną z cech charakterystycznych prac Profesora Gębarowicza jest budowanie wieloplanowego obrazu omawianego zjawiska, począwszy od jego szerokiego tła historycznego, kulturalnego i społecznego, kończąc na cechach osobowych jego bohaterów. W skreślonej w 1981 r. autobiografii pisze: *„Stwierdzenie społecznego charakteru sztuki sprawia, że jej tłem ogólnym i przesłanką staje się kultura. Ta zaś zmienia się ustawicznie we wszystkich swych barwach i staje się zrozumiała tylko w historycznym ujęciu jej rozwoju. Uwzględnienie wszystkich tych okoliczności nadaje dziełu sztuki rumieńców życia i pozwala na takiej podstawie odtworzyć kształt ducha ludzkiego. A wreszcie, uważając kulturę i sztukę za plód twórczości ludzkiej, szukam nie praw nią rządzących, ale żywego człowieka, działającego w określonych warunkach. Tego zaś traktuję nie jako siłę anonimową, ale jako normalnego przedstawiciela rodu ludzkiego. Tam, gdzie działanie jego wydaje się niezrozumiałe, przypisuję to nie jego głupocie, ale myśleniu innymi kategoriami i stosowaniu odmiennej skali wartości. Tak bowiem - moim zdaniem - pojmować należy postawę humanistyczną w nauce”*²⁷⁹.

Dlatego też w prezentowanej tu książce zanim dojdzie do omawiania głównego przedmiotu swoich badań, tj. ikonostasu z cerkwi brackiej we Lwowie, autor pozwala poznać tradycję bractw cerkiewnych, sytuację prawosławnych w sąsiedniej Moskwie i Rzeczypospolitej oraz stosunki społeczne w wieloetnicznym Lwowie. Danymi wyciągniętymi z zapomnianych archiwów zapisuje kolejne karty nieznanych dziejów lwowskiej Stauropigii, i dopiero na tak odmalowanym tle ukazuje głównych bohaterów: działaczy cerkiewnych, np. Andrzeja Dziokowskiego i Antoniego Lewińskiego, oraz samych twórców: Stanisława Driara, Fedora Seńkowicza i Mikołaja Petrachnowicza. W analizie źródeł archiwalnych nie zatrzymuje się na gromadzeniu suchych faktów, które dokumentują pracę twórczą opisywanych postaci, ale omawia również ich sytuację rodzinną, kontakty i pozycję w wieloetnicznej społeczności Lwowa, a nawet przymioty charakteru. One to bowiem, w dużym stopniu, ważyły na ich działalności zawodowej. Tak, dla przykładu, niewielka liczba przypisywanych Stanisławowi Driarowi dzieł we Lwowie powodowana była złą sytuacją rodzinną. Przez żonę sekutnicę upozorował on własną śmierć i uciekł ze Lwowa na Kijowszczyznę do Strzemięgrodu,

²⁷⁸ [Matwijów 2013, s. 308, też przyp. 44]. Tekst recenzji poniżej, s. 83-89.

²⁷⁹ Wersja ocenzonej autobiografii Mieczysława Gębarowicza opublikowana została w czasopiśmie *Znak* w 1982 roku [Gębarowicz 1982]. Natomiast wersja pełna autobiografii została zamieszczona w *Czasopiśmie Zakładu Narodowego im. Osolińskich* w 1994 roku, obecnie jest dostępna online [Gębarowicz 1994*].

założonego przez Stefana Wojnarowskiego, szlachcica pochodzącego z ziemi Krakowskiej²⁸⁰. Miasteczko to niestety zostało doszczętnie zniszczone w czasie powstania Chmielnickiego, co uniemożliwia dalsze badania nad wkładem Driara i innych lwowskich rzemieślników w przeszczepianie nowożytnych rozwiązań artystycznych na wschodnie ziemie Ukrainy. Niemniej jednak, już samo wskazanie na obecność w tym mieście tak sprawnego i nowatorskiego twórcy pozwala domniemywać, że jego rola w tym procesie była znacząca. Jest to ważne spostrzeżenie dla historyków próbujących wypełnić białe plamy na mapie obrazującej XVII-wieczne kontakty kulturalne na wschodnich rubieżach Rzeczypospolitej.

W literaturze przedmiotu podkreślane są często negatywne następstwa działalności arcybiskupa Dymitra Solikowskiego, który w 1596 r. założył bractwo malarzy katolickich. Spowodowało to wykluczenie malarzy dyzunickich z organizacji cechowej i pozbawianie ich możliwości zarobkowania²⁸¹. Jednak posługując się aktami dokumentującymi pracę artystyczną Fedora Seńkowicza Mieczysław Gębarowicz odrzucił taki jednostronny i uproszczony opis sytuacji malarzy dyzunickich. Seńkowicz bowiem, będąc wyznania prawosławnego nie należał do nowo stworzonego cechu, ale był zatrudniany nie tylko przez wpływowe bractwo stauropigialne, ale także przez Marcina Kampiana przy trwającej blisko dwadzieścia lat przebudowie ratusza, przez starostę lwowskiego Stanisława Mniszka, oboźnego koronnego i starostę chmielnickiego, Mikołaja Stogniewa oraz podkanclerza Tomasza Zamojskiego. W przekazach źródłowych Seńkowicz jawi się jako osoba znana i powszechnie szanowana, o czym świadczy chociażby oddelegowanie go jako przedstawiciela stauropigii na sejmik wiszeński w 1607 r. O jego wysokiej pozycji jako malarza świadczą nie tylko wskazane zamówienia, ale także świadectwa konsultowania z nim przy cudzych realizacjach obok spraw czysto technicznych, także ikonograficznych i programowych, jak np. przy ozdabianiu reliefami kopuły lwowskiej cerkwi Zaśnięcia Matki Bożej. Liczne zamówienia i szerokie kontakty także wśród polskiej szlachty, według profesora Gębarowicza, Seńkowicz zawdzięcza nie tylko talentowi, ale także przymiotom umysłu i charakteru. Jemu przypisał również niezachowane ikonostasy w cerkwi w Zamościu oraz w katedrze unickiej w Łucku, co otwiera zupełnie nowe perspektywy badawcze. Sam ikonostas z cerkwi brackiej we Lwowie, przez długie lata uważany był za zaginiony. To właśnie Mieczysław Gębarowicz rozpoznał go w utworze zachowanym w małej wiejskiej cerkwi p.w. Kosmy i Damiana w Grzybowicach

²⁸⁰ Informacje te zawarte zostały również w później wydanej książce pt. *Szkice z historii sztuki XVII w.*, [Gębarowicz 1966, s. 121 i nn].

²⁸¹ [Charewiczowa 1925, s. 193 i nn; Charewiczowa 1929, s. 148 i nn; Mańkowski 1936, s. 23 i nn; Piotrowski 1910, s. 261; Krasny 2008, s. 255-267].

Wielkich. Mimo, że praca poświęcona tym badaniom niedawno została opublikowana, to odkrycie profesora przedostało się do obiegu naukowego, być może dzięki wzmiankom w jego późniejszych opracowaniach, w *Portrecie XVI-XVIII wieku we Lwowie* (s. 82-83), czy *Szkicach z historii sztuki XVII w.* (s. 112-113), a może w wyniku prywatnych rozmów i dyskusji naukowych. Hipoteza ta była tak przekonująca, że nie została do tej pory zakwestionowana, choć szczegółowe omówienie dowodów niezbędnych do jej zbudowania pozostawało zapisane na tych 400 kartach przechowywanych w zbiorach autora. Na nich to ten wybitny badacz przeprowadził dokładną analizę historyczną, ikonograficzną i stylistyczną jednego z najlepszych dzieł sztuki ruskiej. Wyszedł on od hipotetycznej rekonstrukcji pierwszego utworu Driara i Seńkowycza. Dokonał tego na podstawie dokładnych pomiarów wewnątrz cerkwi z uwzględnieniem późniejszych przebudów i zamian w architekturze, oraz na podstawie analizy dokumentów źródłowych, głównie inwentarzy cerkiewnych, wizytacji biskupich i protokołów z posiedzeń bractwa. Ustalił czas i okoliczności powiększenia przegrody oraz jej usunięcia z cerkwi wołoskiej. Następnie wśród zachowanych ikonostasów wytypował grzybowicki, jako najbardziej odpowiadający wcześniej dokonanym ustaleniom, tj. rozmiarom, programowi ikonograficznemu i ideowemu. Badania nad wystrojem wnętrza cerkwi w Grzybowicach pozwoliły na wskazanie obrazów pochodzących z pierwotnego ikonostasu brackiego, a teraz zdemontowanych i umieszczonych oddzielnie. Lwowski badacz z łatwością wymienił motywy później wkomponowane w strukturę przegrody, także liczne przemalowania i uzupełnienia, oraz oddzielił prace kolejnych malarzy. Profesor doskonale zdawał sobie sprawę z rangi opisywanego dzieła, stanowiącego znakomity przykład wysokiego poziomu lwowskiego XVII-wiecznego snycerstwa i *ikonopisu*. Ono to wyznaczało granicę między tradycją średniowieczną a nowożytną w sztuce ukraińskiej i stało się wzorem, do którego odwoływali się najlepsi twórcy ruscy w następnych dziesięcioleciach.

Choć Profesor Gębarowicz napisał swoją książkę ponad półwieku temu, i w tym czasie badania nad malarstwem ikonowym na Ukrainie znaczenie się rozwinęły, to wyniki Jego badań, zwłaszcza historyczne nadal należy uznać za pionierskie. Tezy zawarte w książce profesora otwierają nowe perspektywy badawcze. Obok wskazanych wyżej dotyczących działalności Driara w ziemi kijowskiej, Seńkowicza w Zamościu i Łucku, Petrachnowycza w Krechowie, także innych malarzy lwowskich, rodzimych i cudzoziemców, ujawnionych jeszcze przez Ferdynanda Bostla²⁸² i Tadeusza Mańkowskiego²⁸³, ale których twórczość do dziś pozostaje

²⁸² [Bostel 1896, s. 135-161].

²⁸³ [Mańkowski 1936, passim].

nieznana. Dalszych badań wymaga również sam ikonostas, a zwłaszcza próby poszukiwań i identyfikacji ikon pierwotnie do niego należących. A zatem należałoby raz jeszcze przyjrzeć się ikonom namiestnym, zwłaszcza Matki Bożej, znajdujących się dzisiaj w ikonostacie cerkwi brackiej i ustalić, czy nie wyszły one spod pędzla Seńkowicza. Do pierwszego ikonostasu należała zapewne również ikona Św. Mikołaja, dziś zawieszona na ścianie cerkwi Trzech Świętych Ojców we Lwowie. W samych Grzybowicach zaś, za konstrukcją przegrody miałyby znajdować się brakujące ikony z prorokami²⁸⁴. Weryfikacji powinna także ulec sama atrybucja ikon w Grzybowicach. Niektóre bowiem przypisywane tradycyjnie Petrachnowyczowi Profesor wiąże zdecydowanie z Seńkowiczem. Nawet jeśli niektóre ustalenia dziś straciły na aktualności, a do innych ukraińscy badacze doszli dopiero w ostatnich latach, to książkę tę należy przedstawić szerszej grupie odbiorców z szacunku dla pracy i postawy Profesora, Jego dokonań i uczciwości naukowej. Odgrywa ona bowiem ważną rolę w dorobku naukowym tego wspaniałego humanisty, w jego badaniach nad sztuką polską i ruską, stanowiąc modelowy przykład pracy naukowej opartej na źródłach pisanych i materialnych oraz ich obiektywnej i prowadzonej bez uprzedzeń, bardzo wnikliwej analizie. Sam profesor o swoim postępowaniu badawczym pisał: „*Sumując zdobyte w czasie studiów doświadczenia, wypadnie stwierdzić, że utrwały one w świadomości przede wszystkim zasadę priorytetu materiału faktycznego, zarówno dzieł sztuki, jak i źródeł historycznych, gdy jego interpretacja, czyli nadawanie mu sensu naukowego, jest zadaniem badacza. Tego zaś obowiązkiem, prócz zdobycia odpowiedniego przygotowania, jest zajmowanie postawy samodzielnej, popartej pełnym przekonaniem o jej słuszności*”²⁸⁵.

²⁸⁴ W październiku 2018 za wskazówką piszącej zostały odnalezione dwie ikony. Jak przypuszczał Gębarowicz znajdowały się one za ikonostasem w Grzybowicach.

²⁸⁵ [Gębarowicz 1994*].

Aneks 1: Bibliografia ukraińskiego ikonostasu opracowana przez Mieczysława Gębarowicza

Альбом выставки XII археологического съезда, орг. Е.К. Редин, Москва 1903.

Алепский П., *Путешествіе Антіохійскаго патріарха Макарія въ Россію в половине XVII века, описаное его сыномъ архидіакономъ Павломъ Алепскимъ, переводъсь арабскаго Т. Муркос*, Москва 1897–1900.

Багалей Д.И., *Материалы для истории колонизации и быта степной окраины Московского государства в XVI-XVIII вв.*, Харьков 1886.

Багалей Д.И., Миллер Д.П., *История г. Харькова за 250 лет его существования*, т. 1-2, Харьков 1905-1912.

Батюшков П., *Подолія. Историческое описание*, С. Петербург 1891.

Батюшков П.Н., *Белоруссія и Литва*, С. Петербург 1886.

Батюшков П.Н., *Волынь. Исторические судьбы Юго-Западного края*, С. Петербург 1888.

Беднов В.А., *Краткие сведения об архиве Самарского пустынного-Никольского монастыря*, Труды XIII Археологического Съезда в Екатеринославе, т. 2, 1908, s. 337-356.

Беляшевский Н.Ф., *Отчет о поездке в Глухов*, „Чтения в историческом Обществе Нестора-летописца” 17, 1903, oddz. 1, т. 1, s. 8-18.

Будилович А., *Древняя свято-Миколаевская церковъ въ г. Замостье и находящийся въ ней иконостасъ*, Памятники русской старины в западных губерниях, wyd. П Батюшков, т. 7, Холмская Русь, С. Петербург, s. 259-263.

„Военно-исторический вестник” 1910, nr 7, 8.

Волков О.К., *Старинные деревянные церкви на Волыни*, „Материалы по этнографии России”, т. 1, red. Ф.К. Волков, С. Петербург 1910, s. 21-44.

Гриниченко Б., *Каталог Музея украинских древностей В.В. Тарновского*, Чернигов 1900.

Добровольский П.М., *Каталог выставки XIV Археологического Съезда в г. Чернигове*, Чернигов 1908.

Добровольский П.М., *Об иконостасе Введенской церкви Троицкого монастыря*, Труды XIV Археологического Съезда Чернигове, т. 3, 1908, Москва 1911, *Протоколы*, s. 88.

Добровольский П.М., *Описание Исторического музея Черниговской губернской ученой архивной комиссии*, cz. 1, „Труды Черниговской губернской архивной комиссии”, т. 6, oddz. 2, Чернигов 1905, s. 1–88.

Добровольский П.М., *Черниговский Елецкий Успенский первоклассный монастырь. Историческое описание*, Чернигов 1900.

Доманицкий В.Н., *Отчетъ объ археологической экскурсіи въ Звенгородскій уездъ (Кіев. Губ.) летомъ 1901 г.*, „Чтения в историческом Обществе Нестора-летописца” 1903, t. 17, oddz. 3, s. 87-113.

Драган М., Пещанський В., Свенціцький І., *Скит Манявський і Богородчанський іконостас*, (Збірки Національного музею у Львові), Жовква 1926.

Дроздов В., Карпинский К., *Описание вещественных и письменных памятников Черниговского епархиального древлехранилища*, „Сборник Черниговского епархиального древлехранилища”, Чернигов 1908, t. 1, s. 1–50.

Дроздов В.Г., *О царских вратах Екатерино Покровской церкви в Чернигове*, Труды XIV Археологического Съезда в Чернигове, t. 3, 1908, Москва 1911, s. 88.

Ефимов А., *Черниговский Свято-Троицкий Ильинский монастырь*, Чернигов 1911.

Эварницкій Д.И., *Запорожье въ остаткахъ старины и преданіяхъ народа*, С. Петербургъ 1888.

„**Записки** наукового товариства ім. Шевченка у Львові” 1908, t. 85.

Истомин М.П., *Отчетъ о поездке въ Межигорье и Кіевское Полесье*, „Чтения в историческом Обществе Нестора-летописца” 1903, t. 17, oddz. 1, s. 16-34.

Каманин И., *Результаты археологической экскурсии в Таращанский и Чигиринский уезды летом 1901 года*, „Чтения в историческом Обществе Нестора-летописца” 1901, t. 15, nr 4, oddz.1, s. 51 – 66.

Каталог 1,2,3и 4 выставок украинского зодчества Украинско-художественно-архитектурного отдела Харьковскаго литературно-художественнаго кружка, Харьковъ 1913, 1914, 1915 и 1916 гг.

Каталог XII археологического съезда в г.Харькове. Отдел церковных древностей, ред. Е.К. Редин, Харьков 1902.

Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX вековой ее истории, Киев 1911.

Левицкий О., *Отчетъ объ осмтре старинныхъ въ Полаве и въ м. М. Богачке и Шишках Миргородскаго уезда*, „Чтения в историческом Обществе Нестора-летописца” 1903, t. 17, oddz. 5, s. 15-43.

Макаренко Н., *Памятники украинскаго исскуства. Покровская церковь г. Ромен*, "Зодчий" 1908, nr 24-25.

Марков М., *О достопримечательностях Чернигова*, Москва 1847.

- [Маркович Я.]**, *Дневные записки малороссийского подскарбия генерального Якова Марковича*, wyd. А. Маркович, cz. 1-2, Москва 1859.
- Машуков В.**, *Материалы к изучению церковной старины Украины*, „Сборник Харьковского историко-филологического общества при Харьковском университете”, 1905, t. 16, s. 612-672.
- Нарбеков В.**, *Южно-русское религиозное искусство XVII—XVIII в.*, Казань 1903.
- Павлуцкий Г.Г.**, *Деревянные церкви Полтавщины*, Труды XIII археологического съезда в Екатеринославе, 1905, t. II, Москва 1908, s. 195.
- Павлуцкий Г.Г.**, *Древности Украины. Деревянные и каменные храмы*, Киев 1905.
- Петров Н.И.**, *Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии; Южнорусские иконы*, Киев 1913, t. 3.
- Петров Н.И.**, *Об иконописном отделе выставки и рефератах о нем на XII археологическом съезде в Харькове (1902)* „Чтения в историческом Обществе Нестора-летописца” 1903, т. 17, oddz. 5, s. 3-15.
- Петров Н.И.**, *Указатель Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии*, Москва 1897.
- Редин Е.К.**, *Материалы к изучению церковных древностей Украины. Церкви г. Харкова*, „Сборник Харьковского Историко-Филологического Общества”, t. 16, Харьков 1905, s. 673.
- Редин Е.К.**, *Памятники церковных древностей Харьковской губернии*, „Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XII археологического съезда”, Харьков, s. 44.
- Сборник** харьковского историко-филологического.
- Свенціцький І.**, *Іконопись Галицької України XV–XVI віків*, Львів 1928.
- Сецинский Е.**, *Исторические сведения о приходах и церквах Подольской епархии*, t. 1, Каменецкий уезд, Каменец-Подольский 1895.
- Сецинский Е.**, *Исчезающий тип деревянных церквей Подолии*, Каменец-Подольский 1904.
- Сецинский Е.**, *Материалы для истории монастырей Подольской епархии*, Каменец-Подольск 1891.
- Сецинский Е.**, *Музей Подольского церковного историко-археологического общества*, Каменец-Подольский 1909.

Сецинский Е., *Приходы и церкви Подольской Епархии*, „Труды Подольского епархиального историко-статистического комитета”, т. 9, Каменец-Подольский 1901.

Сецинский Е.И., *Отчет объ осмотре древностей въ подольской губернии летомъ 1901 г.*, „Чтения в историческом Обществе Нестора-летописца” 1903, т. 17, oddz. 1, s. 34-49.

„Старые годы” 1909 (про іконостас Київької Миколаївсьької церкви).

„Старые годы” 1914 (про іконостас XVII з Київьської церкви перенсений в Нижні Дубешні, Чернігівсьької губрнії).

Сумцов Н., *Из истории украинской старины. К истории украинской иконописи*, „Сборникъ Харьковскаго Историко-Филологическаго Общества”, т. XVI, Харьковъ”, т. 16, Харьковъ 1905, s. 131-141.

Теодорович Н.И., *Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии*, Почаев 1888-1903, т. 1-5.

Томин П., *Церковные древности Харьковскаго края*, Харьковъ 1916.

Томин П., *Церковные древности с. Бездрика Сумскаго уезда*, Харьковъ 1916.

Трипольский В., *Полтавское Епархиальное Дрвлекранилище. Указатель с описанием выдающихся письменных и вещественных памятников церковной старины Полтавской Епархии*, Полтава 1909.

Уварова П., *Церковный Отдел Выставки Черниговскаго Съезда*, Труды XIV Археологическаго Съезда в Чернигове, т. 2, 1908, Москва 1911, tabl. 96–166.

Феодосій (Макарьевский), *Материалы для историко-статистическаго описания Екатеринославской епархии*, Катеринослав 1880.

Филарет (Гумилевский), *Историко-статистическое описание Харьковской епархии*, cz. 1, Харьков 1859, cz. 2,3,4, Москва 1857, cz. 5, Харьков 1858.

Филарет (Гумилевский), *Историко-статистическое описание Черниговской епархии*, Чернигов 1873-1874.

[Ханенко Н.], *Дневник генеральнаго хорунжего Николая Ханенка 1727—1753*, Киев 1887.

„Черниговские епархиальные известия” 1907, nr. 2-6.

Шафонский А., *Черниговскаго наместничества топографическое описание*, Киев 1857.

Щербаківський О., *Старое искусство в Галиции*, „Искусство и печатное дело” 1911, nr 10, s. 414 – 424.

Щербаковський В., *Краткий отчет об экскурсии, совершеной летом 1904 г.* Труды XIII археологическаго съезда в Екатеринославе, 1905, т. 2, Москва 1908, s. 104.

Щербаковский В., *О различных памятниках искусства в малороссийских*, Труды XIII археологического съезда в Екатеринославе, 1905, т. 2, Москва 1908, s. 222.

Щербаковский В., *Об археологической экскурсии в Радомысльській Сквирській уезды Киевской губернии в 1903 г.*, „Чтения в историческом Обществе Нестора-летописца” 1904, т. 18, s. 27-35.

Щербаковский В., *Українське мистецтво*, т. 1, Львів-Київ 1918.

Щербина В.И., *Отчет о археологической экскурсии в Бердичевский, Васильковский и Уманьский уезды иевской губернии г. 1901*, „Чтения в историческом Обществе Нестора-летописца” 1901, т. 15, nr 4, oddz. 1, s. 67-82.

Анекс 2: Mieczysław Gębarowicz, *Recenzja pracy S.A. Taranuszenka „Український іконостас”*[²⁸⁶]

Praca Stefana Andrejewicza Taranuszenka „Український іконостас”[²⁸⁷] jest bardzo cennym uzupełnieniem naszej wiedzy o artystycznym dziedzictwie narodu ukraińskiego, odnoszącym się do tej jej części, w której specyfika narodowa wyraziła się ze szczególną jaskrawością. Jednak, co dziwne, dotąd w literaturze o sztuce nie było ani jednej pracy, która podjęłaby się odpowiedzi na pytania, dotyczące powstania typu ukraińskiego ikonostasu, jego oryginalności i odrębności w stosunku do analogicznych dzieł innych narodów, jego rozwoju w związku z dziejami narodu i całej sztuki. Dotychczas badacze zajmowali się albo monograficznymi opracowaniami pojedynczych zabytków, albo skupiali swoją uwagę wyłącznie na malarstwie, tj. na ikonach, bez powiązania z całością, której stanowią część, albo jak Konstantynowicz[²⁸⁸], zawężali oni temat wąskimi chronologicznymi ramami. W takich okolicznościach pracę Taranuszenka należy przyjąć jak pierwszą próbę wypełnienia tej dotkliwej luki w nauce. Właściwy wybór osoby autora, najznakomitszego i wybornego znawcy przedmiotu, zapewnia pracy wysoki poziom, przy czym niemałą jego zaletą jest szczegółowy,

²⁸⁶ [Biblioteka Narodowa Ukrainy im. Władimira Wiernadskiego, Oddział Rękopisów; IP НБУВ. Ф. 278. (Фонд Таранушенко Стефан), спр. 1670, Гембарович М., *Рецензія на статтю С. Таранушенка „Український іконостас”*. Машинопис. Вересень 1961 р. – 11 арк.]. Za udostępnienie maszynopisu bardzo dziękuję p. Witalijowi Tkaczukowi (A.G.).

²⁸⁷ [Maszynopis został wykorzystany w publikacjach nieżyjącego już wówczas autora: С. Таранушенко, *Український іконостас* „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка”, т. 217, Праці Секції Мистецтвознаства, Львів 1994, s. 141-170; С. Таранушенко, *Иконография украинских иконостасов*, Харків 2011].

²⁸⁸ [J. B. Konstantynowicz, *Ikonostasis. Studien und Forschungen*, Lemberg 1939].

a równocześnie krytyczny stosunek do materiału, którego zakres przewyższa wszystko to, co mogliśmy do tej pory spotkać w literaturze przedmiotu.

Pomimo dużej naukowej wartości rozprawy S.A. Taranuszenka, nie można przemilczeć niektórych jej niedociągnięć. One tylko częściowo obciążają samego autora, niemniej ich usunięcie byłoby bardzo korzystne dla sprawy i właśnie dlatego wysuwam pewne życzenia, nie w formie krytyki, ale propozycji skierowanej do redakcji i autora. Oto one:

Po pierwsze, objętość samej pracy jest zbyt mała, co nie pozwala na odpowiednio głębokie rozpatrzenie poszczególnych zagadnień.

Po drugie, ograniczenie zainteresowania do jednego tematu ikonograficznego, a właściwie ikonograficznego schematu, nie pozwala skupić uwagi na innych problemach, dotyczących wpływów na ewolucję wyglądu ikonostasu, a co za tym idzie, na jego program.

Po trzecie, bardzo niekorzystne dla syntetycznego ujęcia całego zagadnienia jest podzielenie pracy na dwie części, z których pierwsza dotyczy tylko materiału Wielkiej Ukrainy, a druga – Zachodniej. Niezręczność takiego rozwiązania ujawnia się szczególnie w odniesieniu do ikonografii ikonostasu. Rzecz w tym, że przede wszystkim schemat ikonograficzny i program ideowy są głównymi czynnikami, które łączą wszystkie lokalne odmiany w jeden typ ukraińskiego ikonostasu oraz odróżniają go od innych narodowych typów. Świadomość tego była już dawno, czego dowodzi diariusz Pawła z Aleppo [²⁸⁹], w którym autor bardzo wyraźnie podkreśla cechy oryginalne ukraińskich ikonostasów, w porównaniu z rosyjskimi, greckimi, a nawet mołdawskimi. Tak samo rozumiał tę sprawę patriarcha Nikon i moskiewski synod 1666 roku, którzy niezależnie od siebie uznawali za kanoniczny wzorcowy typ ukraińskiego ikonostasu. Przy czym należy pamiętać, że ikonostas nie jest tylko zwykłym dekoracyjnym elementem wyposażenia, ale w pewnej mierze przedmiotem liturgicznym, ściśle związanym z potrzebami kultu, który był przyczyną jego powstania i miał wpływ na jego dalsze przemiany. Oczywiście ani jedno, ani drugie nie zachodziło samowolnie, ale odbywało się pod przywództwem jednego, dość autorytarnego czynnika, który gwarantował jednostajny rozwój głównego procesu na całej Ukrainie i w ten sposób stał się prawdziwym twórcą kanonicznego typu ukraińskiego ikonostasu. Tym czynnikiem był Kijów, a dokładnie koła skupione wokół Sofijskiego soboru i Kijowsko-Pieczerskiej Ławry. Jako centrum religijne, stanowili oni zarazem mózg ukraińskiej Cerkwi, który działał pod kierownictwem najwyższego cerkiewnego

²⁸⁹ [П. Алепский, Путешествіе Антіохійскаго патріарха Макарія въ Россію в половине XVII века, описаное его сыномъ архидіакономъ Павломъ Алепскимъ, переводъсь арабскаго Т. Муркос, т. 2, Москва 1896]

autorytetu, a mianowicie metropolity Kijowa, „matki ruskiej Cerkwi”. Inne prowincje Ukrainy, w tym Galicja, nie mogły zaproponować żadnego podobnego ośrodka myśli teologicznej, dlatego też nie pozostało im nic innego, jak podporządkować się temu, co Kijów uznawał za prawowierne.

Niemniej, rola zachodnich prowincji nie ograniczała się jedynie do biernego naśladowania Kijowa, ale wyrażała się także w aktywności, która zmierzała w kierunku przemienienia artystycznej formy ikonostasu i wzbogacenia jego ikonograficznego programu. Przemienienie płaskiej ściany ikonostasowej w trójwymiarową architektoniczno-rzeźbiarsko-malarską strukturę z głębokim reliefem dokonało się na pewno w zachodnich prowincjach, gdyż architektoniczne elementy i rzeźbiarskie motywy nawiązują do stylu zabytków sztuki europejskiej, która w tym czasie rozwijała się przede wszystkim na terenie Galicji. Gdy weźmiemy pod uwagę fakt, że właśnie tu zachowały się najstarsze pamiątki tego typu, o których wspomina na Wielkiej Ukrainie Paweł z Aleppo, stanie się jasne, że rozbieżności na dwie odrębne części tylko utrudnia pracę autorowi, a nawet uniemożliwia stworzenie jednego pełnego obrazu.

Jeśli chodzi o podejście do zagadnień i materiału, to z uwagi na naszą wiedzę w tej dziedzinie, która na tym etapie badań jest daleka od wyczerpującej, trudno wysuwać jakiegokolwiek kategorię twierdzenia albo zastrzeżenia. Jednak, ze względu na ogólny charakter pracy Taranuszenka, może byłoby korzystne wzięcie pod uwagę niektórych krytycznych spostrzeżeń, które zrodziły się w czasie poznawania tekstu.

I tak, Taranuszenko w pełni słusznie wiąże program ikonografii ikonostasu z malowidłami ściennymi i prowadzi swoje rozważania, wspomagając się bardzo wytrawną analizą. Jeśli chodzi o podstawy programu ikonograficznego, to takie podejście do tego zagadnienia w pojedynczym przypadku jest uzasadnione, jednak wątpliwości rodzą się, gdy zaczniemy zadawać pytania związane z dalszym jego rozwojem, bo czy można ograniczać się tylko do jednego formalnego źródła. Przecież ikonostas był przeznaczony dla potrzeb kultu, a w jego rozwoju odgrywały rolę i liturgia, i wymogi czysto techniczne; i tylko te wszystkie elementy razem wzięte, wraz z tradycją dekoracji malarskiej cerkwi, stworzyły wystarczająco kompletne warunki dla przemian także ikonografii tego dzieła. Na przykład, z liturgicznego punktu widzenia niezbędny był tylko dolny rząd, a raczej carskie wrota, północne (5) boczne drzwi i namiestne ikony. Wszystkie pozostałe elementy w tej kondygnacji, jak i cała górna część ikonostasu pojawiły się z innych potrzeb. Względy estetyczne podyktowały równomierną, w oparciu o ścisłą symetrię, rozbudowę bocznych części po obu stronach

środkowej osi, którą tworzyły carskie wrota i ikony nad nimi; one także, razem z wymogami konstrukcyjno-technicznymi, wymusiły uporządkowanie ikon w rzędach równoległych kondygnacji. Rozbudowa szkieletu zgodnie z zasadami architektonicznymi, w dalszym ciągu przemian, spowodowała umieszczenie drzwi w głębokich portalach, jakby niszach, a chęć podniesienia arkady carskich wrót nad ikonami namiestnymi i bocznymi drzwiami stworzyła nad nimi puste miejsca, które trzeba było czymś zapełnić. I tu otworzyły się nowe możliwości dla liturgii, której teksty dostarczały aż nadto tematów dla zapełnienia pustych miejsc. W ten sposób program ikonograficzny został dopełniony wyobrażeniami diakonów i innymi na ościeżach drzwi; w takich też okolicznościach utworzony został cykl tematów Pięćdziesiątnicy pod rzędem ikon świątecznych. Niezależnie od tego, rozwój kultu przyniósł dalsze wzbogacenie programu ikonograficznego przez wykorzystanie predelli, wprowadzenie rzędu *Męki Pańskiej*, a nawet zmian kanonicznych wyobrażeń. Wystarczy przytoczyć główny obraz rzędu *Deesis*, w którym Pantokrator został zamieniony w Wielkiego Arcykapłana, albo cały trimorfion przez dodanie korony na głowie Matki Bożej stał się ilustracją ikosa: „Stoi królowa po Twojej prawicy”.

(6) Wszystko to należy wziąć pod uwagę, gdy rozpatrujemy zagadnienia związane z rzędem *Deesis*. Jak wiadomo, sposób odczytania jego treści jest największą oryginalną cechą ukraińskiego ikonostasu, co, pomijając kilka nieistotnych przykładów, powtarza się we wszystkich znanych zabytkach, i jako typowa odróżnia go od wszystkich innych. To znalazło swój wyraz w dawnej terminologii cerkiewnej, gdzie rząd ten nazywano na zmianę „deisusny” albo „apostolski”. Podobnie też górne rzędy wysokiego ikonostasu czasem nazywają po prostu „apostołami”. Pojawienie się tego rzędu w ukraińskim ikonostasie usiłuje się przedstawić w różny sposób. Pogląd, że mamy tu do czynienia z odpowiednim motywem z *Sądu Ostatecznego*, o ile jest prawdziwy w stosunku do serbskiego ikonostasu soboru p.w. Zwiastowania pod Kablarem z 1633 roku. (Покрышкин, s. 43, tabl. 44-45)^[290], o tyle nie jest - w odniesieniu do ukraińskiego ikonostasu. Także nie przekonuje pogląd o jego pochodzeniu z wyobrażenia *Wniebowstąpienia*, tym bardziej, że odosobniony przykład, a mianowicie kilka ikon z XVI w. z Galicji przedstawia Chrystusa z objawienia Apokalipsy, to znaczy „w siłach”; przy czym jeszcze nie wiemy, czy ikony te wchodziły w skład rzędu *Deesis*, czy też były namiestnymi.

²⁹⁰ [П. Покрышкин, *Православная церковная архитектура в XVII-XVIII в. В неинном Сербском королевстве*, С. Петербург 1906].

Jeśli chodzi o ikonograficzną interpretację postaci apostołów uderza to, że nie stoją oni bez ruchu, a postępują do przodu i w ich rękach znajdują się książki albo zwoje. Otóż należy na nich patrzeć nie jak na uczestników jakiejś określonej czynności, a jak na nauczycieli, którzy rozszerzają naukę Chrystusa po całym świecie; na korzyść takiego rozumienia symboliki apostołskiego rzędu przemawia jeszcze jeden szczegół, a mianowicie otwarta księga z (7) odpowiednim tekstem w ręce Chrystusa. Oczywiście, że apostołski rząd w tym kształcie nie jest pierwotny, a powstał w dwóch fazach; w pierwszej z nich została stworzona środkowa kompozycja *Deesis*, tzn. *Molenije*, rozbita na trzy albo i pięć osobnych ikon (Chrystus, Matka Boska, Jan Chrzciciel i dwaj archaniołowie), którzy byli złączeni w jeden trimorfion, aby pozostało miejsce dla apostołów w pełnym składzie. Kiedy to się stało, nie wiadomo, ale można przyjąć, że najpóźniej w XVI w., ponieważ w tym czasie rząd apostołski należał już do kanonicznego programu ukraińskiego ikonostasu. Trudno stwierdzić, gdzie należy szukać formalnego źródła rzędu apostołskiego. Jednak, ze względu na pewne wewnętrzne sprzeczności w samym wyobrażeniu *Deesis* (tekst ewangelii w rękach Chrystusa i „*Molennja*”), a także rozchodzenie się idei *Molennja* i rzędu apostołów, najbezpieczniej byłoby przyjąć, że dopełnienie i rozszerzenie tego rzędu dokonały się pod wpływem liturgii; w niej nie trudno znaleźć ideowe inspiracje, a także analogie do tego oraz innych rządów i cykliów.

Jeśli chodzi o powstanie typu ukraińskiego ikonostasu i dalsze jego przemiany, można mieć wątpliwości, czy słusznie za punkt wyjścia bierze się opublikowany przez Pietrowa model z brązu, będący kopią ikonostasu Kijowsko-Pieczerskiej Ławry^[291]. Nie wiadomo, na czym opierał się Pietrow, określając w ten sposób jego charakter, jednak rycina w albumie nie pozostawia żadnych wątpliwości, że ten zabytek przedstawia idealny typ ukraińskiego ikonostasu, który wykształcił się przy końcu wieku XVII albo i w 1. ćwierci w. XVIII. Tylko (8) takie detale, jak bogactwo rzeźbiarskiej dekoracji z typowymi barokowymi motywami, kształt arkad, namiestne ikony z dopełniającymi je przedstawieniami i ślady akademizmu w wyobrażeniach apostołów, wykluczają pochodzenie tego przykładu z XVI wieku. To raczej model lub portatywny ikonostas, nieco podobny do tych, które opisuje Petrow (Album t. 4, s. 34) i należy go datować na koniec XVII w. albo początek wieku XVIII.

Dlatego, dla rozstrzygnięcia podstawowego problemu wydaje się bardziej właściwe przyjęcie za podstawę opis ikonostasu Kijewsko-Pieczerskiej Ławry Pawła z Aleppo i porównanie go ze znanym opisem ikonostasu w Soborze p.w. Zaśnięcia Bogurodzicy na

²⁹¹ [Н.И. Петров *Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии*, т. 3, Киев 1914]

moskiewskim Kremlu z 1623 r. i wspomnianym już serbskim z 1633 roku. Dopiero w oparciu o taką podstawę będzie można wskazać podobieństwa i różnice między tymi narodowymi typami ikonostasu, które ukształtowały się ostatecznie w ciągu XVI wieku, a w podstawowym kształcie zachowały do XIX wieku.

Na takim tle ukraiński ikonostas wyróżnia się najbardziej konsekwentnym i niezachwianym podążaniem za biblijnymi tekstami, ograniczeniem udziału teologicznej i apokryficznej literatury oraz lokalnych zwyczajów, a także spokojem i logiką w rozwijaniu ikonograficznego programu; przy czym opisywany proces odbywał się nie tylko planowo, ale przede wszystkim jednostajnie, dzięki czemu główny schemat ukraińskiego ikonostasu zachował się wszędzie bez zmian, a lokalne odstępstwa dotyczyły drugorzędnych detali.

(9) Kolejną oryginalną cechą ukraińskiego ikonostasu jest poświęcenie szczególnej uwagi artystycznemu ukształtowaniu konstrukcyjnego szkieletu, co przybliżyło jego wygląd do fasady monumentalnej budowli. To daje możliwość na wykorzystanie rzeźbionej struktury do wzbogacenia programu ikonograficznego, bez nadmiernego mnożenia rzędów, jak to możemy dostrzec, na przykład, w rosyjskich ikonostasach.

Zrozumienie stylu monumentalnego każe przy podwyższaniu ikonostasów, zgodnie z wymogami samej architektury, zwiększyć również odpowiednio proporcje poszczególnych rzędów, nie dodając nowych, nieprzewidzianych w kanonicznym schemacie. Ten sam zamysł nie pozwala na wykorzystanie jednego pola kompozycyjnego dla więcej niż jednej ikony; dopuszcza się, co najwyżej, ikony „z żywotem”, które i tak, ostatecznie, tworzą jedną ideową całość, ale nigdy nie zastępuje się ich kilkoma mniejszymi ikonami.

W ten sposób warstwę malarską ikonostasu przemyślnie tworzą różne rodzaje malarstwa, którym przydzielono osobne rzędy: portretowemu – namiestny i prorocki, monumentalnemu – *Deesis*, ewentualnie wrota i ościeże, rodzajowo-historycznemu – świąteczny, a także pasyjny, Pięćdziesiątnicy oraz predelle.

Druga połowa XVIII wieku przyniosła wielkie zmiany w sposobie ukazywania rzeźby figuralnej, która również przeniknęła do ikonostasu. Z czasem zmieniła ona całkowicie jego estetyczny wygląd, a niekiedy zaznaczyła się także w programie ikonograficznym (10). Nie tylko bowiem zamieniano ikony płaskorzeźbą lub rzeźbą pełnoplastyczną, ale wprowadzano nowe ikonograficzne motywy, obce kanonicznym schematom, a które niekiedy całkowicie przekreślały dotychczasową tradycję (na przykład, wyobrażenie cerkiewnego święta na carskich wrotach).

Innego rodzaju wątpliwości wywołuje uznawanie za typowe te zabytki, które prawdopodobnie są tylko wyjątkami. Dotyczy to szczególnie szeregu galicyjskich ikon z XVI wieku, w których rozbrzmiewa tradycja dawnego malarstwa, albo miniaturowego, albo jakiegoś nierozpoznanego do tej pory związku ze sztuką rosyjską; należy je uznać za przejawy indywidualnej inicjatywy, a nie uogólniać i uważać za pozostałości poprzednich etapów ogólnego procesu.

Te wątpliwości i pytania dlatego stawiam przed autorem, ponieważ, według mnie, ich negatywne czy pozytywne rozstrzygnięcia pomogą usunąć źródła niezrozumienia, które niekiedy wynikają z obecnej redakcji tekstu.

I wreszcie z obowiązku recenzenta muszę zwrócić uwagę na dwie drobne pomyłki, których lepiej nie zostawiać w tak cennej pracy.

1. Na stronie 2, tam, gdzie jest mowa o przegrodzie w konstantynopolitańskiej Sophii i srebrnych kolumnach, powiedziano, że „Просвіти між ними були закриті срібними ж плитами”. Jest to wątpliwe, gdyż zgodnie z opisem Pawła Silencjariusza i innych wydaje się, że te prześwity były całkowicie otwarte i w ten sposób cesarz mógł brać udział w liturgii przy ołtarzu, wspierając się łokciami na przegrodzie. Podobne przegrody znajdowały się w (11) starych bazylikach Rzymu, gdzie niekiedy kolumny wieńczyły nie wazy, a figury 12 apostołów (na przykład pierwotna bazylika św. Piotra).

2. Na s. 8, w charakterystyce ikonostasu wielkiej cerkwi Ławry XVI wieku przez pomyłkę został utożsamiony Konstantyn Ostrogski (1469-1533) z synem Bazylim Konstantynem (1527-1606 lub 1608), który był między innymi założycielem Ostrogskiej Akademii.

Lwów, wrzesień 1961 r.

(tłum. z j. ukr. Agnieszka Gronek)

Мар'яна Левицька

Mons miraculis celebratus... Цикл Луки Долинського в Успенському соборі Почаївської лаври і традиції барокового паломництва

Святоуспенська Почаївська лавра впродовж віків була важливим релігійним центром для українців і прикладом багатогранності міжконфесійних взаємин у Речі Посполитій. Без перебільшення, особливий розквіт її існування як духовного і культурно-мистецького осередку припав на часи приналежності лаври до Василіянського чину – між 1712 та 1831 рр.²⁹² За цей, понад столітній, проміжок часу постали нові й були перебудовані давні храмові будівлі, в них з'явилися високомистецькі монументальні оздоби – фрески, іконостаси й вівтарі (рис.1), розгорнула бурхливу діяльність лаврська друкарня (згідно королівського привілею від 1732 р.) тощо²⁹³. Значним релігійно-ідеологічним кроком, стала пишна коронація чудотворної ікони *Богородиці Почаївської*, проведена у вересні 1773 р. стараннями луцького єпископа Сильвестра Рудницького та покровителя і ктитора монастиря графа М.В.Потоцького.

При, загалом, широкій і ґрунтовній історіографії, присвяченій архітектурному ансамблю Почаївської лаври та окремим її пам'яткам,²⁹⁴ існує важливий цілісний комплекс творів монументального малярства поч. ХІХ ст., якому досі не було приділено належної уваги. Маємо на увазі один із найбільших і найкраще збережених проєктів львівського художника Луки Долинського з оздоблення Успенського собору. Над цим проєктом немолодий вже художник працював три роки, перебуваючи в Почаєві з 1807 по 1810 р. і отримавши величезну суму грошей за малярські і золотарські роботи (понад 35 тис. золотих)²⁹⁵. Досить докладна інформація щодо оплати, втім, не розкриває деяких деталей: з ким працював художник; хто були його помічники; який об'єм малярських робіт виконував саме Долинський²⁹⁶. Згідно архівних джерел, цей проєкт складався з головного вівтаря, іконостаса, розписів у куполі та декоративних панно на стінах

²⁹² [Mytropolyt Ilarion 1961; Petruszewycz 1863, с. 160; Isajewycz 2011, с. 9-14; Woznac'kyj 1999, с. 26].

²⁹³ [Ryczkow, Łuc 2004; Sydor 1999, с. 18-19].

²⁹⁴ [Berezhnaya 2013, с. 37-51; *Poczaewska Uspenska* 1897; Chojnackyj 1880; Chojnackyj 1910; Dutkiewicz 1939, с.142-146].

²⁹⁵ [Ryczkow, Łuc 2004, с. 106; Dutkiewicz 1939, с. 143].

²⁹⁶ [Chojnackyj 1897, с. 86; Dutkiewicz 1939, с. 143; *Żółtows'kyj* 1983].

головної нави і у вівтарі²⁹⁷. Зокрема, відомо, що Л.Долинський виконав фресковий розпис у куполі собору: *Марія – Цариця небес* в оточенні ангелів, з емблемами і підписами. Навколо фігури Марії були зображені Отці Східної (святий Василій Великий, Григорій Двоєслов, Іван Золотоуст та Іван Дамаскин) і Західної (святий Августин, Амбросій та Ієронім) церков²⁹⁸. Окрім розпису, Долинський виконав 13 великих і 50 малих панно на теми *Чуда Христа* і *Почаївські чуда*, розташованих на стінах головної нави і святилища²⁹⁹. Також всередині вівтаря були розміщені 4 композиції із зображеннями апостолів у повний зріст (по троє в кожній), над ними і під ними – образи пророків (по 2 зверху і по 2 знизу – всього 16)³⁰⁰.

Про загальний характер оздоблення Успенського собору на поч. ХІХ ст. можна судити з матеріалів візитації 1822 р. та акварелі Т.Шевченка 1846 р. (на якій ще зображено головний вівтар /згорів у 1869 р./ і пристінні вівтарі - рис. 2). Принципи внутрішнього оздоблення собору визначалися його архітектурною концепцією: у скульптурному й живописному оздобленні помітне застосування прийомів пізнього бароко, рококо та раннього класицизму. Такий підхід був знайомим і органічним для Л.Долинського, манера якого виказує на добре засвоєння європейських зразків та їх еkleктичне переосмислення, і демонструє перехід від ікони до релігійної картини.

Оскільки з усього комплексу робіт, атрибутованих Долинському, відносно автентичним зберігся лише тематичний цикл *Чуда Христа* у головній наві, досить унікальний за своєю іконографічною програмою, тож варто проаналізувати його детальніше. Всього на стінах головної нави та на стінах трансепту в просторі його перетину з навою зараз розміщено 15 великих вертикальних панно, кожне з яких доповнено двома верхніми і двома нижніми овальними медальйонами. Питання авторства Л.Долинського стосовно окремих композицій залишається відкритим, адже відомо, що панно в ХІХ ст. кількаразово «підновлювалися» або почаївськими монахами (Анатолієм і Паїсієм), або якимось малярем Морозовським³⁰¹. Питання імовірності

²⁹⁷ [Dutkiewicz 1939, с.144. – Див. Державний архів Тернопільської області. Фонд 258, оп.2, спр.1167, арк. 6-9.

²⁹⁸ Цікаво порівняти цю, поширену у василіянських церквах, композицію із плафонними композиціями на тему *Марія – цариця небес* у костелах католицьких орденів на теренах Руського воєводства Речі Посполитої у ХVІІІ ст., [Dzik 2014].

²⁹⁹ [Dutkiewicz 1939, с. 145].

³⁰⁰ Спосіб компоновання вказаних образів на стінах вівтаря нагадував композицію у львівському катедральному соборі Св. Юра.

³⁰¹ [Chojnaskuj 1897, с. 361].

втручання у авторський живопис протягом ХХ ст. також є достатньо дражливим через відсутність фахової та неупередженої історіографії в радянський період.

Поява Л.Долинського в Почаєві та цей великий контракт були зумовлені тісною довголітньою співпрацею художника із середовищем УГКЦ та чином ОО.Василіян. Зокрема, Долинський був автором численних портретів духовенства: митрополитів П.Володковича та А.Ангеловича для василіанського монастиря Св.Онуфрія, львівських єпископів М.Скородинського та П.Білянського, ігумена Святоонуфріївського монастиря В.Галичкевича та архімандрита Почаївської лаври, згодом луцького єпископа С.Левинського³⁰². За таких тісних стосунків художника із кліром можна припустити, що теологічно-ідеологічна програма живописного оздоблення храму формувалася духовенством і втілювалася Долинським, у відповідності зі значенням і функцією Лаври як осередку паломництв і відпустів.

Як відомо з історії, Почаївська лавра виникла і розбудовувалася на місці чудесного об'явлення Богородиці і цілющого джерела зі сліду її стопи (згідно легенди подія відбулася у ХІІІ ст.). Особливо активний розвиток святині почався із ХVІ ст., коли монахам була передана чудотворна ікона Богородиці типу *Елеуса* (імовірно візантійського походження, яку місцева міщанка Г.Гойська отримала від майбутнього константинопольського патріарха Неофіта в 1559 р.). Обитель та ікона, славні різними чудесами, дуже швидко стали об'єктом паломництв до Почаєва. А фундаційні грамоти Гойської (1597 р.) та місцевих міщан Домашевських (1665 р.) із передачею земельних ділянок і коштів у розпорядження монастиря, посприяли його розбудові. Протягом ХVІІ ст. монастир перебував під юрисдикцією української православної церкви. Одним із найбільш відомих чудес того часу було чудесне об'явлення Богородиці із преподобним Йовом Почаївським при облозі монастиря у часі Збарзької битви 1675 р. На той час Лавра мала 7 церков (достовірно відомо про муровану церкву Св.Трійці, Успенську, Преображенську та церкву Св.Миколая). Почаївська Лавра перейшла в унію бл. 1713 р. Після Замойського синоду бачимо монастир вже під юрисдикцією ОО.Василіян. Василіянський період в історії Почаєва нероздільно пов'язаний із особою і меценатом Миколи Базиля Потоцького, стараннями якого й був збудований величний Успенський собор. Практично всі архітектурні ансамблі, збудовані коштом Потоцького (Городенка, Бучач, Підкамінь, Почаїв), були досить виразно орієнтовані на зразки центральноєвропейських паломницьких церков /Wallfahrtskirchen/. На ті ж зразки

³⁰² [Lwowianъn 1863, с. 143-144].

орієнтувалися митці, що працювали на Потоцького і греко-католиків (Б.Меретин та Й.Г.Пінзель, С.Фесінгер, М.Полейовський та ін.). Це неодноразово зазначали українські й польські дослідники³⁰³. Можна говорити про релігійно-культурний простір, в якому поширювалися схожі ідеї та розвивалися спільні тенденції.

Відтак, архітектура і внутрішнє оздоблення Успенського собору Почаєва стали оригінальним зразком пізнього бароко у центральноєвропейському варіанті. Зразком, який у внутрішньому опорядженні підкреслював специфічний унійний контекст - поєднання традицій східної і західної Церков. І коли польський дослідник історії Почаєва Є.Дуткевіч писав, що «... дух бароко живе у фасаді собору», можна зауважити, що бароковий дух присутній не лише в архітектурних формах...³⁰⁴ Для того, щоб зрозуміти логіку архітектурного і живописного оздоблення собору кін. XVIII-поч. XIX ст. варто розглянути його в системі функціонування культу (за Г.Бельтінгом), в контексті місця об'явлення і паломництва³⁰⁵. На нашу думку, інтерпретацію циклу Долинського, хоч він за хронологією належить до початку XIX ст., не можна здійснювати поза поняттям «бароковий католицизм», «барокова релігійність»³⁰⁶. Поняття «бароковий католицизм» (кін. XVII-сер. XVIII ст.) має на увазі широкий комплекс релігійних практик, серед яких особливе місце посідало зростання паломництв і поклонінь чудотворним образам, місцям об'явлень, практик, що стали основою «барокового благочестя» (англ. “*Baroque piety*”). До таких форм релігійності можна віднести поширення культу вервиці (Розарію), культу нових святих, встановлення придорожніх хрестів, розп'ять, статуй святих чи Богородиці, влаштування Хресних доріг. Це все говорить про формування специфічного сакрального пейзажу тогочасної Центральної Європи³⁰⁷. Розквіт віри у чудесне та надприродне, характерний для барокової свідомості, польський дослідник Б. Рок окреслив влучним поняттям «*miracularna zmyslowosc*»³⁰⁸.

Програма ревіталізації католицизму, започаткована єзуїтами, у XVIII ст. дала результат у щільній мережі церков і каплиць; католицькі монастирі і конвенти очолювали будівництво й оздоблення церков (провідні архітектори XVIII ст. (чи-то Ціммерман, брати Азами, Й.Г.Фішер та ін., чи Б.Меретин, П.Гіжицький, або Г.Гоффман)

³⁰³ [Woznac'kyj 2005, c. 121; Krwawycz 1998, c. 136-137; Ostrowski 1996, c. 362-364; Sito, Betlej 1996, c. 344-345; Betlej 2006, c. 64-66; Krasny 2005, c. 161].

³⁰⁴ [Dutkiewicz 1939, c. 133].

³⁰⁵ [Belting 2002, c. 15].

³⁰⁶ [Forster 2001, c. 3-4, 70-72].

³⁰⁷ [Mikulec 2013, c. 55-68, c. 179-189].

³⁰⁸ [Rok 2005, c. 137].

працювали на церкві і монастирі, перебудовуючи й оздоблюючи храми в новому стилі³⁰⁹. Одним із центральних пунктів нового католицького відродження стала зростаюча відданість до Пресвятої Богородиці і поклоніння їй у місцях паломництв³¹⁰. Традиційно для паломницьких святинь, присвячених Марії, головними датами прощ і різноманітних відпустів були головні Богородичні свята. Також святкування і відпусти влаштовувались до ювілейних дат: віднайдення чудотворного образу, спорудження/відновлення храму, якихось фундаційних річниць тощо.

Без перебільшення, Центральною Європою XVIII ст. прокотилася справжня хвиля коронацій чудотворних образів чи скульптур Марії, важливих в локальному або державному контексті³¹¹. Для проведення коронації важливою була верифікація культу, писемні підтвердження чудотворних властивостей ікон чи скульптур. «Опис чудес», здійснених за посередництвом чудотворного образу, або на місці об'явлення Богородиці – неодмінний топос, що супроводжував кожен чудотворну ікону (рис.3); відповідні збірники поширилися у XVII-XVIII ст., один із перших найвідоміших – “*Atlas Marianus*”, виданий в Мюнхені у 1659 р.³¹²

Слідом за писемними реєстрами чудес, формувалися галереї зображень, які ілюстрували описані події. Змалювання чуд, здійснених на місці паломництв, поступо набувало наративного характеру³¹³. Алегоричний символізм зберігався у темах із життя Богородиці, на рівні співставлення євангельських та старозавітніх мотивів, іноді – апокрифічних текстів. Найбільше інформації про живописний характер “барокового благочестя” паломницьких відпустових церемоній маємо із описів коронацій чудотворних ікон та збережених гравюр того часу³¹⁴.

На теренах Речі Посполитої протягом XVIII ст. чуттєвий бароковий католицизм проявлявся по-особливому³¹⁵. Варто згадати найурочистіші коронації чудотворних образів цього періоду: *Богородиці Ченстоховської* на Ясній горі (1717 р.), *Домініканської*

³⁰⁹ [The Atlas Marianus 1659*].

³¹⁰ [Blackbourn 1991, с. 782*; Harries 1983, с. 76-80; Dzik 2014, с. 61-63; Mikulec 2013, с. 55-68].

³¹¹ [Herzogenberg 1985; Royt 1999; *Zbožne putování* 2004].

³¹² Певним відповідником такого роду видань в Україні була збірка І. Галятовського “*Небо новое*” 16. Р. в якій описували чудеса Пресвятої Богородиці в різних місцевостях: Києво-Печерській лаврі, Уневі, Почасві, Бурштині, Скиті Манявському та ін.

³¹³ Наприклад, детальними зображеннями чудес Діви Марії на Св. Горі у Пржибрамі (XVIII ст.) були розмальовані склепіння храму: порятунок від диких тварин, падіння з висоти, облога ворожого війська, порятунок від пожежі, нещастя від водної стихії тощо. [Vgabelová 2010, с. 29].

³¹⁴ Церемонію коронації у Почасві представлено на мідериті Ф.Стрільбицького, 1773 р.

³¹⁵ [Rok 2005, с. 138-140].

Богородиці у Львові (1751 р.), *Бердичівської Богородиці* (монастир кармелітів, 1756 р.)³¹⁶. Практика вшанування святих реліквій і влаштування відпустових церемоній поширювалася не лише на ці найважливіші святині різних обрядів, а й на менші регіональні унійні осередки (наприклад, *Жировицької* (унійна церква Успіння у Жировиці, 1730 р.), *Холмської Богородиці* (унійна катедрa, 1765 р.) та чимало ін³¹⁷.

Подібні релігійні церемонії були поширені по всій території Центральної Європи: на теренах Моравії (коронація *Богородиці Святотомської* у Брні, 1728 р.; коронація статуї Діви Марії в Оломоуці, 1733 р.) і Богемії (Св. Гора у Пржибрамі, 1732 р.)³¹⁸, Угорщини (проголошення чудотворною ікони *Богородиці в Марія Повч*, 1715 р.). Чимало паломницьких святинь було у південних німецьких землях (паломницька церква *Wieskirche* нижньобаварського міста Штайнгаден, 1757 р.; *Vierzenheiligen* біля Штаффельштайна, 1772 р., церква Богородиці монастиря *Zwiefalten*, 1750-ті рр.), *María Zell* у Австрії (коронація сер. XVIII ст.) та ін.

На це «католицьке відродження» Центральної Європи XVIII ст. «наклалися» зміни у творенні ідентичності УГКЦ на етапі після Замоїського синоду 1720 р. і Дубенської капітули 1743 р., з виразним заміром церковної верхівки наблизитись у деяких аспектах до римської Церкви (критики навіть говорили про латинізацію обряду)³¹⁹. До питань західних впливів в опорядженні уніатських українських храмів на теренах Речі Посполитої (архітектура, скульптура, вівтарі, зміни в іконостасах) зверталися чимало польських дослідників: Я.Островський, А.Бетлей, П.Красни, М.Яноха, С.Шантер, В.Делюга, А.Гронек та ін.

Порівнюючи Почаїв із іншими подібними святинями Центральної Європи та головною українською святинею – Києво-Печерською лаврою, можна сказати, що як місце чудесного об'явлення, паломництва та відпусту він став одним із характерних центрів барокової релігійності. В реалізації цієї концепції зійшлися наміри фундатора Потоцького та прагнення ОО.Василіяна. Для уніатів поява таких ікон, поширення їх культу і прославлення ставали й дієвим засобом утвердження Церкви в конкуруючих

³¹⁶ [Baranowski 2003, с. 299, 300-307].

³¹⁷ Серед локальних унійних центрів паломництв варто згадати чудотворний образ Богородиці у василіяньському монастирі Зіслання Св.Духа (Красний Брод поблизу Межилаборців, Словаччина, з 1750-х; джерело і легенда про зцілення від сліпоти); уніатський храм Воздвиження Чесного Хреста (Букова гірка, Словаччина) – осередок паломництв і відпустів, збудований в сер. XVIII ст. на місці чудесних оздоровлень.

³¹⁸ [Vrabelová 2010].

³¹⁹ [Kobryn 2012, с. 234-235; Deluga 2000, с. 42].

умовах. Такий образ був своєрідними «інструментом навернення». Разом з тим, у сфері застосування ікон з метою переконання, навернення, - образи Богородиці сприяли міжконфесійній толерантності³²⁰. Не випадково, православний історіограф Лаври у ХІХ ст. протоієрей Й.Хойнацький писав: «Мати Божа [Почаївська – М.Л.] ніколи не відмовляє в допомозі ні уніатам, ні латинянам, ні протестантам, ні навіть євреям чи татарам, якщо тільки вони звертаються з безумовною вірою і глибоким упованієм...»³²¹.

Для розуміння Почаєва саме як паломницького духовного осередку, важливими є започатковані василіанами історичні описи лаври та реєстри чудес, здійснених за молитвами до чудотворного образу Богородиці. Це рукописний звід «*Xiega Cudow obrazu Poczajowskiego N.Marii Panny u Stopki*», розпочатий в 1724 р. і завершений 1780 р., писаний кириличним полууставом (потім продовжений польською мовою)³²². Варто згадати ще виданий у 1793 р. опис «*Гора Почаевская стопою чудесно из нея истекающую чудодійственную воду їмущею й іконою чудотворною Пресвятої Діви Матери Божія Марії поштена, всему міру ясна і явна...*» і працю намісника Лаври, архимандрита Амвросія (1886).³²³ Згадані джерела дають розгорнуту характеристику функціонування лаври як паломницької святині, наводять чимало конкретних прикладів чудес, характеризують стиль і особливості опорядження храмів Лаври у різний час, в т.ч. Успенського собору.

Характерно, що в Почаєві, як і в більшості паломницьких святинь ХVІІІ ст., використано символіку гори (*Ясна гора* в Ченстохові, *Свята гора* на Пржибрамі, *Святий копечок* в Оломоуці, тощо). Символіка гори підсилювалася порівнянням із Синаєм (образ Мойсея з'являється в Почаєві двічі: у композиціях *Неопалима купина* (один із старозавітніх прообразів Богородиці)³²⁴, та *Скрижалі Завіту* (рис. 6). Чудотворний образ має неодмінний топос: чудесне походження (мальована апостолом Лукою, з'явилася в сяєві), наділена властивостями палладіума, який захищав від ворогів (*Ченстоховська Богородиця*, *Брненська Богородиця*), є образом, що зцілює і навіть воскрешає. Відповідно, актуалізується тематика чудес, - як євангельських і старозавітніх, так і тих, що відбувалися безпосередньо в місцевому контексті, «тут і тепер».

³²⁰ [Gil 2003, с. 107-108].

³²¹ [Chojnackuj 1883, с. 64].

³²² [Chojnackuj 1883, с. 11].

³²³ [Isajewycz 2011, с. 8-9].

³²⁴ Марія як старозавітна «Неопалима купина» / Kobielus 2013/ перегукується із описом чудесної появи Богородиці в Почаєві у вогняному стовпі, поданому у книзі І.Галятовського «*Нове небо*» (Львів, 1665 р.). Водночас, вогненний стовп є символом чину ОО.Василіян в Україні. Порівн. зі словами Акафіста: «... стовпе вогненний, що суцим у темряві дорогу показуєш» (ікос 6) [Akafist 2010*].

Неодмінним було особливе виділення реліквії. В Почаєві чудотворний образ Богородиці був уміщений в середньому ярусі головного вівтаря. Сам вівтар був триярусним, на високому п'єдесталі; середня частина з іконою була виділена мармуровими колонами по боках, між якими встановлено статуї апостолів Петра і Павла; у третьому ярусі було вміщено образ *Христа-Архиєрея*, фланкований скульптурами чотирьох ангелів навколішках³²⁵. Верхній ярус увінчувала монограма Богородиці на червоному тлі. Саме до вівтаря із чудотворною іконою сходилися головні композиційні вісі, а оздоблення наві було своєрідним «обрамленням» головної теми вівтаря, виділеного сильним пластичним акордом, як видно із акварелі Т.Шевченка 1846 р.

Також в Успенському соборі Почаєва у простір храму були введені чудесний слід стопи Богородиці на камені і місце, з якого забило джерело. У контексті барокового декоруму важливу роль відігравав спосіб виділення цього місця: пілястри біля “чудесної стопки” у центральні наві собору по всій висоті були декоровані дзеркалами. Подібний приклад зустрічається в іншому паломницькому храмі: в описі урочистостей до 100-річчя об’явлення чудесного образу на Св.Копечку в Оломоуці (Моравія) в 1732 р. вказано, що «...храм був прикрашений кришталеви́ми свічниками і дзеркалами»³²⁶. Таке вирішення – не просто характерний бароковий прийом, а й засіб сильного емоційного впливу: адже площина дзеркала помножує світло, яке уособлювало Божественну сутність. Символічний характер іпостасі Богородиці як джерела світла для світу розкривають слова акафіста: “...світлопромінним світильником стала Пресвята діва для тих, що перебувають у темряві” (Акафіст, ікос 11).

Взагалі, опис коронації почаївської чудотворної ікони Богородиці, яка відбулася в 1773 р., а особливо її візуального супроводу, є досить цікавим джерелом, що відображає симбіоз теологічного та мистецького компонентів і частково “проливає світло” на ідейну програму циклу, підготовленого Л.Долинським³²⁷. На той час Успенський собор ще не був остаточно завершений, тому головні богослужіння мали відбуватися у церкві Св.Трійці (тоді – трьох-престольній, присвяченій також Успінню і Благовіщенню) та спеціально спорудженій каплиці. На стінах церкви були розвішані портрети М.В.Потоцького, владика С.Рудницького, папи Климентія XIV та короля Станіслава-

³²⁵ [Ryczkow, Łuc 2004; Dworzak 2013, с. 102-103].

³²⁶ [Vrabelová 2010].

³²⁷ [Chojnackyj 1883, с. 48-54; Baranowski 2003, с. 135-137].

Августа, декорації доповнювали алегоричні вислови зі Старого Завіту³²⁸. Каплиця для коронації мала вигляд 8-стовпної відкритої альтанки під балдахіном, що стояла на підвищенні. На шляху від монастиря до каплиці було влаштовано 5 великих 3-прольотних арок із фронтонами, кожна з яких мала певну тему для глорифікації: Папи, Вітчизни (Речі Посполитої), короля, «славного воєводства Волинського», фундатора собору М.Потоцького, коронних гетьманів, чину ОО.Василіян і духовенства обох обрядів. Остання, п'ята арка обрамляла вхід до церкви і була присвячена Богородиці, яку вінчає короною Пресвята Трійця. Окрім самої теми коронації, тут бачимо відсилання до слів Акафіста, в яких Богородицю названо «...*величного тайнства брамою, ключем до Царства Христового*» (Акаф., ікос 8).

Вздовж шляху тріумфальної процесії від церкви до каплиці, поміж арками були встановлені картини із зображеннями почаївських чудес, вгорі доповнені написами зі Старого Завіту та віршами польською та латиною, які тлумачили ці старозавітні тексти³²⁹. Перша картина по правий бік зображала «*Чудесне явлення Богородиці на горі Почаївській у вогненній хмарі*» і містила цитату із пророка Ісайї. Напроти неї була встановлена картина, що зображала різних хворих, які зцілюються прикладанням до чудотворної стопи Богородиці Почаївської із біблійною цитатою (Премудр. 11: 4)³³⁰. Наступна послідовність картин розкривала історію ікони та монастиря:

- 1) зображення митрополита Неофіта, який дарує ікону Ганні Гойській;
- 2) чудесне світло від ікони в домі Гойської;
- 3) зцілення брата Г. Гойської – Филипа;
- 4) передача ікони почаївським монахам;
- 5) зображення монаха, страченого татарами, який приносить власну голову перед образом почаївської Богородиці;
- 6) воскресіння міщанина Василя Шкарпитки в 1665 р.;
- 7) зображення як чудотворна ікона плакала протягом 4 тижнів 1674 р.;
- 8) чудесне визволення почаївського монаха з татарської неволі;
- 9) явлення Богородиці в часі Збараської битви 1675 р.;

³²⁸ [Ibid., с. 49]. Ці алегоричні написи мають стосунок до розуміння підготовки ідейної програми розписів Успенського собору, в якому старозавітні теми поглиблювали розуміння новозавітніх і сюжетів про чудеса. Водночас, це була типова алегорично-богословська складова декоруму коронації [Vrabelová 2010; Royt 1999].

³²⁹ [Ibid., с. 52].

³³⁰ Тут і далі – цитування текстів Старого Завіту за виданням: *Святе Письмо Старого та Нового Завіту* (повний переклад Ukrainian Bible), United Bible Societies 1991 [Swiate Py'smo 1991].

- 10) *цілення міщанки Ледуховської в 1674 р.*
- 11) *порятунок юнака, що упав в колодязь;*
- 12) *воскресіння немовляти, покладеного перед іконою в 1710 р.*³³¹

Ми навмисно наводимо цей перелік композицій, як важливе писемне джерело до формування образотворчої концепції теми чудес³³². Окремі з чудес, описаних у писемних джерелах протягом XVIII ст., також були відображені в картинах до церемонії коронації³³³:

- 1) *покара лютеранина, що висміював святе місце, і шанування віруючими ікони Богородиці Почаївської в 1725 р.;*
- 2) *хрещення єврея, якого вразило світло від ікони, і він прийняв ім'я Миколай в 1727 р.;*
- 3) *визволення з 3-річного татарського полону жінки Татіяни Возної в 1729 р.;*
- 4) *чудесне визволення з-під варту селянина Йосифа Домбицького в 1732 р.;*
- 5) *цілення міщанки Анни з Острога в 1736 р.;*
- 6- 8) *цілення місцевих мешканців від різних хвороб в 1757 р.;*
- 7) *чудесне воскресіння 8-річної дівчинки Марії Боровицької з Куликова в 1752 р.;*
- 9) *цілення сліпого Сави Чаплі-Петрова з Путивля в 1764 р.;*
- 10) *чудесне цілення від німоти о.Гавриїла Чекердовського в 1769 р.;*
- 11) *чудесний порятунок юнака з с.Підгайці, який провалився у трясовину;*
- 12) *порятунок місцевих жителів Почаєва від страшної моровиці в 1770 р.;*
- 13) *цілення міщанина Казимира «від страшної гарячки» перед іконою в храмі;*
- 14) *цілення кількох біснуватих перед іконою в різний час (м.ін. поміщика Прокопія 1736 р., священника Качинського - 1770 р.).*

Загалом, Й.Хойнацкий наводить 26 різних сюжетів чудесного оздоровлення або порятунку, здійснених за посередництвом звернень до *Чудотворної ікони Богородиці Почаївської* та її цілющої стопи. Відомо, що описаний коронаційний цикл картин (весь або частково), був підготовлений художником із середовища василіян Петром Вітаницьким³³⁴. Можна припустити, що тематика цього циклу лягла в основу живописних композицій для головної нави Успенського собору, які Л.Долинський змальовував через 30 років. Адже із виконаних Л.Долинським композицій маємо 14 на

³³¹ [Chojnaskuj 1883, с. 52-53].

³³² [Ibid., с. 53].

³³³ [Ibid., с. 67-68].

³³⁴ Павло Вітаницький був пов'язаний із василіянами, у 1765 -1770-х рр. працював у Крехові, також малював портрети для резиденції греко-католицьких єпископів [Żółtows'kuj 1983, с. 121].

теми різних почаївських чудес. Та й сам Лука Долинський, що з'явився у Львові між 1768-1770 рр. за посередництвом митрополита Ф. Володковича, цілком міг бути учасником урочистостей 1773 р. і знати роботи свого попередника. До пошуків зв'язку між коронацією 1773 р. і живописним циклом 1810 р. спонукає і суто формальний рисунок циклу, взорований на графічних зразках рококо³³⁵.

Водночас, цей живописний цикл не може бути проаналізований поза богословськими і літургійними текстами, які він ілюстрував. Конкретні відсилання до євангельських уривків містяться внизу кожної з великих композицій, демонструючи прямий зв'язок між зображенням та текстом. Пошук кореляції між центральним, верхнім і нижнім регістрами зображень також спонукає до співставлень і цитувань літургійних і богослужбових джерел (Службника, Мінеї цвітної, Акафіста до Пресвятої Богородиці тощо) із текстами Старого і Нового завіту.

Для кращого уявлення про увесь цикл в головній наві собору і усталення послідовності окремих сцен, пропонуємо схему за якою огляд починається зліва від головного входу в напрямку до вітваря і далі, протилежною стіною від вітваря до входу (рис. 4)³³⁶:

- 1) *Зустріч Марії та Єлизавети;*
- 2) *Добрий самарянин;*
- 3) *«Хто з вас без гріха...»;*
- 4) *Христос у Марти і Марії;*
- 5) *Христос в домі Симона;*
- 6) *Христос і самарянка;*
- 7) *Зцілення в купелі;*
- 8) *Христос посилає учнів на проповідь;*
- 9) *Воскресіння Лазаря;*
- 10) *Увірування Томи;*

³³⁵ [Baranowski 1995, с. 305] – Співставивши цикл Долинського із мідеритом Т. Раковецького із зображенням декору фасаду катедри в Холмі до коронації 1765 р. можна побачити певні аналогії.

³³⁶ Така послідовність зумовлена а) логікою огляду і руху в межах головної нави; б) тематичним порядком самих композицій, де першою зліва є сцена *Зустріч Марії та Єлизавети*. Питання теперішнього розташування окремих панно відносно первісної схеми залишається відкритим: адже деякі композиції були поміняні (як видно із опису Хойнацького 1883 р., який не відповідає актуальному стану циклу). Також пропонуємо свою версію загальної схеми розташування малих панно: вгорі, над головною, на великому панно могли розміщуватися старозавітні сюжети, внизу – почаївські чудеса і новозавітні сюжети. Адже в одних випадках зображення підпадають під таку схему, а в інших – є переміщеними без певної логіки.

- 11) *Христос і Петро на Генісаретському озері*;
- 12) *Зцілення розслабленого*;
- 13) *Зцілення сліпонародженого*;
- 14) *Петро визнає Ісуса*;
- 15) *Динарій кесаря*.

Найперше привертає увагу відбір сюжетів: 7 з-поміж 15 великих панно – присвячені чудесам Ісуса Христа, усі решта – висвітлюють питання Божої влади і милості, питання віри, і лише одне велике панно напряму присвячене Богородичній тематиці (№1- *Зустріч Марії та Єлизавети*). Серед великих (і малих композицій) відсутні більшість «богородичних» сюжетів додекаертону (*Різдво Пресвятої Богородиці, Благовіщення, Успіння*), є лише *Введення Богородиці в храм* та *Непорочне Зачаття*. Характерно, що в зображеннях на тему чудес Христа, чотири із шести композицій представляють цикл Неділь П'ятидесятниці (іконографічно розвинутий у XVII ст. і популярний у XVIII ст.).

Привертають увагу також інші особливості розташування композицій: досить чіткий поділ головних тем на «жіночу» (зліва від вітваря зосереджені сцени, де дійовими особами є жінки) і «чоловічу» складову (справа від вітваря), де більше наголошується на питаннях віри, проповіді і влади Христа як Сина Божого. Розподіл, типовий для традиції розміщення вірних у просторі храму: жінки – зліва від входу, чоловіки – справа. Сцени пов'язані з утвердженням віри розташовані найближче до вітваря (*Увірування Томи, Воскресіння Лазаря, Христос і Петро на Генісаретському озері, Христос посилає учнів на проповідь, Христос і самарянка*). Сцени із чудесами Христовими розташовані у середньому просторі нави.

Отже, цикл відкривається композицією *Зустріч Марії та Єлизавети* (Лк. 1:39-50, рис. 5). Цей сюжет як *Visitatio* присутній у більшості марійних паломницьких храмів латинської традиції. Він пов'язаний із гімном *Magnificat* (в українській традиції «*Величай, душе моя, Господа...*» (Лк. 1:46). Оскільки текст *Magnificat* побудований на відсиланнях до Старого Завіту (гімни Захарії, Симеона, пісня Анни), сцена *Зустрічі* цікаво кореспондує із іншими сюжетами малих композицій циклу. Так, - верхній медальйон до цього великого панно ілюструє біблійний сюжет *Пророк Самуїл помазує Саула на царство* (1а). Через цей сюжет сцену *Зустрічі* можна пов'язати з особою біблійної пророчиці Анни, матері пророка Самуїла, та зі словами її пісні Господеві, де йдеться і про силу Господа, і про нетривкість мирської влади («*луки ламаються*

в потужних, а слабосилі оперізуються міццю...»), і про ласку Господню («...неплідна сім раз родить») (1Сам 2:1-10). Закономірним продовженням теми про правителя чи взагалі того, хто покладається на свою силу і відкидає силу Божу, стає сцена чуда з кучером М.Потоцького (1г), розташована в нижньому регістрі головного сюжету. Обабіч, на нижньому лівому панно зображено *Визволення апостола Петра з темниці*. Зважаючи на обставини ув'язнення і подальшого визволення (Діян. 12:3-17), цю сцену можна також трактувати як доказ слабкості людського правителя супроти волі Божої. В цій композиції вперше у живописному циклі з'являється ангел Господній, як посланець, що несе порятунок для всіх потребуєчих. Інтерпретація верхнього правого овалу утруднена через потемніння живопису: його можна ідентифікувати як *Зцілення дочки Яїра*. Сюжет, в якому також акцентується питання беззастережної віри (Лк.8:49-56).

Друга композиція циклу – *Добрий самарянин*, розвиває ідею милосердя, як закону добра, універсального для всіх етнічних груп, заповіді, якої мають дотримуватися різні народи (Лк 10:33-34). Богослови відзначають співзвучність грецьких слів ἔλαϊον /elaion/– елеї та ἔλεος/eleos /– милість, які з'являються у цьому тексті Євангелія³³⁷. У Старому завіті образ помазання елеєм означав саме уділення Божої милості. А в українській бароковій живописній традиції (наприклад – Троїцька церква КПЛ) *Притча про доброго самарянина* стала уособленням одного із 7 таїнств – Таїнства Єлеопомазання³³⁸. Єлей і вино самарянина призначені для ритуалу, були пожертвовані на діло милосердя, нагадуючи слова пророка Осії: «*Бо Я милости хочу, а не жертви...*» (порівн. Ос.6:6 – Мт.9:13). У тлумаченнях євангельської притчі розкривається її прихований зміст: самарянин стає уособленням самого Христа, який надає порятунок людині, пораненій гріхом³³⁹. Цікаво, що почаївська композиція є близьким наслідуванням теми про доброго самарянина, ілюстрованої у гаазькому виданні лицеві Біблії (*Figures de la Bible*, Hague 1728)³⁴⁰. Ознаки наслідування цього видання помітні й в інших почаївських композиціях Долинського, що говорить про імовірні джерела формальних пошуків і запозичень.

Нижні медальйони до цієї головної теми продовжують тематику Старого Завіту, а не ілюструють почаївські чуда³⁴¹. Популярний в монументальному малярстві XVII –

³³⁷ [Тлумачна Біблія Łopuchina 2015*].

³³⁸ [Kondratiuk 2005, с. 75, №58].

³³⁹ [Тоїkowaja Wybłyja 2015a*].

³⁴⁰ [Figures de la Bible 1728, №209*].

³⁴¹ Загалом, вважаємо, що ці композиції могли бути переміщеними в пізніший період, тож розташування не відповідає автентичному задумові василіян.

XVIII ст. сюжет *Самсон, що бореться з левом* (2в) символізує один із семи Дарів Св.Духа – Дар Кріпості/*Fortitudo*» (Іс. 11:1-2)³⁴². Треба додати, що про народження юдейського героя Самсона його батьки були повідомлені ангелом (Суд.13:2-5), і ця старозавітна сцена вважається одною із префігурацій Благовіщення³⁴³. Поруч із Самсоном зображено сюжет *Жертвоприношення Гедеона* (2г), на якій присутній ангел Господній, що приймає жертву. В епізодах про життя Гедеона є оповідь про «руно орошене» (Суд.6: 17-21), яке богослови також вважають прообразом Благовіщення³⁴⁴. Відповідне зображення руна є серед почаївських композицій верхнього регістру (13 б). Верхні композиції навколо другого панно ілюструють сюжети *Порятунок стада від вовків* (почаївське чудо) та *Ноїв ковчег* (2а, 2б), якими розкривається тема покарання грішників і Божого заступництва над праведниками. Зображення *Ноїв ковчег* можна трактувати як уособлення святої Церкви, що є засобом спасіння для всього людства. Але також в цьому образі прослідковується алюзія на Богородицю, адже Марія є живим ковчезом Живого Бога, «*кораблем тих, що хочуть спастися*» (Акафіст, ікос 9).

Третє панно на тему «*Хто з вас без гріха...*» (Ів 8:6-7), майже буквально змальовуючи текст Євангелія, продовжує тему покаяння і прощення. Верхні композиції (3а, 3б), що ілюструють епізоди із життя біблійного царя Давида: *Давид та Іонафан* і *Помазання Давида на царство* в бароковій традиції також співвідносилися із Таїнством Покаяння. Тема Давида та Іонафана в мистецтві бароко, це тема складного морального вибору між вірністю і спокусою влади (1Цар 20: 42). Цар Давид в біблійній екзегетиці розглядається як один із прообразів Христа, адже Давид як помазанник Божий поєднав у собі гідність царя, священника і пророка³⁴⁵. Помазання Ісуса не мало земного виміру, а лише небесний: «*Бог помазав Христа Духом святим і владою*» (Діян. 10:38). Цей символічний акт духовного помазання доповнює нижній сюжет: *Обрізання Христа* (3г). Це обряд, за яким Христос підтверджує завіт, укладений між праотцем Авраамом та Господом (Лк 2:21). В цілості це третє панно із його меншими доповненнями можна вважати емблематичним втіленням ідеї Святої Тайни Миропомазання. У цьому таїнстві

³⁴² В бароковому релігійному живописі (і латинської, і православної традиції) Сім дарів Святого Духа зображалися у формі біблійних героїв або в алегорично-знаковій формі. Зображення Самсона як уособлення Дару Бріпості/міцності/ досить часто зустрічається у гравюрах лицевих Біблій XVII-XVIII ст.

³⁴³ [Kobielus 2013, с. 87].

³⁴⁴ [Ibid., с. 86-87].

³⁴⁵ [Ibid., с. 36].

Христос зміцнює вірних через Святого Духа, що є немаловажним для паломницької святині.

Четверте панно циклу присвячене сюжету *Христос у Марти і Марії* (Лк 10:41-42). Окрім традиційного тлумачення цієї сцени, варто зауважити, що згадане тут Євангеліє (що читається на літургії на празник Успіння) завершується словами похвали Богородиці «*Блаженна утроба, що тебе носила...*». Тобто, звертає глядача/паломника до Богородиці як джерела спасіння. Головну композицію доповнюють менші, але логіка їх розташування дещо змінена. Вгорі зображені події, пов'язані з Почаєвом, внизу, імовірно, - старозавітні теми. Зокрема, в композиції (4а) зображено чудесний порятунок, описаний як *Поранення шляхтича Веніковського* (1742 р.)³⁴⁶. Другий верхній овал (4б), імовірно, також представляє одне із почаївських чудес, адже в центрі композиції, чітко видно чудотворну ікону на престолі, - автор підкреслює вплив і заступництво Матері Божої. Можливо це зображення *Воскресіння мертвої дитини*, покладеної перед чудотворним образом, яке зафіксоване в реєстрі почаївських чудес у 1710 р.³⁴⁷

А от сюжети нижніх панно (4в, 4г) ще вимагають уточнення: в лівому овалі показана самотня постать, схилена у молитві, зображена на тлі краєвиду. На панно можна побачити невиразний слід стопи. Можливо, йдеться про факт зцілення на місці чудесного сліду і чудодійного джерела. У правому овалі – зображення міста, за мурами якого вирує пожежа, а з міської брами в розпачі вибігають люди³⁴⁸.

П'яте панно ілюструє сцену *Христос в домі Симона фарисея* (Лк 7:37-48; Мт.26:6-13). Акцент цього євангельського сюжету в тому, що людина, вважаючи себе праведною, засуджує інших і не прагне до очищення власних гріхів. Водночас, богослови також трактують акт, здійснений грішницею в домі Симона, як символічний акт помазання Ісуса. Головний образ внизу доповнюють композиції, що мають чітку сюжетну основу, зафіксовану в описах почаївських чудес:

- *Чудесний порятунок юнака, що впав у колодязь* (5в);

³⁴⁶ Йдеться про шляхтича який взимку на полюванні впав із коня, розбив голову і, відчуваючи наближення смерті, молився до Богородиці Почаївської. Йому явився невідомий монах, посадив на коня і поранений щасливо заїхав додому [Chojnaskuj 1897, с. 364].

³⁴⁷ [Chojnaskuj 1897, с. 365].

³⁴⁸ За нашим припущенням, на цьому панно може бути зображений один із біблійних сюжетів, пов'язаних із вогнем (покарання Содому (Бт 19:1-14) або знищення Єрусалиму (Соф. 1:10, 3:8 Міх. 1:7 Малах. 4:1-2). Адже вогонь є одним із символів спілкування з Богом (вогонь караючий і вогонь благодатний, жертвний вогонь – як знаряддя очищення від гріхів). Іноді вогонь (у вигляді блискавки) емблематично відноситься до уособлення «страху Господнього»/ тімог Доміні/, що входив до циклу *Сім Дарів Святого Духа*.

- одне із численних оздоровлень важкохворої (можливо, міщанки Анни з Острога в 1736 р.)³⁴⁹ (5г). На жаль, композиції верхнього регістру практично неможливо ідентифікувати через загальне потемніння фарбового шару.

Наступна, шоста композиція циклу розкриває тему *Христос і самарянка* (Ів 4:26). Із цього євангельського діалогу в контексті паломницької відпустової святині особливо важливими є слова про «живу воду», адже в давньоюдейській традиції жива вода (джерельна, колодязна) була одним із символів Св. Духа. Ця алегорія знакова для Почаєва, де б'є джерело цілющої води від чудотворної стопи Почаївської Богородиці, до якого віруючі приходять зцілитися.

Із відповідних композицій верхнього регістру можна ідентифікувати праву частину, де зображений пророк Валаам. Композиція ілюструє пророцтво Валаама про прихід Спасителя «...сходить зоря від Якова, і встає жезл Ізраїля» (Чис. 24:17). Ангел Господній виступає як прообраз Теофанії і резонує з іншими зображеннями циклу (*Старозавітня Трійця, Геден і Ангел*). В нижньому регістрі зображені почаївські чудеса: *Порятунок хлопця / 1725 р./* і зображення чоловіка на кінному повозі, який звертається до неба з молитовно піднятими руками (6в)³⁵⁰.

Сьоме панно присвячене *Зціленню біля купелі/Витезди* (Ів 5: 2-8; рис.7). В цьому сюжеті принципово важливими є дві речі: перше - Христос допомагає навіть у безнадійній ситуації (хвороба тривала 38 років); друге - щоб зцілитися, необхідно усвідомити свою духовну хворобу та мати бажання позбутися гріха. Вірним ніби пояснюється, що у тому, хто слухає заклик Христа, через своє слово діє сам Бог³⁵¹. Композиції у верхньому регістрі присвячені темі біблійних снів:

а) *Сон Йосифа про 12 снопів* (Бут. 37:9-10), говорить про возвеличення його над усім «домом Якова». Ця сцена також є метафоричним втіленням приходу Христа, якому поклоняться всі народи. Фігура Йосифа у гравюрах європейських лицевих Біблій зустрічається також як уособлення Дару Розуміння/*Intellectus*, який входить до Семи Дарів Святого Духа;

³⁴⁹ Подія, що відбулася в 1704 р. – в часі святкування Успіння Богородиці, коли великий тлум людей випадково виштовхав юнака і той впав у колодязь, але був врятований і навіть неушкоджений. Див.: [Chojnackuj 1897, с. 368].

³⁵⁰ Місцевий нещасний випадок, описаний як «порятунок Миколи, сина Гаврила Макарчука 1725 р.», який вцілів після того, як його засипало колодами з перевернутого воза. Див.: [Chojnackuj 1897, с. 361].

³⁵¹ [Tołkowska Vybłyja 2015b*].

б) *Сон Якова* (Бут. 28:12-16; рис.8) – є сюжетом, що підтверджує обітницю Бога перед домом Якова про благословення і захист та перегукується зі словами Акафіста «...драбино небесна, що Бог зійшов нею» (ікос 2). Таким чином, ці зображення в алегоричній формі утверджують віру в Божу опіку над своїми вірними та наголошують на ролі Богородиці. Два овали в нижньому регістрі відсутні через те, що на їх місці знаходиться казальниця.

Восьме панно звершує частину циклу, розташовану на лівій стіні нави, і присвячене темі *Христос посилає апостолів на проповідь* (Лк 9:1-6). Щоправда, теперішня композиція не належить авторству Долинського, як вказує історіографія, вона була заново намальована після пожежі 1869 р.³⁵² Немає підтвердження, чи саме такий сюжет був у первісному задумі оздоблення нави. Але зміст цієї сцени в тому, що Христос дав апостолам силу для здійснення чудес, а також владу зцілювати людей і виганяти бісів. Зрозуміло, що церква в особі своїх священнослужителів має право продовжувати апостольську місію і зцілювати вірних від гріха і його наслідків. Так легітимізується суть призначення паломницької святині.

Протилежна стіна нави від іконостасу продовжується сюжетом *Воскресіння Лазаря* (9), який є перемальованим твором почаївських митців XIX ст.³⁵³ Послання цього образу є дуже важливим і належить до т.зв. *воскресних сюжетів*, які розташовуються найближче до вівтаря. Адже йдеться про чудо, явлене у присутності величезного натовпу, до якого Христос звертається, кажучи: «Я є воскресіння і життя...» (Ів 11:25-26)³⁵⁴. Фізична смерть – породжує страх у людській свідомості, а Христос долає цей страх. Книга *Почаївських чудес* містить чимало описів чудесних воскресінь, здійснених завдяки молитві до Богородиці³⁵⁵.

Характерно, що головний сюжет про перемогу над смертю, у верхньому регістрі, доповнюють дуже значимі композиції *Гостинність Авраама* (*Старозавітня Трійця* (Бт. 18:1-8) і *Жертвоприношення Ісаака* (Бт. 22:1-13) (9а, 9б) – як прообраз Втілення Сина Божого і Його жертва для відкуплення людських гріхів³⁵⁶. Водночас, сцена *Жертвоприношення Ісаака* також засвідчує порятунок людини через безпосереднє втручання Бога (*Manus Dei*), може бути віднесене до символічного втілення

³⁵² [Chojnackuj 1897, с. 362].

³⁵³ [Ibid., с. 363].

³⁵⁴ [Tołkowaja Wybłyja 2015с*].

³⁵⁵ [Chojnackuj 1897, с. 64-67].

³⁵⁶ [Kobielus 2013 с. 51-53].

Побожності/Pietas як одного із Семи Дарів Святого Духа. Панно нижнього регістру змальовують сюжети *Про праведного Ноя* (9в), один із яких показує момент принесення Ноем жертви. Поруч зображений *Порятунок Почаївської обителі від пожежі 1725 р.*, який відбувся завдяки заступництву Богородиці, - за посередництвом її чудотворної ікони, з якою відбувся обхід довкола Монастиря, і окроплення святою водою (9г)³⁵⁷. Можна інтерпретувати, що в цих фрагментах додатково підкреслюється і значення води, як стихії, якою Бог може карати або рятувати.

Десята композиція циклу ілюструє сюжет *Увірування Томи* (Ів 20: 19-31) і продовжує тему *воскресних сюжетів*, адже є частиною пост-Пасхальної містерії. Це уривок з Євангелія, в якому говориться про розвиток віри, - від скептицизму і потреби матеріальних доказів чуда до готовності сприйняти божественну природу Христа. Тома у цій сцені звертається до Ісуса: «*Господь мій і Бог мій!*», тобто звучить формула визнання Ісуса Богом, єдиним у Святій Тройці. Особливо важливим, в контексті функції Почаєва як місця паломництва і відпусту, є послання Ісуса, про те, що блаженні не тільки ті, хто увірував, побачивши свідоцтва чудес власними очима, а й ті, хто увірують без цих видимих доказів³⁵⁸. Синхронними до сюжету про Тому сприймаються дві верхні композиції, присвячені життю Мойсея і чудесам, які через нього являв Господь: *Неопалима купина* (10а) і *Мойсей отримує Скрижалі Завіту* (10б, рис 6.). Ми вже згадували про співвіднесеність біблійних образів до образу Марії, серед яких неопалима купина є прообразом Непорочного зачаття³⁵⁹. Тут також прослідковується паралель із Акафіста «... *стовпе вогненний, що суцим у темряві дорогу вказуєш*» (ікос 6, порівн. із Вих. 13:21). Нижні зображення до цього панно відсутні, їх заміняє пристінний невеличкий кивот, розташований навпроти казальниці із образом *Св. Праведна Анна з Марією і Дитям Ісусом*.

Одинадцята сцена циклу ілюструє євангельський уривок *Христос і Петро на Генісаретському озері* (Мт 8:23-27). Сучасна композиція не належить пензлю Долинського, вона, очевидно, була намальована після пожежі 1869 р. Але можемо припустити, що цей сюжет був наявний у первісному циклі. Адже ця тема вже була розроблена Л.Долинським у львівській семінарійній церкві Св.Духа (1780-ті рр.) і є алегорією надії на Бога у складних обставинах людського життя. У зверненні Христа

³⁵⁷ [Chojnaskyj 1897, с. 369].

³⁵⁸ [Tołkowska Wybłyja 2015d*].

³⁵⁹ [Kobielus 2013, с. 83-84]. Нагадаємо, що образ вогненного стовпа, що освітлює шлях, був гербом Василянського ордену на українських землях.

до учнів звучить питання: «*Чому віри не маєте?*», тобто знову, після сцени з апостолом Томою, піднімається питання віри, її глибини і беззастережності. Цю тему доповнюють верхні композиції: *Пророк Самуїл* (1 Цар 8:19-20) (11 а) та *Мідний змії* (Чс 21:9) (11 б). Сюжет про Самуїла і Саула вже зустрічався в цьому циклі у першій композиції, вочевидь, тема провідника народу, правителя, також займала в ідейній програмі досить важливе місце. Сюжет про мідного змія, який є одним із біблійних прообразів Христа, можна розглядати у контексті потреби розрізнити Бога від Його зображення, не перетворюватися в ідолопоклонників³⁶⁰. В композиціях нижнього регістру зліва зображені *первосвященники Аарон і Мелхіседек*³⁶¹?, справа – *Богоявлення* (Мр 1:11). Сюжет із Аароном і Мелхіседеком уособлює Таїнства Євхаристії і Священства (Аарон – своїм покликанням, Мелхіседек – жертвою хліба і вина попередив Євхаристійну жертву Христа)³⁶¹. Сцена *Богоявлення*, продовжуючи ряд празників, виокремлених із житійного циклу Христа, напряду кореспондується із попередніми сценами, але також може інтрепретуватися в контексті Акафіста, де Марія названа «... *прообразом животворної купелі, від скверни гріховної очищення*», тобто йдеться про Таїнство Хрещення, неможливе без Марії (ікос 11).

У дванадцятому панно головним є сюжет *Воскресіння сина Наїнської вдови* (Лк 7:14-15), пов'язаний із місією Лаври – дарувати зцілення душі й тіла. Цей сюжет доповнено угорі двома композиціями на теми почаївських чудес: *Порятунок юнака з Підгаєць* (12а)³⁶²; *Оздоровлення хворого* (потребує уточнення). Нижні композиції містять досить різні за значимістю сцени: *Новозавітня Трійця* (12в) та почаївське чудо *Порятунок від розлюченого бика* (12г)³⁶³.

Тринадцята композиція ілюструє сюжет про *Зцілення сліпонародженого* (Ів 9:1-38). Це чудо Христа, що входить до циклу Неділь П'ятидесятниці, і неодноразово було реалізоване Л.Долинським (собор Св.Юра, церква Св.Духа у Львові). Це образ духовного прозріння, адже в попередній главі Євангелія від Йоана (Ів 8:12) Ісус говорить про себе «...*я є світло для світу*...». В Євангельських фрагментах про зцілення сліпих завжди йдеться про перевірку віри. Можна стверджувати, що ця тема специфічно стосується

³⁶⁰ У тлумаченні старозавітніх символів *Мідний змії* також співставляється із темами *Жертвоприношення Ісаака і Розп'яття*, адже вважається фігуративним попередником зображення *Розп'яття* (Чис. 21:6-9), [Kobiellus 2013, с. 71-73].

³⁶¹ [Kobiellus 2013, с. 49- 50].

³⁶² Хлопець, який полював на качок втрапив у трясовину і чудом врятувався після молитви до Почаївської Богородиці (12 а), [Chojnackuj 1883, с. 70].

³⁶³ [Chojnackuj 1897, с. 366].

і почаївського топосу про зцілення сліпого брата Г.Гойської, з якого почалося почитання ікони як чудотворної³⁶⁴. Центральну композицію доповнює зображення *Гедсона із Руном Орошеним* (що виступає як біблійна префігурація Богородиці) у верхньому регістрі, та сцена із *Чудесним оздоровленням хворого, що кинув милиці*, - в нижньому³⁶⁵.

Передостання композиція циклу *Петро визнає Христа* («*Ти є Христос, син Бога живого*») (Мт. 16: 15-20) продовжує тему сприйняття і розуміння людиною Божественної істини, заданої вже у попередніх образах. Верхні частини цього панно прочитуються погано, натомість, в нижньому регістрі маємо досить символічні композиції. Зліва розташований біблійний сюжет *Оглядачі землі Ханаанської* (Чис.13:24-25), як нагадування про земні блага, які дістаються через Господа. Відомий в українському іконописі з XVIII ст., цей сюжет також має паралель до тексту акафісту, в якому Богородицю називають «...земле обіцяна, земле молоком і медом текуча» (ікос 6, порівн. Бут.12:7; 17:8).

З правого боку - *Непорочне Зачаття Богородиці/Immaculata* із архангелом Михаїлом (14г) (Лк 8:16-21). Традиція символічного зображення непорочного зачаття Діви Марії поширилися після Замоївського синоду, особливо в кінці XVIII - на початку XIX ст., хоча вже у *Четьях-Мінеях* св. Дмитрія Туптала (Ростовського), в Антонія Радивиловського, Йоаникія Галятовського («*Нове небо*») та Лазаря Барановича, утверджується ідея про звільнення Марії від первородного гріха. Іконографічний прообраз композиції сягає біблійних (Іс.7:14) та євангельських (Одкр. 12:1-2) джерел. В католицькій традиції до урочистості Непорочного Зачаття Діви Марії присвячений гімн «*Ave, sanctus Dei thronus*», в акафісті – слова «... *ти стала престолом Царя Господа*» (ікос 1). Характерно, що почаївські василіяни утверджують *Immaculata Conceptio* (спочатку на коронації, згодом у розписах Успенського собору), ніби слідуючи за волею мецената М.Потоцького. Адже першим спільним проектом Потоцького і творчого тандему Б.Меретин – Й.Г.Пінзель був саме костел Непорочного зачаття Діви Марії в Городенці, збудований в 1745-1769 рр. В черговий раз наголошуючи на ролі Марії як заступниці і покровительки усіх потребуючих, яка виступає посередником між Богом і людьми, образ *Непорочного Зачаття* прославляє Богородицю. Поєднання образів Марії та архангела в одній композиції можна пояснити не лише євангельським джерелом,

³⁶⁴ Проте, саме зображення оздоровлення Филипа, брата Г.Гойської, зараз знаходиться в нижньому регістрі останньої, 14-ї сцени циклу – *Динарії кесаря*.

³⁶⁵ *Оздоровлення Йоана Павловича з Чернівців 1747 р.* (8в), який після молитви до Почаївської Богородиці залишив милиці і пішов власними ногами, [Chojnackuj 1883, с. 70].

але й текстом апокрифа “*Ходіння Богородиці по муках*”, в якому архангел представлений як провідник Марії по пеклу, який пояснює Їй причини страждань грішників. У такій інтерпретації ця композиція ближча простим вірянам, які не були посвячені у євангельську екзегетику.

Останнє зображення циклу в головній наві представляє сюжет *Динарій кесаря* (Мт. 22:15-22). Послання цього євангельського уривку у застосуванні до загальної програми храму можна окреслити так: вага соціальної («кесарю – кесарева») і духовної відповідальності людини («Богу – Боже»). Головну композицію у верхньому регістрі доповнюють панно із зображеннями *Бога-Отця*? (досить нечітке) і *Введення Богородиці в храм*. Певним чином, *Введення*, як посвячення на особливе служіння, богослови порівнюють із Хрещенням Ісуса в Йордані (Мт3:17; Лк 3:23), яке зображене неподалік. Нижня композиція до цього образу – *Св. Пророк Ілля* достатньо важлива у контексті розуміння Іллі як попередника Месії (2Цр. 2:11). Друга композиція нижнього регістру *Оздоровлення Філіпа, брата Г.Гойської* логічніше мала б відноситися до панно №13 *Зцілення сліпонародженого*. Відтак, припускаємо, що й тут порядок розташування сцен був змінений.

Загалом, підсумовуючи викладене, можна сформулювати наступні висновки. В оздобленні головної нави великі панно розкривають одну магістральну тему паломницького храму (порятунок у Господі і надія на Богородицю), доповнену складними алюзіями на євангельські чи біблійні цитати у верхньому та нижньому регістрах. Серед цих сюжетів прослідковуються певні закономірності:

а) до Богородичної тематики відсилають знакові старозавітні образи (*Неопалима кутина, Руно орошене, Ноїв ковчег* та ін.), які нерідко перегукуються з ікосами Акафіста;

б) наявні зображення, відомі як старозавітні прообрази приходу Христа (*Сон Йосифа, Драбина Якова, Мідний змій, Жертвоприношення Авраама*) і персонажі, пов'язані із уявленням про людське походження Христа (родовід від Давида) та, водночас, Господню силу і владу (Самуїл і Саул, Іоанафан і Давид, Самсон, пророк Ілля);

в) неодноразове зображення ангела Господнього (чи як посланця, чи як особливу форму Теофанії);

г) присутність алегоричних композицій на тему *Сім дарів Святого Духа* та окремі зображення *Семи Святих Таїнств*, поширені у іконографічних барокових програмах.

Загалом, цілісна складна система перехресних покликань і цитат чи алюзій, побудована на зв'язках між великими і малими композиціями, могла бути зрозумілою лише богословам, тоді як посполиті прочани розуміли головні сюжети із Євангелій про діяння Христа і свідчення почаївських чудес, що входили в канву народної побожності. Найпевніше, сюжети на зразок «порятунку від моровиці» чи «спасіння від розлючених тварин» були своєрідним «містком» між чудесами зі Святого письма та реальністю зцілень, пізнаних власним чуттєвим досвідом людини XVIII-XIX ст.

Орієнтуючись на біблійні та євангельські тексти – з одного боку, та на традицію барокової набожності/благочестя, - з іншого, можна окреслити тематично-богословську програму розписів саме у контексті паломництва задля відпусту гріхів і зцілення. Додатковим підтвердженням застосування барокової за змістом традиції у формуванні циклу в Успенському соборі можуть бути програми розписів Успенського собору Києво-Печерської лаври (1718-1728 рр.). Вони були опрацьовані П.Жолтовським, а іконографія джерел монументального малярства у Троїцькій надбрамній церкві Києво-Печерської лаври досліджували Л.Міляєва та А.Кондратюк тощо³⁶⁶. Чимало сцен із цих київських програм повторені в Почаєві. Особливо паралелі між старозавітніми і новозавітніми темами (*Оглядачі землі Ханаанської, Жертвоприношення Ісаака, Мідний змій, Сон Якова, Валаам і ангел, Явління ангела Гедону*). Також до програм київських розписів входили такі цикли як *Сім християнських чеснот, Сім образів покаяння, Акафіст Богородиці*. Подібно, чимало тем і композицій із Почаєва знаходять аналогії у розписах Троїцької церкви Києво-Печерської лаври (поч. XVIII ст., зокрема, цикл *Сім Святих Тайнств* та *Сім дарів Святого Духа*). Наведені паралелі не лише засвідчують спадкоємність традиції між різними гілками української Церкви, органічність адаптування нею окремих західних іконографічних взірців, але й підтверджують саму постановку питання про барокову за змістом паломницьку традицію, живу ще й на початку XIX ст. За складними переплетеннями старозавітних та новозавітних тем і образів, а також майже сучасних художникові персоналій і подій, можна побачити гострий розум і живу образність барокового алегоричного мислення інтелектуально-богословського середовища ОО.Василіян.

³⁶⁶ [Żółtows'kyj 1988, с. 21].

Aleksandra Krysik

Ikonostas z cerkwi pw. Św. Michała Archanioła w Wierchomli Wielkiej

Wierchomla Wielka była graniczną na zachodzie osadą Państwa Muszyńskiego i najbardziej na zachód wysuniętą wsią łemkowską. Dnia 3 października 1595 r. kardynał Jerzy Radziwiłł wydał przywilej dla trzech wsi: Wojkowej, Słotwin i Wierchomli Wielkiej. Jednak według niektórych źródeł, pierwsi osadnicy mieli się tu pojawić już około 1545 r. Jan Gajur w jednej ze swoich publikacji twierdzi, że wieś funkcjonowała od 1545 r., a zarządcy Państwa Muszyńskiego nie wiedzieli o jej istnieniu. Według niego data 1595 jest datą oficjalnej lokacji wsi³⁶⁷. Niewątpliwie jest, że wieś założono w XVI w. Przywilej na lokację i organizację wsi na prawie włoskim otrzymał Mikuta Zubrzycki, zapewne pochodzący z graniczącego z Wierchomlą Zubrzyka. Wtedy to, do nazwy wsi dodano drugi człon – Księżna, z racji związku z parafią muszyńską – wszelkie czynsze płacone były plebanowi muszyńskiemu. Jednak już na początku XVII w. wieś zaczęto określać mianem Wierchomli Niżnej, ze względu na jej niższe położenie względem Wierchomli Wyżnej i potoku Wierchomlanki³⁶⁸. We wspomnianym już przywileju lokacyjnym zawarty był obowiązek ufundowania cerkwi³⁶⁹. Niestety nie wiadomo nic na jej temat – ani kiedy powstała, ani jak wyglądała. Nie wspomina o niej kardynał Radziwiłł w dokumencie sporządzonym po wizytacji wsi w 1599 r. Żadnej wzmianki o tej budowli nie zawarli również kolejni biskup potwierdzający przywilej lokacyjny: Jan Małachowski w 1682 r., Kazimierz Łubieński w 1717 r. i Andrzej Stanisław Kostka Załuski w 1748 r. Cerkiew drewniana zapewne spłonęła lub uległa powodzi, z powodu bliskiego sąsiedztwa górskiego potoku. W 1821 r. wzniesiono w miejscu dawnej, spalonej budowli nową cerkiew. Według wizytacji kanonicznych, Wierchomlę zamieszkiwała również ludność obrządku łacińskiego, w dokumentacji wspomniano, że w 1761 r. planowali wznieść własną kaplicę. Stanowili oni jednak niewielką grupę wyznaniową.

Po II wojnie światowej, w wyniku wysiedlenia Łemków w ramach akcji „Wisła” nastąpiły zmiany w strukturze etnicznej mieszkańców. Wówczas erygowano parafię obrządku łacińskiego z inicjatywy biskupa tarnowskiego Jana Piotra Stepy, który to w 1951 r.,

³⁶⁷ [Gajur 2006, s. 110].

³⁶⁸ [Cieurka, Spiechowicz-Jędryś 2014, s. 11-12].

³⁶⁹ [Pieradzka 1939, s. 67].

w ramach akcji ratowania opustoszałych cerkwi, bardzo szybko wydał dekret obsadzający dużą część świątyni nowymi gospodarzami. Jednak sam kościół, katolicy przejęli już w 1946 r.³⁷⁰ Łacinnicy zdecydowali się zachować pierwotne wezwanie świątyni. Dzięki staraniom pierwszego rzymskokatolickiego proboszcza - ks. Kazimierza Muchy, udało się zachować oryginalne wyposażenie cerkwi wraz z kompletnym, XIX-wiecznym ikonostasem.

Między sanktuarium a nawą umieszczona jest kompletna przegroda ołtarzowa z 2 poł. XIX w. autorstwa Karola Różewicza (snycerka i ikony). Jest to ikonostas wielostrefowy, konstrukcji ramowej. Składa się z czterech rzędów i architektonicznie opracowanych predelli. Kompozycja osiowa. Bogaty detal snycerski - ażurowy i pełny. Rama ikonostasu jest polichromowana na biało, zaś prostokątne płyciny w najniższej partii jasnooliwkowe. Podziały w poszczególnych rzędach wzajemnie się pokrywają.

Partię predelli wypełniają prostokątne płyciny, które przy krawędziach ujmują prostopadłościennie cokoły wysunięte nieznacznie przed linie przegrody.

Przegroda ołtarzowa cerkwi w Wierchomli składa się, wymieniając od dolnej strefy, z rzędu ikon namiestnych (il. 52). Rząd ten rozdzielają carskie wrota i para wrót diakońskich (il. 51). Wyżej, ikony świąteczne z ikoną Ostatniej Wieczerzy (il. 59). Pod nią, centralnie na osi nad carskimi wrotami znajduje się Veraikon (il. 57). Powyżej umieszczono klasyczny rząd Deesis, na którym opiera się cała idea „która wyraża oczekiwanie na powtórne przyjście Chrystusa na sąd, połączone z nadzieją na zbawienie, o jakie proszą przede wszystkim Matka Boża i Jan Chrzciciel oraz archaniołowie Michał i Gabriel, a za nimi apostołowie i wybrani święci”³⁷¹ – czyli Chrystus Pantokrator (il. 60) flankowany przez sześć ikon z wyobrażeniami dwunastu Apostołów. Zwieńczenie stanowi rząd Proroków wraz z uproszczoną grupą Ukrzyżowania, ograniczoną do wieńczącego ikonostas krzyża (il. 51-52).

Rząd ikon namiestnych, który umieszczony jest bezpośrednio nad cokołem składa się z czterech ikon flankowanych kolumnami, carskich wrót na osi i symetrycznie rozmieszczonych po bokach wrót diakońskich.

Po stronie północnej umieszczona została ikona św. Mikołaja (il. 52a). W tym miejscu zwykle umieszcza się świętego szczególnie czczonego w danym regionie. Tak też jest z osobą św. Mikołaja, który to jest szczególnie popularny na terenie Sądecczyzny. Święty ukazany tu został w pełnej postaci, frontalnie. Ubrany jest w stój biskupi – biały stycharion z szeroką

³⁷⁰ [Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków delegatura w Nowym Sączu, Grabski M.H., Karta inwentarzowa cerkwi w Wierchomli Wielkiej z 1999 r., nr. hipoteczny KW 9778].

³⁷¹ [Różycka-Bryzek 2000, s. 44].

lamówką u dołu, czerwony fiolet z widoczną zieloną podszewką, biały omoforion. Na głowie ma czerwoną mitrę biskupią zwieńczoną krzyżem na kuli. Z szyi zwisa mu złoty łańcuch z krzyżem. Mikołaj stoi z prawą ręką uniesioną ku górze w geście błogosławieństwa, w lewej zaś trzyma zamknięty Ewangeliarz, na którego okładce widzimy krzyż o trzech belkach. Złote, reliefowo opracowane tło z motywem krzyżowej rozety, na nim zarysowany gładki nimb.

Ikona flankującą z drugiej strony północne drzwi diakońskie jest ikona Matki Boskiej (il. 52b) w typie Hodegetria³⁷². Postać Marii stojącej na obłoku, ukazana została frontalnie z twarzą lekką zwróconą w kierunku Chrystusa, którego trzyma na lewym ramieniu. Ubrana jest w czerwoną szatę i niebieski maforion obszyty złotą lamówką. Nad czołem i na ramionach umieszczone zostały trzy gwiazdy, które symbolizują dziewictwo Bogurodzicy przed, podczas i po porodzie³⁷³.

Z prawej strony carskie wrota flankuje ikona Chrystusa Pantokratora (il. 52c). Chrystusa podobnie jak poprzednie postacie ukazany jest całopostaciowo. Stoi na obłoku. Odziany jest w czerwoną tunikę ze złotym obramieniem przy dekolcie i niebieski płaszcz. Jak na typowych ikonach Pantokratora – prawa ręka uniesiona w geście błogosławieństwa w lewej trzyma otwartą Ewangelię – w niej tekst po starocerkiewnosłowiańsku. Księga otwarta jest na fragmencie Ewangelii według św. Mateusza „ПРИИТЕ БΛ (użyto greckiej litery „L”) АГОСЛОВЕННИИ ω (w napisie zastosowano małą grecką literę omega, jednak zapisano ją jako dużą) ЦА МОЕГО НАСЛЪДУНТЕ ОУГОТОВАННОЕ ВАМЪ...”, co przetłumaczyć można jako „*Przyjdźcie błogosławieni Ojca mojego,przygotowane wam...*” (Mt 25, 34).

Po prawej stronie ikonostasu umieszczana jest ikona chramowa, czyli ikona ukazująca patrona cerkwi. W wypadku Wierchomli jest to Michał Archanioł (il. 52 d). Kult Archanioła Michała, powszechny był już od IV - V w. i czczony zarówno na Wschodzie, jak i na Zachodzie. W IV w. Cerkiew wprowadziła święto Soboru Michała Archanioła (21.XI), wtedy to ukształtował się ikonograficzny wizerunek tego przedstawienia. W centrum kompozycji Archanioł Michał odziany w zbroje, otoczony Archaniołami i innymi Siłami Niebiańskimi trzyma tarczę z obrazem Emmanuela. Jednak z racji zgodnie z tradycją i przekazami Pisma Świętego, brał on udział w licznych wydarzeniach starotestamentowych m.in. z rozkazu Boga

³⁷² [Tradigo 2011, s. 169-170; Ristujczina 2014, s. 113-115; [Giemza 2015, s. 5*]. Według legendy autorem pierwszej ikony Matki Bożej, był autor trzeciej Ewangelii i dziejów Apostolskich, czyli św. Łukasz Ewangelista. Obraz z Jerozolimy dotarł do Konstantynopola, gdzie przechowywany był w kościele klasztornym Ton Hodegon. Od nazwy tej świątyni ikonę zaczęto określać Hodegetria. Nazwa ta, ze współbrzmienia z greckim słowem określającym drogę, nacechowana została nowymi treściami ideowymi – Marka Boża – Przewodniczka w Chrystusie, wskazująca drogę wiernym.

³⁷³ [Ristujczina 2014, s. 113].

wraz z innymi aniołami strącił do piekła zbuntowane anioły, przewodniczył narodowi izraelskiemu w drodze do Egiptu czy objawił się Jozuemu wieszcząc mu zajęcie Jerycha (taka scena została umieszczona w predelli ikonostasu z Powroźnika, również gmina Muszyna). Na postawie tych historii ukształtował się typ ikonograficzny Michała Archanioła odzianego w zbroję z mieczem w typie Przywódcy Zastępów Niebiańskich, czasem w bogate, dworskie szaty jako postać asystująca przy tronie Jezusa, Boga. Dość popularnym motywem ikonograficznym jest również apokaliptyczny wizerunek jeźdźca -archanioła galopującego na rumaku – gdzie Michał z trąbą wzywająca na Sąd Ostateczny i włócznią w kształcie krzyża, pokonuje demona. W ikonografii zachodniej, ukazywany wizerunek Michała Archanioła jako wojownika w zbroi, zaczerpnięty został z Apokalipsy św. Jana³⁷⁴. W bardzo dosłownym sposób ukazywana jest scena walki Archistratega ze smokiem, który ostatecznie zostaje strącony na ziemię, a potem do czeluści ognistej³⁷⁵. W takiej też konwencji przedstawiony został na tej ikonie. Pełnopostaciowa sylwetka archanioła, w pozie nawiązującej do antycznego kontrapostu, ukazana została frontalnie, w ¾ profilu. Archanioł stoi na skale – na skraju czeluści piekła, za nim widoczne są płomienie i obłok. Michał odziany jest w rzymską zbroję, na którą narzucony ma czerwony, miękko falujący płaszcz. Z prawego ramienia spływa mu fioletowa szarfa. Spod zbroi wystaje krótka, zielona tunika. W lewej, uniesionej ręce trzyma miecz skierowany w dół, zaś w prawej łańcuchy, którymi spętany jest diabeł. Dodatkowo, Archistrateg lewą stopą depta głowę Szatana (il. 54).

W ikonostasie tym zachowano dwie pary wrót diakońskich. Znajdują się one symetryczni po północnej i południowej stronie rzędu ikon namiestnych, ujmując tym samym carskie wrota. Podkreślam kwestię zachowania tych wrót, gdyż w momencie przekształcania cerkwi do wymogów liturgii rzymskokatolickiej wrota te, były jako pierwsze wymontowywane, otwierając tym samym wejście do części prezbiterium, zakrystii.

Oba skrzydła opracowane zostały ażurowo, z predellą, a w niej płyciną – podobnie opracowane jak główne predelle ikonostasu. Górne pole wrót wypełnia roślinna wic, kształtowana w formy arabeskowe. Pomiędzy wiciami umieszczone zostały owalne medaliony a w nich przedstawienia Św. Wawrzyńca (drzwi po prawej) i św. Szczepana (drzwi po lewej). Jest to jak najbardziej klasyczne przedstawienie. Właśnie Ci Święci Męczennicy zwykle

³⁷⁴ [Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, 1982]. Ap 12, 7-9 „(...)I nastąpiła walka na niebie: Michał i jego aniołowie mieli walczyć ze Smokiem. I wystąpił do walki Smok i jego aniołowie, ale nie przemógł, i już się miejsce dla nich w niebie nie znalazło. I został strącony wielki Smok, Wąż starodawny, który się zwie diabeł i szatan, zwodzący całą zamieszkałą ziemię, został strącony na ziemię(...)”.

³⁷⁵ [Giemza 2015, s. 44-45*; Tradigo 2011, s 46-49; Holly 2012, s. 96-99, 109-111].

umieszczani są w ościeżach drzwi diakońskich choćby ze względu na to, że byli Diakonami, tym samym podkreślają funkcje owych drzwi i poświęcili swoje życie Panu³⁷⁶. Archidiakon Wawrzyniec zmarł męczeńską śmiercią żywcem upieczony na żelaznym ruszcie, jednak tu ukazany jest bez atrybutów męczeńskiej śmierci³⁷⁷. Lewą dłonią podtrzymuje półmisek pełen chlebów, prawą ręką unosi skraj orarionu. Poprzez chleby na tacy podkreślony został wąż eucharystyczny. Archidiakon Szczepan – Pierwszy Męczennik w historii, Kościoła, w lewej dłoni trzyma zamkniętą księgę, na której leżą trzy kamienie – narzędzia męki, z prawej zwiija kadzielnicę (il. 55-56).

Na osi ikonostasu umieszczone są dwuskrzydłowe carskie wrota. Całą powierzchnię skrzydeł wypełnia złocona, snycersko opracowana wić roślinna. Od góry wrota zamykają wolutowe spływy a na osi kula zwieńczona krzyżem. Wśród wici umieszczone zostały cztery medaliony ujęte od dołu festonami. Standardowo, zawarto w nich przedstawienia czterech Ewangelistów, którzy ukazani zostali jako uczeni z księgą i piórem w dłoni, dodatkowo towarzyszą im ich symbole, co ułatwia ich identyfikację. Co ciekawe w zbiorach Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu odnalazłam jeszcze dwie pary carskich wrot, które pochodzą z omawianej przeze mnie świątyni. Trafiły one do zbiorów muzeum w związku z akcją zabezpieczania obiektów w 1947 r. Jedne z nich, XVIII-wieczne wrota prezentowane są na stałej ekspozycji w tzw. Domu Gotyckim.

Bezpośrednio nad carskimi wrotami w tradycji Kościoła Wschodniego umieszczany jest Mandylion, czyli nie ludzką ręką stworzony obraz Zbawiciela. Wizerunek Chrystusa nie nosi wtedy śladu umęczenia i cierpienia. W Wierchomli umieszczono inny wizerunek Acheiropoietos – Chusta św. Weroniki (il. 57). Archetypem tego przedstawienia jest wizerunek odbity na chuście niewiasty Weroniki, podczas drogi Chrystusa na Golgotę.

Rząd drugi, świąteczny, tzw. prazdniki³⁷⁸ zawiera dwanaście ikon z przedstawieniami dwunastu najważniejszych świąt w prawosławnym kalendarzu liturgicznym. Owalne pola obrazowe w dekoracyjnej ramie ujęte są ażurowymi liśćmi akantu. Od lewej są to sceny: Narodzenie Marii, Wprowadzenie Marii do świątyni, Zwiastowanie Bogurodzicy, Boże Narodzenie, Ofiarowanie Chrystusa w świątyni, Zaśnięcie NMP, Chrzest Chrystusa, Przemienianie na Górze Tabor, Zmartwychwstanie i Wniebowstąpienie oraz Zesłanie Ducha Świętego i Podwyższenie Krzyża Świętego. Przedstawienia te w zasadzie pokrywają się

³⁷⁶ [Jazykova 1998, s. 52].

³⁷⁷ W ikonografii zachodniej występuje z metalowym rusztem.

³⁷⁸ [Gajur, 2011, s. 46] - Pradniki/Prazdnyky/ ikony świąteczne – przedstawiają główne wydarzenia Nowego Testamentu, a zarazem święta prawosławne („prazdnyk” – święto).

z ikonografią zachodnią. Na uwagę zasługuje tu jednak scena Podwyższenia Krzyża Świętego³⁷⁹, gdyż o ile święto to znane jest na Zachodzie to ikonografia ukształtowała się i pozostała jedynie w kręgu sztuki bizantyńskiej. Na owalnym podwyższeniu mieszczony został krzyż ze skośnym podnóżkiem. Obok biskup Makariusz w szatach pontyfikalnych i w mitrze na głowie, w asyście diakona dokonują Jego prezentacji szerszemu ogółowi. Po bokach podium stoi cesarzowa Helena i hierarcha kościelny również w stroju biskupim (il. 58). Co ciekawe, w rzędzie ikon świątecznych pominięto dwie sceny. Scena Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i Wjazd Chrystusa do Jerozolimy umieszczone zostały na suficie nawy głównej, jeszcze w XVII w. malarstwo ścienne stanowiło uzupełnienie programu ikonograficznego cerkwi i programu zawartego w ikonostasie.

Rząd prazdników rozdziela ikona Ostatniej Wieczery (il. 59) – Komunia Apostołów, umieszczona na osi ikonostasu nad mandylionem. Jest to element łączący sprawujących Eucharystię i wiernych z przegrodą ikonostasu³⁸⁰. Giemza zwraca uwagę na wyraźne nawiązania do Ostatniej Wieczery Leonarda da Vinci³⁸¹.

Rząd trzeci zarezerwowany jest dla rzędu Deesis. Określenie to oznacza przebłągalną modlitwę wstawienniczą a kompozycja wywodzi się z Trimorfionu. Jest to kompozycja, na którą składa się postać Chrystusa oraz Maryi i Jana Chrzciciela jako orędowników. Trimorfion nie jest wymysłem artysty, lecz ma bardzo stary rodowód zakorzeniony w tradycji liturgicznej pierwszych wieków³⁸². Kształtował się i rozrastał przez stulecia, osiągając formę obecną w ikonostasach Deesis. Święty Efrem był pierwszym, który nadał Bogurodzicy tytuł „Orędowniczki i Pośredniczki”: Po Pośredniku Chrystusie, Pośredniczka całego świata³⁸³. Kwestie wstawiennictwa św. Jana Chrzciciela prawdopodobnie zapoczątkował Grzegorz z Nazjanzu, który to określił Go mianem „pośrednika przed pośrednikiem”³⁸⁴.

Z czasem dołączano kolejnych świadków Wcielenia. Do Wielkiej Trójki zaczęto

³⁷⁹ [Tradigo 2011, s. 155; Giemza 2015, s. 6-7*; Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków delegatura w Nowym Sączu, Giemza J., Karta ewidencyjna ikona – Podwyższenie Krzyża Świętego, nr 28]. Jest to święto obchodzone 14 września, na pamiątkę odnalezienia relikwii Krzyża Świętego przez cesarzową Helenę, matkę cesarza Konstantyna. Dokładnie miało to miejsce 14 września 326 r. Biskup Jerozolimy – Makary (Makariusz), uniósł wtedy krzyż, aby wszyscy zgromadzeni mogli go zobaczyć i oddać mu cześć. Dziewięć lat później, bo w 335 r., konsekrowano wybudowaną na Golgocie bazylikę Grobu Bożego. Ikonografia tego przedstawienia zaczęła kształtować się w X w. lecz nie przeniknęła do sztuki zachodniej.

³⁸⁰ [Jazykowa 1998, s. 51].

³⁸¹ [Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków delegatura w Nowym Sączu, Giemza J., Karta ewidencyjna ikona – Ostatnia Wieczera, nr 16].

³⁸² [Różycka-Bryzek 1999, s. 138].

³⁸³ [Mazurkiewicz 2002, s. 58; Dąb-Kalinowska 2000, s. 123-138].

³⁸⁴ [Mazurkiewicz 2002, s. 59].

dodawać wizerunki Archanioła Gabriela i Michała, świętych męczenników i innych świętych. Z czasem umieszczenie w świątyni takiego przedstawienia było niejako „unaocznieniem Litanii do Wszystkich Świętych”³⁸⁵.

Tak więc tronujący Chrystus Pantokrator (il. 60) umieszczony jest w centrum kompozycji Deesis. Zasiada na tronie posadowionym na białym obłoku. Ubrany w strój biskupi – czerwony sakos, biały omoforion, na głowie czerwona mitra zwieńczona krzyżem. Prawa ręka błogosławi, zaś lewa podtrzymuje błękitną kulę ze złotym okuciem, również zwieńczoną kulą. Głowę Jezusa otacza jaśniejący nimb. Powyżej Pantokratora, na błękitnym nieboskłonie, ukazane zostały trzy główki anielskie.

Ikonę centralną flankuje sześć kompozycji malarskich, w których to parami ukazanych zostało dwunastu Apostołów. Można ich łatwo zdefiniować, gdyż posiadają charakterystyczne atrybuty, zwykle związane z ich męczeńską śmiercią, są to kolejno: skrzydło północne: św. Bartłomiej, św. Szymon (6a), św. Jakub Młodszy, św. Jan Ewangelista (6b), św. Andrzej, św. Piotr (6c) i skrzydło południowe: św. Paweł, św. Mateusz (6d), św. Filip, św. Juda Tadeusz (6e), św. Tomasz, św. Jakub Starszy(6f).

Najwyższy rząd ikonostasu zajmują Prorocy, Królowie i Kapłani Starego Testamentu, którzy zapowiadali nadejście Zbawiciela. Wykształcenie tego rzędu było ostatnim etapem kształtowania się wielostrefowego ikonostasu. Zestawy proroków, podobnie jak ich kolejność była dowolna. Podobnie jak Apostołowie, ukazani zostali parami, i tak od północy zobrazowano Proroków: Izajasza (z rozżarzoną węglą w szczypcach) i Daniela (głowa lwa związana jest z historią proroka w jaskini lwów), Prorocy Ezechiel i Eliasza³⁸⁶ lub Abraham (ołtarz całopalenia za jego plecami – nawiązanie do ofiary z Izaaka) oraz Dawid (w purpurowym płaszczu z gronostajowym kołnierzem i w koronie na głowie, trzyma harfę) i Mojżesz (tablice Dekalogu). Po stornie południowej, od Pantokratora ukazani zostali: Prorok Aaron (w stroju arcykapłana z kwitnącą różdżką) i król Salomon (w zbroi i purpurowym płaszczu z gronostajem, w koronie na głowie i berłem w dłoni), Prorok Jeremiasz (z księgą) i prorok Jonasza (rybia paszcza) oraz prorok Gedeon (w zbroi z owczym runem w dłoni) i prorok Jakub (drabina).

Cały ikonostas wieńczy ikona Ukrzyżowania. Sylwetka Chrystusa o jasnej karnacji, z głową lekko przechyloną na prawo i zamkniętymi oczami, z zawiązanym na biodrach białym

³⁸⁵ [Madej 1985, s. 1087].

³⁸⁶ [Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków delegatura w Nowym Sączu, Giemza J., Karta ewidencyjna ikona – Prorocy Eliasza i Ezechiel, nr 38].

perizonium. Titulus z inskrypcją napisaną bezpośrednio na krzyżu - I.H.Ĳ.I. (Jezus Nazareńczyk Car Judei).

Mirosław P. Kruk

Złoty Ołtarz wonnego kadzenia albo ikona Bramy Niebios (?) w otoczeniu świętych trzech obrządków – apoteoza Matki Bożej, apoteoza Unii kościelnej, apoteoza dawnej Rzeczypospolitej

Kiedy prezentowany obraz został przedstawiony kilka miesięcy temu na Komisji Zakupów Muzeum Narodowego w Krakowie (**il. 61**), uznałem go za nadzwyczajny i godny zakupu z wielu powodów³⁸⁷. Przede wszystkim, dzieło stanowi bardzo ważne uzupełnienie już istniejącej kolekcji najcenniejszych ikon ziem ruskich dawnej Rzeczypospolitej w zbiorach Muzeum. Jego wybitnym wyróżnikiem jest ikonografia, uwypuklająca chwałę Matki Bożej w niespotykanym wariacie, również niezwykle jest dobór ponad trzydziestu świętych otaczających scenę środkową. Ten aspekt równoważył, w mojej opinii, niedoskonałości artystyczne tego dzieła.

Obraz jest dobrze zachowany, poddany został w 2013 r. konserwacji w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł³⁸⁸. W ramach wykonanych prac nastąpiło m. in. zdublowanie płótna. Dzięki zdjęciom RTG, wykonanym z kolei w pracowni Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych (LANBOZ) przy MNK w 2015 r. (**il. 62**), udało się odczytać część napisu fundacyjnego u dołu ikony, w którym, co niespotykane, wskazano nie tylko datę wykonania dzieła (1759), lecz także początek prac malarskich (1757):

³⁸⁷ *Ołtarz Boży*, ikona, Ruś zachodnia, 1759, płótno, olej, 190x144 cm, MNK XVIII-875. Temat ikony złożonej w ofercie zakupowej określiłem, jako *Wniebowzięcie Bogurodzicy* i tak też ją nazywałem w referacie przygotowanym na konferencję zorganizowaną przez Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata i Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego (*Sztuka cerkiewna Rzeczypospolitej i krajów sąsiednich. Nowe perspektywy badawcze*, Nowy Sącz, 1-3.X.2015. Mimo, że ta propozycja nie napotkała krytyki, a nawet uznawano, że można ją przyjąć (opinia prof. Aleksandry Sulikowskiej Gąski Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego/MNW), zaproponowałem jednak ostatecznie tytuł zmieniony, czego uzasadnienie zawarłem w niniejszej pracy.

³⁸⁸ Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki: Skrzelowska, Bartkiewicz [2013], maszynopis udostępniony przez Salon antykwaryczny „Connaisseur” [Skrzelowska, Bartkiewicz 2013]. Zgodnie z informacją na karcie tytułowej, Autorki konsultowały tekst z Bronisławą Gumińską. Dzięki uprzejmości właściciela Salonu p. Konstantyna Węgrzyna, MNK już po zakupie pozyskało oryginalną ramę do obrazu, która wymaga jednak gruntownej konserwacji, zaplanowanej na 2016 r.

ΣΕΙ ΓΩΛΤΑΡ БО... ΤΛΕΝ ... ΕΣΤ ВЪ ЧΕΣΤΙ И ΧΒΑΛΕ БГ̃А ВЪ ΤΡΟΙЦΙ Σ̃ ΕΔΙ ...Ы ΜΑΤΙ
Б...И СΤΙΧ ... : И ...РВН... ЗА СТАΡΑΝЕМ И ПЕШ(?) ...О... НАТО(?)... ...Е Θ... ... ВО НА...
... МУШИНЕ(?) И СТ̃... : ЮШТОХ ЧАСТ... ЗЛА... ЧΕΣΤЮ(?) ЦΕΛЬНЫ(?)ЛЮ...
СИНФОВЪ М̃У... СТОЛА...И(?) ... : I : Б ...АНЫЙ ГѢПШЦЕНИЕ ... АҨНΘ
: И(? lub)Λ(?) ΜΑΡΤΑ СΚΟΝЧΑΝЫЙ: А В РОКУ АҨНЗ ЗАЧАТЫЙ:

[Ten Ołtarz B(oży) ustanowiony (?) został (na) cześć i chwałę Boga w Trójcy Świętej Jedy(nego) ...
i Matki (?) Bożej (?) i świętych Staraniem urodzonego (?) w Muszynie (?)
... stolarzami (?)... za odpuszczenie (grzechów) 1759 8 (?
lub)30 (?) marca skończony; a w roku 1757 zaczęty.]³⁸⁹

Temat centralny zasługuje na osobną uwagę. Nie jest to ani klasyczne Wniebowzięcie, ani też Koronacja Matki Bożej. Niemniej motyw główny mający charakter apoteozy Bogurodzicy, wydaje się być najbliższy wariantowi całopostaciowego Wniebowzięcia Marii w redakcji zachodniej i tak też tę ikonę, przez długi czas charakteryzowałem. W centrum kompozycji artysta przedstawił Chrystusa podającego dłoń Marii, nad którą unosi się Gołębica Ducha Świętego, zaś obok Bóg Ojciec zasiada na obłokach. Maria stoi zarazem na kuli, co przypomina do pewnego stopnia temat znany z ikonografii zachodniej, jako *Madonna Apokaliptyczna*, w oparciu o tekst *Objawienia św. Jana* (Ap 12,1-8):

I ukazał się znak wielki na niebie:

Niewiasta obleczona w słońce a księżyc pod jej nogami,

a na głowie jej korona z gwiazd dwunastie.

Kulę należałoby wówczas interpretować jako księżyc, lecz Marię otaczają obłoki, a nie słońce, w które winna być przyobleczona. Brak też wieńca z gwiazd. Co więcej, inskrypcja wyraźnie akcentuje cześć i chwałę nie tyle Marii, co Trójcy Świętej. W narożach owej górnej strefy wyobrażono czterech ewangelistów, tj. u góry św. Mateusza (z aniołem) i Marka (z lwem), u dołu Łukasza (z wołem) i Jana (z orłem), czyli w kolejności odpowiadającej tzw. porządkowi wschodniemu, opartemu na komentarzu do *Ewangelii* Teofila, biskupa Antiochii³⁹⁰.

³⁸⁹ Składam podziękowania za konsultacje przeprowadzone przy okazji odczytania inskrypcji p. dr Natalii Rudyce z Narodowego Uniwersytetu Kultury i Sztuki w Kijowie. W roku 2020 podjęta została jeszcze jedna próba uczytelnienia inskrypcji u dołu ikony z użyciem nowych technik i sprzętu badawczego przez zespół LANBOZ przy MNK. Patrz *Aneks* na końcu artykułu.

³⁹⁰ [Burridge 2014].

W kontekście ikonografii omawianej sceny, zwraca uwagę wielka różnorodność wariacji przedstawień Trójcy nowotestamentowej oraz świętej Rodziny, a także Matki Bożej wprowadzanych w przeciągu XVIII w. do wnętrza cerkwi unickich m. in. na Podlasiu³⁹¹. Do tych przykładów należy Matka Boża z Jezusem na kolanach w otoczeniu chóru aniołów (il. 63)³⁹², czy też charakterystyczna scena *Koronacji Matki Bożej* (il. 64)³⁹³.

W dolnej partii kompozycji artysta umieścił trudny do zinterpretowania motyw, jakby *Arki Przymierza*³⁹⁴, *oltarza*, a może *Domku Loretańskiego*³⁹⁵, otoczony przez aniołów, rozpościerających w dłoniach białe szaty, przed oczami nagich postaci, zgromadzonych w dolnej strefie. Możliwa jest jeszcze jedna interpretacja, którą sugerują pofalowane zwoje białej tkaniny. Jeśli traktować je jako całun, wówczas owa wieloboczna forma mogłaby zostać uznana za katafalk Marii, stojącej powyżej na kuli. Pierwsza hipoteza wydawała się być najbardziej wiarygodna, aczkolwiek wskażę poniżej na interpretację, bardziej odpowiadającą treści inskrypcji u dołu ikony.

Szaty w dłoniach aniołów to być może symbol obmycia z grzechów albo przyobleczenia zbawionych w białe szaty, zgodnie z wersami *Księgi Izajasza* (Iz 1,18):

A przyjdźcie, a strofujcie mię, mówi Pan:

Choćby były grzechy wasze jak szarłat, jako śnieg wybieleją:

i choćby były czerwone jako karmazyn,

*będą białe jako wełna.*³⁹⁶

³⁹¹ [Muziej 2004, il. s. 54, 57, 100, 116, 126].

³⁹² *Bogurodzica w otoczeniu chóru aniołów*, pocz. XVIII w., płótno, olej, 137x86 cm, z cerkwi św. Piotra i Pawła we wsi Horodyszczce, obwód brzeski, rejon kamieniecki [Muziej 2004, il. s. 54]. „Pewna teatralność ujęcia i również zbieżność fizjonomii osób boskich uchwytna jest w porównaniu z ikoną *Trójcy Świętej*, w której Bóg Ojciec przepasany jest skrzyżowanym orarionem w podobny sposób jak para aniołów po bokach ołtarza w ikonie omawianej. Zob. *Trójca Święta*, ikona z cerkwi Opieki Matki Boskiej (Pokrowy), obwód brzeski, rejon kobryński, 2. poł. XVIII w.” [wg. Muziej 2004, il. na s. 116].

³⁹³ *Koronacja Matki Bożej*, XVIII w., drewno, tempera, 106x66x2,5 cm, z kaplicy „na mogiłkach”, obwód grodzieński [Muziej 2004, il. s. 56].

³⁹⁴ Tę interpretację poparł dr Michał Kurzej (Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego), wskazując na to, że *Arka Przymierza* Matka Boża nazwana została w *Litanii Loretańskiej*, z inspiracji tekstem *Apokalipsy*. Można tu dodać na długotrwałą tradycję używania tego symbolu w odniesieniu do Marii w tradycji wschodniej, czego wyrazem był motyw Arki w dłoniach proroka Dawida w ikonach *Hodegetrii w otoczeniu proroków* w malarstwie bizantyńskim i ikonach ruskich XV i XVI w. [Kruk 2000, s. 105-108].

³⁹⁵ Na tę ewentualność zwrócił moją uwagę prof. Marcin Kaleciński. Według J. Skrzelowskiej i A. Bartkiewicz „konstrukcja architektoniczna” przypomina mensę ołtarzową, a nieco dalej, że może być symbolem Arki Przymierza [Skrzelowska, Bartkiewicz (2013), s. 7].

³⁹⁶ *Chodźcie i spór ze Mną wieźcie! - mówi Pan. Choćby wasze grzechy były jak szkarłat, jak śnieg wybieleją; choćby czerwone jak purpura, staną się jak wełna.* Cytaty biblijne w tekście przytaczam za *Biblią Jakuba Wujka*, w przypisach – według internetowego wydania *Biblii Tysiąclecia*.

To kolejna zagadka związana z wątpliwością, czy jest to wizja czyścica³⁹⁷, czy też zgromadzenia osób, albo też dusz (?) dostępujących zbawienia. Jedna z tych postaci, odziana w szatę, prowadzona jest przez anioła, wskazującego dłonią strefę górną kompozycji. Zgodnie z tradycją chrześcijańską, anioł prowadzący za rękę dziecko, przeprowadza w istocie duszę zmarłego na miejsce zbawionych³⁹⁸. W epoce nowożytnej ujęcie to interpretowane jest zwyczajowo jako archanioł Rafał prowadzący Tobiasza - w sensie metaforycznym - przed Majestat Pański (Tob 5,13-17). Jeszcze jedną wątpliwość interpretacyjną budzi postać klęcząca przed grobem. Czy można w niej dostrzegać fundatora? Jej cechy fizjonomiczne bliskie są św. Janowi ewangelistcie, niemniej nie posiada nimbu, więc może jest to postać świecka?³⁹⁹ Jej wysunięcie na plan pierwszy odpowiadałby zwyczajowym zabiegom prezentowania fundatorów i ich rodzin.

Całość kompozycji w scenie środkowej, sprawiając wrażenie kompilacji różnych wątków mariologiczno-eschatologicznych⁴⁰⁰. Odpowiada ona zarazem tendencji powszechnej w XVII i XVIII w. budowania złożonych struktur obrazowych i literackich o charakterze alegoryczno-symbolicznym. W tym kontekście na uwagę zasługuje wzmianka Pawła Żółtowskiego dotycząca listu Łazarza (Baranowicza, 1593-1694), rektora Kolegium Kijowsko-Mohylańskiego (od 1657 r. biskup prawosławny, następnie arcybiskup czernichowski) w l. 1665-1666, skierowanego do Warłaama (Jasińskiego), ihumena monasteru brackiego w Kijowie (1669-1689 rektor kolegium mohylańskiego, zm. 1707), opisującego taki właśnie schemat budowania sceny frontispisu swoich *Kazań (Трыбу словес проповідних)*, w którym

³⁹⁷ [Skrzelowska, Bartkiewicz (2013), s. 6].

³⁹⁸ *Weneranda prowadzona na spoczynek wieczny przez jej patronkę, męczennicę Petronillę, Arcosolium Wenerandy*, fresk, cmentarz Domitylli, 2. połowa IV wieku; Filarska 1999, ryc. 48. Owa scena niemal wiernie powtarza kompozycję pogańskiego grobowca starożytnego Rzymu: *Wprowadzenie Wibii do Miejsca Błogosławionych*, Rzym, *Hypogeum Wibii* przy via Appia, początek w. IV. W interpretacji J. Skrzelskiej i A. Bartkiewicz jest to anioł pocieszyciel. Anioł wskazujący „duszy dziecka właściwą drogę do Boga”, to być może jego anioł stróż, zaś obłoki interpretowane są jako „dym ognia czyścicowego” [Skrzelowska, Bartkiewicz (2013), s. 6].

³⁹⁹ Według J. Skrzelskiej i A. Bartkiewicz „Najprawdopodobniej jest to uniwersalne przedstawienie świętego, do którego należy modlić się o orędownictwo. Postać ta może także symbolizować świętego patrona, jakiego posiada każdy człowiek.” [Skrzelowska, Bartkiewicz (2013), s. 7].

⁴⁰⁰ Taką też opinię wyraził ks. prof. Michał Janocha (Instytut Badań Interdyscyplinarnych „Artes Liberales” Uniwersytet Warszawski) po wysłuchaniu referatu na temat ikony. Według J. Skrzelskiej i A. Bartkiewicz „całość przedstawienia nawiązuje do średniowiecznego motywu deesis [...] modlitwa wiedzie od postaci nieokreślonego świętego, do Marii, która uprasza łaski u swojego Syna.” [Skrzelowska, Bartkiewicz (2013), s. 9].

temat *Księgi Żywota* miał być otoczony przez postacie proroków, apostołów, męczenników i innych świętych, w tym Antoniego i Teodozego Pieczarskich⁴⁰¹.

Justyna Skrzelowska i Agata Bartkiewicz w podsumowaniu analizy ikony stwierdziły, że „scena główna podejmuje mało popularny temat zbawienia dusz czyścowych, który może sprawiać początkującemu badaczowi wiele trudności i powodować różnorakie błędy w jego odczytaniu, jak np. uznanie przedstawienia centralnego za obraz *Wniebowzięcia* czy *Koronacji Marii*”⁴⁰². W istocie, opisana scena półnagich postaci przywodzi na myśl, jak wyżej wskazano, ikonografię strefy czyścca. Jego idea obecna jest w teologii katolickiej, od ok. poł. XII w. W tradycji obrazowej pojawia się około sto lat później. Aniołowie, jako wysłannicy w sferze dusz czyścowych obecni są już w obrazie np. Luca Signorelli’ego z l. 1499-1502 w kaplicy San Brizio w katedrze w Orvieto. W obrazie Pedro Machuca w madryckim Prado z 1517 r.⁴⁰³ dusze czyścowe zobrazowano również jako postacie ludzkie, oddzielone od Matki Bożej zasiadającej na obłokach przez rząd anielski. W każdym praktycznie przypadku podkreślano jednak, że są to dusze cierpiące. Wizja zatem czyścca związana była nieuchronnie z cierpieniem, a dusze czyścowe ilustrowano na ogół na tle płomieni, jak np. w *Brewiarzu* niderlandzkim z ok. 1460 r.⁴⁰⁴, w obrazie Lodovico Carraciego z ok. 1610 r. w Pinakotece watykańskiej⁴⁰⁵.

Znany polski przykład wizualizacji mąk czyścowych przedstawiony jest na obrazie z Trembowli, sprowadzonym do kościoła karmelitów w Gdańsku po II wojnie światowej (il. 66). Tu z kolei akcentowana jest idea czci szkaplerza, w nawiązaniu do objawienia się Najświętszej Maryi Panny papieżowi Janowi XXII. Według tradycji, w dniu 3 marca 1322 r. Maryja obiecała, noszącym Szkaplerz „*Ja, Wasza Matka, zejdem w cudowny sposób do czyścca w następną sobotę po waszej śmierci, obmyję was z win i zabiorę was na świętą górę wiecznego żywota*”⁴⁰⁶. Aby dostąpić tej łaski należy: nosić Szkaplerz i zachowywać czystość stosownie do stanu oraz odmawiać codziennie wybraną wcześniej modlitwę, na przykład: „*Pod Twoją obronę*”⁴⁰⁷. Szkaplerz miał tym samym być znakiem zbawienia, chroniącym przed

⁴⁰¹ Szereg przykładów podaje [Żółtows’kyj 1983, s. 20-21]. Składam podziękowania p. Marii Lewickiej (Instytut Etnologii Narodowej Akademii Nauk Ukrainy we Lwowie) za wskazanie tej pozycji.

⁴⁰² [Skrzelowska, Bartkiewicz (2013), s. 9-10].

⁴⁰³ *Matka Boska i dusze czyścowe*, płótno, olej, 167 x 135 cm, Madryt, Prado.

⁴⁰⁴ Inicjał z wizją dusz czyścowych, miniatura w *Brewiarzu*, Niderlandy, ok. 1460, pergamin, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.

⁴⁰⁵ Lodovico Carracci, *Aniołowie uwalniają dusze czyścowe*, ok. 1610, ol. pł., 44 x 51 cm, Watykan, Pinakoteka.

⁴⁰⁶ [NMP z Góry Karmel 2002*].

⁴⁰⁷ [Łaska szkaplerza 2015*].

ogniem piekielnym tych, którzy umrą nabożnie. O ogniu, jako narzędziu męki dusz czyścicowych mowa jest w strofach parafrazujących odpowiedni ustęp *Księgi Hioba*, umieszczonych poniżej obrazu *Chrystusa Ukrzyżowanego pośród dusz czyścicowych*, zawieszzonego w lubelskim kościele p.w. Św. Ducha w 1723 r.:

*Okrutne męki cierpiem a nikt nie ratuje
Prace naszy zażywa sam się bankietuje
Ach nieszczęśliwość nasza żeśmy nie czynili
Za żywota tobyśmy tych mąk uszli byli.*

*Zmiłujcie się nad nami nasi przyjaciele
Bośmy wam zostawili dobrego tak wiele
A jeżeli zakamiali czynić nie będziecie
Wkrótce tesz w te ogniste płomienie przydzięcie⁴⁰⁸.*

W analizowanym obrazie brak takiego motywu, niemniej widzimy podobnie zgromadzone rzesze nagich postaci.

Z czasem wizja ta ulegała złagodzeniu, jak w obrazie Luca Giordano z ok. 1650 r.⁴⁰⁹, niemniej w dziełach ją obrazujących nadal obecny jest motyw mroku, z którego wyłaniają się nagie postacie prowadzone przez anioła, jak w obrazie Giovanniego Battisty Tiepola z 1730 r.⁴¹⁰

Brak mroku, płomieni, generalnie kontekstu kary i pokuty nakazuje poddać w wątpliwość interpretację w tym duchu dolnej partii części środkowej analizowanej ikony.

Zgromadzenie świętych, umieszczonych z czterech stron sceny centralnej, tworzą święci Kościoła powszechnego, jeszcze niepodzielonego, jak również reprezentanci kleru katolickiego, unickiego i prawosławnego⁴¹¹:

⁴⁰⁸ [Moisan-Jabońska 1995, s. 119].

⁴⁰⁹ Luca Giordano, *Matka Boska z Dzieciątkiem i duszami czyścicowymi*, płótno, olej, Wenecja, San Piero di Castello.

⁴¹⁰ Giovanni Battista Tiepolo, *Madonna karmelitańska i dusze czyścicowe*, l. 30. XVIII w., płótno, olej, Mediolan, Pinacoteca Brera.

⁴¹¹ W opracowaniu J. Skrzelowskiej i A. Bartkiewicz nie wszystkie postaci zostały rozpoznane, natomiast wydzielono je w dwie grupy: „motywy wschodnie” i „motywy zachodnie”, bez dodanej na koniec konkluzji. Imiona świętych odczytałem na nowo na podstawie analizy poszczególnych kwater oraz ich makrofotografii – przytoczono je w wersji oryginalnej w załączonej tabeli.

Š̃: ĪO ^h A:K ^e : Św. Jan Chrzyciel	Š̃: ...ИД ^e Św. Andrzej	Š̃: ПЕ ^p Т: Św. Piotr	Š̃: ПБЛ: Św. Paweł	Š̃: ΘA ^h Д Św. Tadeusz	Š̃: M ^o AT: Św. Mateusz	Š̃: ...HO... Św. Onufry
Š̃: ĪOСИФ: Św. Józef	Š̃: EṼ: M ^o A: Św. Ewangelista Mateusz				Š̃: EṼ: M ^o A: Św. Ewangelista Marek	Š̃: ДИ...O Św. Dyzma
Š̃: ĪAKI ^e : Św. Joachim						Š̃: AH ^h A Św. Anna
Š̃: N ^h И: Š̃: ГЕГO ^p : Św. Nicetas (Nikita) / Św. Jerzy						Š̃: EKA Š̃: BAP: Św. Katarzyna / Św. Barbara
Š̃: ΘE ^h ΓO: T ^e Б Św. Teodotus (Teodet)	Š̃: EṼ: Л ^e Y: Św. Ewangelista Łukasz				Š̃: EṼ: ĪOA: Św. Ewangelista Jan	Š̃: АНДРЕИ БО ^h БО:
Š̃: Ī ^h A: NEΠ ^o O: Š̃: CT ^o E: Św. Jan Nepomucen / Św. Stefan						Š̃: ĪO ^N A: Š̃: M: M ^h A: Św. Joanna / Św. Maria Magdalena
Š̃: ФPA: З ^h A: Š̃: CT ^h A. K ^o O: Św. Franciszek Salezy / Św. Stanisław Kostka						Š̃: K ^o OM Š̃: Д ^h A: Św. Kosma / Damian
Š̃: ĀN: П ^h A Św. Andrzej Padewski	Š̃: Ī ^o AE: Š̃: НИK ^h O: Św. Josafat / Św. Mikołaj	Š̃: BAC ^h И: B ^h E: Š̃: ГРИГО: Š̃: ĪΓO ^N A: ЗЛ ^h A: Św. Bazyli Wielki / Św. Grzegorz / Św. Jan Złotousty		Š̃: ĀN Š̃: ΘE ^h ΓO: ΠE ^p ЧE: Św. Antoni / Św. Teodozy Pieczarscy	Š̃: KA ^h З ^h : Św. Kazimierz	
ΣΕΙ ΓΩΛΤΑΡ БО... ΤΛΕΝ ... ΕΣΤ ВЪ ЧΕΣΤИ И ΧΒΑΛΕ ΒΓΑ ВЪ ΤΡΟΙЦΙ Σ̃ ΕΔΙ ...Ы ΜΑΤΙ Β...И СΤΙΧ ... : И ...РВН... ЗА СТАΡΑΝЕМ И ПЕШ(?) ...O... НАТО(?)... ..Е Θ... .. ВО НА... .. МУШИНЕ(?) И СТ̃... : ЮШТОХ ЧАСТ... ЗЛА... ЧΕΣΤЮ(?) ЦΕΛЬНЫ(?)						

różne warianty czczonych wizerunków maryjnych, ale także wizerunki św. Antoniego Padewskiego, św. Jana Nepomucena, Franciszka, Idziego, Dominiki, Brygidy, Wincentego, Marcina, Floriana, Ignacego, Kazimierza i Stanisława⁴¹³.

W innym miejscu Autor wskazał: „*W końcu XVIII w. i w XIX w. w tradycji unickiej pojawiły się obrazy i rzeźby nieróżniące się od rzymskokatolickich, podpisane po polsku lub po łacinie – zamawiane do cerkwi przez wiernych czy parocha lub przekazywane przez kolatorów (niektóre mogły pochodzić z kościołów – przy wymianie w nich wyposażenia na nowsze)*”⁴¹⁴.

Podobne przykłady wizerunków świętych katolickich, albo też wykonane zgodnie z katolicką ikonografią zachowały się zatem na ziemi chełmskiej, ale także na terenach Wielkiego Księstwa Litewskiego, zgromadzone są w Muzeum Sztuki Białoruskiej w Mińsku. Należy do nich ikona św. Józefa z Dzieciątkiem Jezus na lewym ramieniu, trzymającego w prawej dłoni wysoką lilię⁴¹⁵. W istocie jest to bardzo zachodnie, plastyczne ujęcie z tłem krajobrazowym, wykonane w technice olejnej, pochodzące z kościoła parafialnego w Zadorożu⁴¹⁶.

Równie osobliwa, jest obecność w obrazie św. Andrzeja Boboli, jezuitę, prowadzącego intensywną działalność na ziemi pińskiej, zamęczonego przez kozaków w 1657 r. (wspomnienie 16.V) oraz św. Joanny de Chantal (beatyfikowana w 1751 r., kanonizowana w 1767 r., wspomnienie 12.VIII), zobrazowanej w parze z Marią Magdaleną (wspomnienie 22.VII). Obecność Joanny należy rozważać w kontekście umieszczenia w parze poniżej Św. Franciszka Salezego, (kanonizowany w 1655 r., wspomnienie 24.I) usytuowanego naprzeciw św. Stanisława Kostki.

Obecność św. Joanny de Chantal i Franciszka Salezego, współzałożycieli zakonu Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny, czyli wizytek w 1610 r., to inny, szczególny akcent ikonograficzny omawianej ikony. Św. Franciszek Salezy w konfrontacji z kalwinizmem kładł nacisk na wszechogarniającą miłość Boga, przeciwstawiając ją wizji „arbitralnego despoty”, dającą możliwość wiernym, także świeckim poprzez akty pobożności osiągnąć szczyty

⁴¹³ [Sygowski 2003, s. 333-335]. Rzeźba św. Jana Nepomucena miała trafić do Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego w Chełmie z kapliczki przydrożnej, co do której nie wiadomo, czy fundowali ją katolicy, czy unicy. Rzeźba św. Antoniego Padewskiego natomiast, podobnie, jak jego wizerunek, przeniesiono do owego Muzeum z pobernardyńskiego kościoła w Radeczniczy, przejętego w 1886 r. na monaster prawosławny [Sygowski 2013a, s. 95].

⁴¹⁴ [Sygowski 2013a, s. 95].

⁴¹⁵ Św. Józef z Dzieciątkiem Jezus, ikona, XVIII w., płótno, olej, 93x72 cm, z cerkwi Opieki Matki Bożej (Pokrow) w Działkowiczach, rejon drohiczyński [Muziej 2004, il. s. 97].

⁴¹⁶ Św. Józef z Dzieciątkiem Jezus, obraz, 2. poł. XVIII w., płótno, olej, 150x83 cm, z kościoła w Zadorożu, obwód witebski, rejon głubocki. [Ibid., il. s. 121].

świętości, pod jednym tylko warunkiem miłowania Boga i wypełniania przykazań⁴¹⁷. Za swój *Traktat o miłości Bożej* Salezy otrzymał tytuł doktora Kościoła, aczkolwiek podsumował w nim bardziej „*laski świętej Joanny niż własne przeżycia wewnętrzne*”⁴¹⁸. Dobór tych postaci znów zakładać musi pogłębioną wiedzę teologiczną wyniesioną z kręgu Kościoła zachodniego. Joanna Franciszka Frémyont posiada nader skromną ikonografię – jej *vera effigies* pochodzi z 2 poł. XVII w.⁴¹⁹ Burgundzką świętą miała łączyć z Franciszkiem przyjaźń duchowa od 1604 r. Ciało Franciszka Salezego po śmierci w 1622 r. umieszczone zostało w kościele macierzystym wizytek w Annecy, zaś Joanna podjęła niezwłoczne starania o jego kanonizację. Ciało Joanny złożono do grobu w pobliżu relikwii św. Franciszka po jej śmierci w 1641 r. Zakon wizytek sprowadzony został do Polski przez Ludwikę Marię Gonzagę w 1650 r., żonę króla Jana Kazimierza.

Św. Franciszek Salezy tworzy w ikonie – jak wyżej wspomniano – parę ze św. Stanisławem Kostką, jezuitą, patronem Polski i Litwy od 1674 r., zmarłym w otoczeniu kultu w 1568 r., beatyfikowanym w 1602 r., kanonizowanym w 1726 r., na podstawie dekretu z 1714 r. (święto 13.XI). Stanisław Kostka miał patronować zwycięstwu nad Turkami pod Chocimiem w 1621 r., jak również pod Beresteczkiem nad wojskami kozackimi.

U dołu kolumn umieszczono św. Antoniego Padewskiego i św. Kazimierza. Antoni był teologiem franciszkańskim, zwanym młotem na heretyków, kanonizowanym w 1232 r. (wspomnienie 13.VI). Znane są ikony unickie owego świętego, np. pochodząca z cerkwi w Paszenkach, która trafiła do Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego w Chełmie⁴²⁰. Zdaniem Pawła Sygowskiego św. Antoni Padewski był najbardziej popularnym świętym rzymskokatolickim w cerkwi unickiej, a niektóre z jego ikon otoczone były nawet kultem⁴²¹. Zwraca uwagę niezwykle przypadki cerkwi unickiej w Holi, w powiecie brzeskim, w której odnotowano w wizytacji z 1726 r. aż trzy ikony owego świętego, przy czym jedna z nich umieszczona w rzędzie ikon namiestnych, przykryta była „sukienką lamową

⁴¹⁷ [Strabińska 2009, s. 158].

⁴¹⁸ [Ibid., s. 157].

⁴¹⁹ [Dumas 1974, s. 72-73].

⁴²⁰ [Sygowski 2013a, s. 104].

⁴²¹ [Ibid., s. 96, przyp. 44; Sygowski 2004, s. 123]. Ikony św. Antoniego Padewskiego często odnotowywano w unickich cerkwiach brzeskiej części diecezji brzesko-włodzimierskiej, zatem w dekanacie brzeskim, kamienieckim (Kamieniec Litewski), drohickim i bielskim (Bielsk Podlaski), jak również w dekanacie podlaskim diecezji metropolitalnej kijowskiej, wielu dekanatach diecezji chełmskiej, a nawet odległej archidiecezji połockiej. [Ibid., 123-124].

sutosrebrną” i określona jako cudowna⁴²²! Wzmianki na temat obecności ikon św. Antoniego w wielu cerkwiach części brzeskiej diecezji włodzimiersko-brzeskiej, odnotowane w trakcie wizytacji z l. 1725-1727 należą do najstarszych świadectw pisanych tego typu⁴²³.

Św. Kazimierz, zm. w 1484 r., kanonizowany w 1604 r. (święto 4.III), uznany został w 1636 za głównego patrona Litwy. Kult świętego Kazimierza miał swoje początki się w Wielkim Księstwie Litewskim w epoce baroku, w związku z reformą katolicką⁴²⁴. „*Patron państwowy jest jednocześnie obrońcą <prawdziwej> wiary, rycerzem Chrystusowym i zwierciadłem-wzorem, w którym winien przeglądać się król chrześcijański*”⁴²⁵. Rozwój kultu świętego królewicza przypada na połowę XVII stulecia, a wraz z nim rozwija się jego ikonografia. O obecności kultu świętego we wnętrzach cerkiewnych może świadczyć m.in. figura św. Kazimierza, która obok rzeźby św. Jana Nepomucena prawdopodobnie z Figura św. Kazimierza obok rzeźby św. Jana Nepomucena prawdopodobnie z kapliczki k. Buśna) znajdowała się w zbiorach chełmskiego Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego, a obecnie w Ławrze kijowskiej⁴²⁶.

Niezwykłą całość dopełniają święci mnisi prawosławni, Antoni i Teodozy, założyciele Ławry Pieczarskiej pod Kijowem, umieszczeni z prawej strony twórców liturgii na dolnej ramie, ale też Jozafat Kuncewicz, pierwszy, słynny męczennik unicki (beatyfikowany w 1642 r., wspomnienie 12.XI), zobrazowany obok św. Mikołaja, po lewej stronie Ojców Kościoła. Tegoż świętego otaczał, czego należało się spodziewać, większy kult w kościele unickim⁴²⁷, lecz zdaniem P. Sygowskiego ikony z jego wizerunkiem były raczej rzadkie⁴²⁸. W opisie cerkwi Wniebowstąpienia Pańskiego (później Protekcji, czyli Opieki Matki Bożej) w Sławatyczach nad Bugiem z 1726 r. wzmiankowana została np. ikona *św. Jozafata Kuncewicza* na zasuwie w prawym ołtarzyku bocznym z płaskorzeźbą „*Pana Jezusa Ukrzyżowanego*”⁴²⁹.

⁴²² [Sygowski 2004, s. 121].

⁴²³ [Ibid., 124].

⁴²⁴ Szeroko analizuje te kwestie [Maslauskaitė-Mažylienė 2013, s. 125 i nast]. Składam podziękowania za udostępnienie tej monografii p. Arkadiuszowi Golińskiemu. Wcześniej wiele istotnych ustaleń Autorka opublikowała w: [Maslauskaitė-Mažylienė 2004, 269-288].

⁴²⁵ [Maslauskaitė-Mažylienė 2013, s. 125-126].

⁴²⁶ [Sygowski 2013a, s. 109, il. 12, 13].

⁴²⁷ Zob. bardzo ciekawe studium [Naumow 1996, s. 97-142].

⁴²⁸ Ikona *św. Jozafata* bez miejsca pochodzenia, trafiła np. do Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego w Chełmie pod koniec XIX w. [Sygowski 2013a, s. 92, 97].

⁴²⁹ [Sygowski 2013b, s. 9].

Co zatem wynika z zestawienia trzydziestu czterech postaci skupionych wokół sceny środkowej? Stanowią one wyjątkową w sztuce manifestację jednoczesnego zobrazowania świętych w poł. XVIII w. trzech obrządków chrześcijańskich, tj. katolickiego, unickiego i prawosławnego, których ideą wspólną, jednoczącą był kult Bogurodzicy. Dobór świętych wskazuje na to, że kolejnym wspólnym mianownikiem była aktywność wielu z nich w obszarze Rzeczypospolitej, a niektórych uznano pośmiertnie za jej patronów. Ich zestawienie w parę ze świętymi z I tysiąclecia, okresu Kościoła niepodzielonego może stanowić świadomą manifestację nawiązania do idei Kościoła Powszechnego, którego członkami byli jeszcze także święci Antoni i Teodozy, założyciele pierwszego monasteru na ziemi ruskiej.

Program ikony cechuje zatem wyraźnie propaganda prounijna, akcentowana wyborem męczenników poległych z rąk prawosławnych kozaków, tj. śś. Jozafata Kuncewicza i Andrzeja Bobołę. Zwraca uwagę niezwykle rozległość geograficzna rodowodu świętych, wśród których są Jan Nepomucen, Antoni Padewski i Joanna de Chantal. Być może wybór świętych, został podyktowany ich procesami beatyfikacyjnymi, przeprowadzonymi tuż przed powstaniem ikony, czyli przed poł. XVIII w. Zwraca także uwagę silny akcent jezuicki, wpisujący się w wzmożoną aktywność potrydencką. Obraz, zgodnie z wykładnią soboru Trydenckiego odgrywać miał ważną rolę w pogłębianiu pobożności i praktyk dewocyjnych, stając się koniecznym narzędziem modlitwy i życia Kościoła⁴³⁰. Są tu dwaj polscy święci jezuicki, tj. śś. Andrzej Bobola i Stanisław Kostka. Warto nadmienić, że kult obecnego w ikonie św. Jana Nepomucena, szczególnie gorliwie propagowali właśnie jezuici w celu osłabienia w Czechach kultu Jana Husa, z kolei przewodnikiem duchowym św. Franciszka Salezego był jezuita Antonio Possevino. Strój Franciszka jest niemal identyczny, jak Andrzeja Boboli i Stanisława Kostki. Nie znam żadnej innej ikony, w której obecna byłaby ikonografia jezuicka, tu nadzwyczajnie rozbudowana. Owszem, zdarzały się pojedyncze ikony wybranych świętych, nawet św. *Ignacego Loyoli* (!), pochodząca z pałacu arcybiskupiego w Chełmie, która trafiła do tamtejszego Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego pod kon. XIX w.⁴³¹ Niemniej zgrupowanie wielu innych świętych tego zakonu było niespotykane.

W tym kontekście należy przypomnieć, że główną rolę w rozpropagowaniu kultu św. Kazimierza królewicza, obecnego w ikonie, również odgrywał zakon jezuitów⁴³². Piotr Skarga porównywał św. Kazimierza do starotestamentowych królów oraz świętych monarchów

⁴³⁰ [Maslauskaitė-Mażylienė 2013, s. 130].

⁴³¹ [Sygowski 2013a, s. 92].

⁴³² [Maslauskaitė-Mażylienė 2013, s. 133].

europiejskich. Jezuici również fundowali kościoły pod wezwaniem św. Kazimierza⁴³³, zaś w innych kościołach pamiętali o poświęconych mu ołtarzach. Przedstawiali go przede wszystkim, jako „wzór cnotliwego władcy, patrona katolickiego kraju i <uświęciciela regaliów>”⁴³⁴. Opisywali go, jako rycerza Chrystusowego, z przywoływaniem zarazem konkretnych wiktorii militarnych: pod Smoleńskiem i Połockiem⁴³⁵. Jak wskazała S. Maslauskaitė-Mažylienė „od momentu ogłoszenia kazania na pogrzebie królewicza aż do ostatniego rozbioru Rzeczypospolitej Obojga Narodów (1795) w tradycji czci Kazimierza nieustannie podkreślany jest wątek patronowania państwu”⁴³⁶.

Przymioty owe znajdują odzwierciedlenie np. w *Modlitwie do św. Kazimierza*, zawartej w wielokrotnie wznawianym w ciągu XVIII w. druku oficyny supraskiej pt. *Złoty ołtarz wonnego kadzenia przed Stolicą Bożą*, gdzie ów święty określany jest m. in. jako: „Naczynie pobożności”, „Pochodnia w Domu Bożym”, „Patron Litewski”, „Wizerunek Królów”, „Zwierciadło sprawiedliwości”, „Zwycięzca nieprzyjaciół”, „Zasłona nieprzełamana Wilnian”, „Korona Xięstwa Litewskiego”, „Patron Korony Polskiej”⁴³⁷. Inny aspekt, który był akcentowany w literaturze hagiograficznej św. Kazimierza to jego pobożność maryjna, a związana z tym ikonografia była różnorodna i pozbawiona ścisłego kanonu⁴³⁸.

Zwracają też uwagę te kompozycje, w których św. Kazimierz pojawia się w podobnym zestawieniu, jak w ikonie z ewangelistami, świętymi Piotrem i Pawłem, Jozafatem Kuncewiczem, ale także innymi św. biskupami tj. Hilarym i Aleksandrem np. na stronie tytułowej modlitewnika *Rosarium et officium B. Mariae Virginis*, ilustrującym „Bramę Niebios” (łac. *Porta coeli*)⁴³⁹ (il. 68). Św. Kazimierz w mitrze z krzyżem wieńczy tu złożoną kompozycję miedziorytniczą. Ów druk przygotował i opublikował w Wilnie Aleksander Hilary Połubiński (1626-1679), marszałek Wielkiego Księstwa Litewskiego w 1676 r., z bogatym wyborem ilustracji miedziorytnicznych (40 rycin), wykonanych przez uznanego, wileńskiego rytownika Aleksandra Tarasewicza (ok. 1640-1727). Dzieło niemal od razu stało się bardzo popularne zyskując szybko kolejne wznowienia, zaś pełny jego tytuł jest bardzo adekwatny do tematyki omawianej ikony: *Rosarium et officium B. Mariae Virginis aliaeque variae devotiones*

⁴³³ W Wilnie, Żmujdkach, Rasnie i Brześciu Litewskim [Ibid., s. 134].

⁴³⁴ [Ibid., s. 136].

⁴³⁵ [Ibid., s. 135].

⁴³⁶ [Ibid., s. 155-156].

⁴³⁷ [*Złoty ołtarz* 1732, s. 506-510].

⁴³⁸ [Maslauskaitė-Mažylienė 2013, s. 272].

⁴³⁹ [Ibid., il. 73; *Rosarium* 2013, poz. kat. 5, s. 30-31].

combinatae in honorem SSmae Trinitatis Augustissimaeque Reginae coelorum cultum.
W większości przypadków, jak dowiedziono, grafiki stanowiły kopie ilustracji *Shużby ku czci Matki Bożej [Officium B(eatae) Mariae Virginis]*, opublikowanej w Wenecji w 1644 r.⁴⁴⁰ *Rosarium* zawiera liczne pochwały jednoczesne Matki Bożej, jak i Trójcy Świętej, np. w *Oficjum NMP* na Jutrznię, w okresie Adwentu:

„[...] Ave maria. Gloria patri, et filio, et spiritui sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum, Amen. D(omi)n(u)s tecum Ave Maria gratia plena
D(omi)n(u)s tecum.

Hymnus.

Qvem terra, pontus, aethera.
Colunt, adorant, praedica(n)t,
Trinam regent(m) machinam,
Clastrum Mariae bajulat.

Cui Luna, Sol, et omnia
Deserviunt per tempora:
Perfusa caeli gratia
Gestant puellae viscera.

Beata mater munere,
Cuius supernus artifex,
Mundum pugillo continens
Ventris sub arca clausus est.

Beata coeli nuntio,
Faecunda sancto Spiritu,
Desideratus gentibus,

⁴⁴⁰ [Vasiliauskiënė 2006, s. 116-134]. S. Maslauskaitė-Mażylienė wskazała, że w innym dziele ugruntowującym pobożność maryjną, tj. augustianina o. Fulgenta Dryjackiego *Thesaurus sacratissimae vitae* z 1682 r., wydanym w wileńskiej drukarni jezuitów, Św. Kazimierz ma pojawiać się wraz ze św. Stanisławem Kostką, św. Stanisławem biskupem i św. Wacławem, obok monogramu imienia Marii, [Maslauskaitė-Mażylienė 2004, s. 281; Maslauskaitė-Mażylienė 2013, s. 272]. W dostępnym mi egzemplarzu tego druku nie udało mi się niestety natrafić na ową rycinę.

Cuius per alvum fusus est,

Iesu sit tibi Gloria,
Qui natus es de Vergine,
Cum Patre, et almo Spiritu,
In sempiterna saecula, Amen⁴⁴¹.

Powyższy hymn tradycja przypisuje Wenancjuszowi Fortunatusowi (Venantius Fortunatus, 530-609), biskupowi Poitiers. Należy on zatem do wczesnośredniowiecznych świadectw rozwiniętego już wówczas w łacińskiej Europie kultu maryjnego, stając się następnie stałym elementem *Liturgii Godzin*. Zwraca uwagę kunsztowność kompozycji, zbudowanej na łączeniu w kolejnych strofach potęgi i wszechmocy Boga z bożym macierzyństwem Marii. W ostatniej strofie wyrażona jest chwała Panu (Jezusowi), narodzonemu z Dziewicy, którą odbiera wiecznie wraz z Ojcem i Duchem Świętym. Przeplatanie hymnów wezwaniami „Ave Maria” przypomina praktykę polskich kompozytorów z 2 poł. XVIII w. związanych z Jasną Górą, przy czym, wówczas łaciński tekst hymnu *Quem terra Pontus*, zwany „hymnem godzinkowym”, uzupełniany był wezwaniami w języku polskim „Zdrowaś bądź Maryja”, np. u Marcina Józefa Żebrowskiego, Ludwika Maadera i Ignacego Rygalli⁴⁴².

Można zaryzykować twierdzenie, że tego typu grafika mogła posłużyć malarzowi ikonowemu do stworzenia tak oryginalnej kompozycji, w której zbieżne jest usytuowanie Marii w kwaterze centralnej z Trójcą Świętą u góry, z adorującymi Marię zakonnikami, w otoczeniu czterech ewangelistów, z wyróżnioną pozycją apostołów Piotra i Pawła oraz trzema biskupami u dołu. Przy czym o ile w grafice są to duchowni łacińscy, to w ikonie ich miejsce zajął zwyczajowy poczet uznanych w tradycji wschodniej Ojców Kościoła. Zgromadzenie świętych przypomina proroków otaczających Matkę Bożą w ikonach ortodoksyjnych, tu z reprezentacją trzech obrządków, a w obu przypadkach przywołujących hymnografię maryjną, której wzniosłe figury literackie musiały być zilustrowane odpowiednio złożonymi kompozycjami obrazowymi. Czy należy zatem kompozycję w ikonie traktować, jako obraz Bramy Niebios? Czy też byłaby to – zgodnie z opisem – wizja Ołtarza Bożego,

⁴⁴¹ [Dryjacki 1682, s. 127-128].

⁴⁴² Zob. omówienie płyty z kompozycjami Marcina Józefa Żebrowskiego (ok. 1710-178) [Jasnogórska muzyka 2004*].

otoczonego świętymi w połączeniu z motywami Wniebowzięcia Marii i właśnie Bramy Niebios, które miały wzory obrazowe, bardziej lub mniej utrwalone?

Raz jeszcze przywołać tu można dzieło unickiej oficyny supraskiej pt. *Złoty ołtarz wonnego kadzenia przed Stolicą Bożą* (il. 65), które rozpoczyna następujące wprowadzenie:

„ANIOŁ przyszedł, y stanął przed Ołtarzem, mając Kadzielnicę złotą: y dano mu wiele kadzenia, aby oddał z Modlitw Wszech Świętych na OŁTARZ ZŁOTY który iest przed Stolicą Bożą. Y wstąpił dym kadzenia z modlitw Świętych z ręki Anielskiej przed BOGA. Apoc. Cap. 8. V. 3. Et 4⁴⁴³.

Ofiaruy BOGU Ofiarę chwały: a odday Naywyższemu śluby twoie. Psalm 49.V.14⁴⁴⁴. Niech idzie Modlitwa moia, iako kadzenie, przed Obliczność twoię: a podnoszenie rąk moich Ofiara wieczorna. Psalm 140.V. 2⁴⁴⁵.”⁴⁴⁶

W przedmowie, która następuje po tej inwokacji przeciwstawiony zostaje ołtarzom starożytnym, bałwochwalczym ołtarz z „*Modlitw y Nabożeństwa Chrześcijańskiego*” złożony, a oddany nie dla próżnej chwały, lecz „dla dusz ludzkich pożytku, aby na nim codziennie gorących Modlitw za Dobrodzieystwa Boskie oddawały Ofiary, y na Zbawienie sobie zasługowały.”⁴⁴⁷ Ołtarz ten Bóg polecił wznieść Mojżeszowi (Wyj 27). „*Aby mu Ołtarz na którym by Lud ustawicznie ofiarował wystawił, y zaraz przydał z iakiego miał budować drzewa, mówiąc: Facies Altare de lignis Setim*”; i dalej „*Cóż mogą bydz Modlitwy, ieżeli nie drzewo z Raiu, przeniesione przez Zbawiciela do Ogrodzca? Te to są drzewem Setim nigdy nie pruchniejącym, zkąd niemasz czemu się dziwić Chrześcijańska Duszo, że ten OŁTARZ, z Modlitw wystawiłem, wstęp na bogomyślność, a uyrzysz, że Modlitwa iest waloru większego nad złoto, bo Dom Pański iest Dom Modlitwy.*”⁴⁴⁸ Co znamienne, po owych wstępach kolejne karty druku wypełniają kalendarze świętych na poszczególne miesiące „polski”, a obok „ruski”.

Rola Marii podkreślona został w rozdziale „*Przystęp do Złotego Ołtarza wonnego kadzenia który iest przed Stolicą Bożą*”⁴⁴⁹. Zaznaczono w nim, że modlitwy łączone są z modlitwami „*Panny Maryey Matki najmilszego Syna twego Jezusa, y zasługami wszystkich*

⁴⁴³ 3 I przyszedł inny anioł, i stanął przy ołtarzu, mając złote naczynie na żar, i dano mu wiele kadziel, aby dał je w ofierze jako modlitwy wszystkich świętych, na złoty ołtarz, który jest przed tronem. 4 I wznosił się dym kadziel, jako modlitwy świętych, z ręki anioła przed Bogiem.

⁴⁴⁴ Złóż Bogu ofiarę dziękczynną i wypełnij swe śluby złożone Najwyższemu.

⁴⁴⁵ Głośno wołam do Pana, głośno błagam Pana.

⁴⁴⁶ *Złoty ołtarz wonnego kadzenia ...*, s. [2].

⁴⁴⁷ [Ibid., s. [3].

⁴⁴⁸ [Ibid.]

⁴⁴⁹ [Ibid., s. A3 i nast].

*świętych Sług twoich [...] które to zasługi y modlitwy pospołu złączywszy z moimi składam na Ołtarzu Złotym, który iest przed majestatem twoim, y ofiaruięć ich na wonność słodkości chwały twoiey [...] za wszystek Kościół Świąty Katolicki, za wszystkie iego Stany*⁴⁵⁰. Dalej wymienieni są m. in. kardynałowie, patriarchowie, zakonnicy i zakonnice, duchowni i świeccy. Sens umieszczenia Dobrego Łotra z boku ikony może znaleźć uzasadnienie w prośbie o odpuszczenie grzechów i za „wszystkich konających, za których ofiaruięć skonanie na Krzyżu Pana JEZUSA, a proszę, aby im był przytomnym JEZUS y MARYA, tak iako byli przy konaniu Łotrowym”⁴⁵¹.

Ikona zatem to apokaliptyczny obraz złotego Ołtarza Bożego, wzniesionego przed tronem Boga w Trójcy Jedynej, przy którym szczególne miejsce zajmuje Bogurodzica, w Domu Pańskim – Domu Modlitwy nieustającej „Wszystkich świętych”. Autor kompozycji mógł posiłkować się szeregiem wzorów obrazowych, a chcąc stworzyć wizję ołtarza Pańskiego, mógł odwołać się przede wszystkim do wzoru grafiki Aleksandra Tarasiewicza, ilustrującej *Bramę Niebios*. Należy wskazać, że wersja druku *Złotego Ołtarza* tak z 1732, jak i 1760 r. pozbawiona była jakichkolwiek ilustracji. Byłoby to, jeśli interpretacja jest poprawna, ujęcie zupełnie oryginalne, mimo kompilacyjnego charakteru, tematu znanego dotąd jedynie w wersji literackiej. Mocnym argumentem przemawiającym za tą interpretacją, są pierwsze słowa inskrypcji zapisanej u dołu obrazu.

Złoty Ołtarz wonnego kadzenia przed stolicą Bożą drukowany był u bazylianów supraskich już w 1732 r., a zatem winien być znany autorowi programu ikony. W zakończeniu jego dłuższej wersji z 1760 r., co godne uwagi, znalazła się litania o św. Bazylim Wielkim i błogosławionym Jozafacie. Jeśli pokusić się o odniesienie przytoczonego opisu do tego, co widzimy na ikonie, można by sugerować, że postać klęcząca to anioł okadzający ołtarz, ustawiony przed „stolicą bożą”, zaś obłoki po jego bokach to dym kadzidła, które jest figurą modlitwy zanoszoną przez wszystkich świętych do Boga, a reprezentowanych przez zebrane postacie po bokach kompozycji. U klęczącej postaci brak wspomnianego atrybutu w postaci kadzidła, z drugiej jednak strony jej rola jest w tej sytuacji zupełnie niejasna. Tego zaś, że zgromadzone wokół ołtarza dusze nie mogą być duszami czyścicowymi dowodzi fragment druku: „*Niech y duszom wiernym na dobry dzień z tychże Ran twoich o słodki JEZU, w pożary czyścowe [podkr. M. P. Kruk] iedna Krwi twoiey naydroższej, kropelka kapnie*”⁴⁵².

⁴⁵⁰ [Ibid., s. A3v].

⁴⁵¹ [Ibid., s. 3].

⁴⁵² [Ibid., s. 5-6].

Raz jeszcze należy podkreślić brak płomieni, a rozmodlone postaci to raczej wierni, czy też ich dusze, albo też „*Kościół Święty Katolicki i całe chrześcijaństwo*”⁴⁵³ modlące się wraz ze świętymi, umieszczonymi po bokach kompozycji głównej. Ich nagrodą są białe szaty, w które mają się przyoblec, jako zbawieni, zgodnie z zapowiedzią w *Księdze Apokalipsy*:

*Kto zwycięży, tak będzie obleczon w szaty białe,
i nie wymażę imienia jego z ksiąg żywota,
i wyznam imię jego przed Ojcem moim
i przed Anioły jego (Ap 3,5)*⁴⁵⁴.

Dziecko prowadzone przez anioła można interpretować, jak wskazano wyżej, jako duszę prowadzoną przed majestat Pana, by być poddaną sądowi szczegółowemu. Zgodnie z wiarą odprowadzać miał ją anioł stróż wraz z archaniołem Michałem, chroniącym ją przed szatanem⁴⁵⁵.

Jeżeli proponowana hipoteza dotycząca inskrypcji fundacyjnej jest poprawna, ikona związana byłaby z ziemią sądecką i powstałaby między 1757 a 1759 r. Odczytane daty nie budzą wątpliwości, bardzo natomiast niepewne jest odczytanie zwrotu, odnoszącego się ewentualnie do miejsca pochodzenia obrazu, tj. „w Muszynie”. Niemniej proveniencja z tego obszaru jest wielce prawdopodobna, wzięwszy pod uwagę fakt, jak wiele dzieł należących do dawnego wyposażenia cerkwi sądeckich wciąż jeszcze zachowało się *in situ*, pomimo ich zamiany na kościoły rzymsko-katolickie po II wojnie światowej i tzw. Akcji „Wisła”. Należą do nich kapy liturgiczne, ikony i chorągwie związane z lokalną wytwórczością. Niemniej można tu wskazać na analogie formalne motywu anioła prowadzącego dziecko i wskazującego niebo w cerkwi w Chotyńcu, tj. w Ziemi Przemyskiej. Widzimy je w wielkiej ściennej kompozycji *Sądu Ostatecznego* z 1735 r. (**il. 69**), a szczególnie podobny w bliskich czasowo drzwiach diakońskich ikonostasu z 1756 r. (**il. 70**)⁴⁵⁶.

To Sądeczczyzna była jednak krainą o najsilniej zaznaczającym się wpływie ikonografii zachodniej, której efektem były np. ikony z parą królewską Janem III Sobieskim i Marią

⁴⁵³ [Ibid., s. A3v].

⁴⁵⁴ *Tak szaty białe przywdzieje zwycięzca, i z księgi życia imienia jego nie wymażę. I wyznam imię jego przed moim Ojcem i Jego aniołami.*

⁴⁵⁵ [Holly 2012, s. 97].

⁴⁵⁶ Wskazał moją uwagę na te przykłady p. Jarosław Giemza z Muzeum-Zamek w Łańcucie, któremu składam tym samym podziękowania także za przekazane zdjęcia.

Kazimierą⁴⁵⁷. Należy pamiętać w tym kontekście o pozostawaniu owych ziem w domenie biskupów krakowskich, z których środowiska mógł wynikać impuls dla stworzenia tak osobliwej manifestacji. Opisywane dzieło w owej tradycji symbiozy ikonografii katolickiej i grecko-ruskiej jest głęboko osadzone i stanowi najlepszy jej wyraz, promując politykę unifikacyjną w osobach świętych reprezentujących trzy obrządki i zarazem trzy dzielnice Rzeczypospolitej, tj. Koronę, Litwę i Ruś.

Równie dobrze podobne koncepcje mogły zrodzić się w środowisku unickim na terenie Wielkiego Księstwa Litewskiego, np. na terenie Podlasia, czego świadectwem byłyby cytowane wyżej druki supraskie. Argumentem dodatkowym, który przemawiałby za tym miejscem powstania ikony jest szereg cech zbieżnych z tymi, które są obecne we wskazanych wcześniej ikonach z terenu Podlasia. Ikonę omawianą łączy np. z ikoną *Bogurodzicy w otoczeniu chóru aniołów* (il. 63) podobne opracowanie fizjonomii *Marii* oraz *Boga Ojca*, a w przypadku ikony *Koronacji Matki Boskiej* (il. 64) – także *Jezusa*.

Niewykluczone, że powstaniu tego dzieła patronował teolog zachodni, zainteresowany dziełem o charakterze koncyliacyjnym, zarazem prounijnym, którego wymowa propagandowa skierowana była przede wszystkim do wiernych obrządku wschodniego, z przypomnieniem wspólnych korzeni Kościoła powszechnego. Mógł być to zatem ktoś związany ze środowiskiem kapituły krakowskiej, wobec której Klucz muszyński podlegał bezpośrednio. To przemawia z kolei za tym, że obraz powstał na Ziemi Sądeckiej, nawet jeśli odczytanie nazwy „*Muszyna*” jest niepoprawne.

Czy zatem obraz mógł powstać jako wynik współpracy z teologiem katolickim? Czy powstał na Ziemi Sądeckiej czy na Podlasiu? Czy wynikł może z prostej potrzeby zilustrowania druku oficyny supraskiej, ewentualnie jako efekt kompilacji wynikłej z inspiracji bogatą i różnorodną tradycją teologiczną obrazową i literacką? Możliwości jest wiele, włączając intencję stworzenia dzieła służącego idei unii, skierowanej zasadniczo w stronę rubieży wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, czego dowodzi dobór postaci.

Uznałem, że dzieło to należy koniecznie nabyć, uzupełniając zbiory sztuki cerkiewnej Muzeum Narodowego w Krakowie. Pewnym problemem, ze względu na jego rozmiary, jest znalezienie dla niego odpowiedniej przestrzeni ekspozycyjnej, natomiast nie ulega wątpliwości, że winno znaleźć swoje trwałe miejsce w Galerii Sztuki Cerkiewnej dawnej Rzeczypospolitej, jako zwieńczenie całej ekspozycji. Ta jedna ikona więcej zawiera treści odnoszących się do stosunków wyznaniowych Rzeczypospolitej przedrozbiorowej, niż niejedno opracowanie

⁴⁵⁷ [Kruk 2004, s. 343-362; Kruk 2015, s. 43-82].

monograficzne. Jest po prostu bezcennym świadkiem epoki, które stanowi zarazem fenomenalną jej ilustrację.

Aneks:

Sprawozdanie z Badania MAKRO-XRF oraz obrazowania hiperspektralnego⁴⁵⁸

Obiekt poddano obrazowaniu hiperspektralnemu oraz makro-XRF celem odczytania niewidocznych i uczytelnienia niewyraźnych fragmentów pisma w dolnej części dzieła. W celu ekstrakcji wzoru pisma, dane poddano przetwarzaniu algorytmami: całkowicie nadzorowana dekompozycja spektralna (FCSU – ang. Fully Constrained Spectral Unmixing), analiza składowych głównych, faktoryzacja macierzy nieujemnych (NMF – ang. Nonnegative Matrix Factorization). Analizę danych zrealizowano przy wykorzystaniu oprogramowania napisanego w języku skryptowym Python.

Analiza pomiarowa została wykonana przy użyciu dedykowanego oprogramowania napisanego w języku skryptowym Python. Zastosowano dwie sprawdzone metody faktoryzacji danych: PCA i NMF oraz klasyczną metodę ROI (ang. Region Of Interest). Wyboru najlepszej mapy dla danego pierwiastka dokonywano w oparciu o rezultaty wszystkich trzech użytych metod.

W wyniku przetwarzania danych pomiarowych uzyskano serię obrazów, które zamieszcza się w załączniku do poniższego opracowania. Można je poddać dalszemu przetwarzaniu w celu ekstrakcji obszarów występowania napisu.

Dzięki obrazowaniu hiperspektralnemu udało się z powodzeniem wyodrębnić większość obszaru napisu w dolnej części dzieła, gdzie ten można swobodnie wskazać również w zakresie widzialnym. W miejscach, w których napis pozostaje niewidoczny, reflektografia w zakresie SWIR nie umożliwia jego wyróżnienia. Ekstrakcję pisma utrudniają brązowe poszarpane obszary dzieła (partie jasnożółte/zielone na Rys. 4.1a i 4.2a). Na podstawie analizy widmowej można wnioskować o wykorzystaniu pigmentów żelazowych we wspomnianych fragmentach, prawdopodobnie umbry (Rys. 4.3). Splot widm pigmentów żelazowych oraz bieli wykorzystanej do naniesienia napisu skutecznie uniemożliwia rozróżnienie pisma, podczas gdy na zdjęciu RTG problem ten raczej nie występuje ze względu na obecność silnego sygnału od bieli ołowiowej na tle sygnału pigmentów żelazowych.

W związku z powyższym uważa się, że obrazy uzyskane w wyniku skanowania reflektografią w zakresie krótkiej podczerwieni mogą pomóc w uczytelnieniu widocznych fragmentów napisu dzieła po przeprowadzeniu ewentualnego dalszego przetwarzania otrzymanych obrazów i równoczesnej analizy porównawczej względem fotografii RTG. W obszarach, gdzie napis

⁴⁵⁸ Pełne opracowanie w zbiorach Działu Sztuki Cerkiewnej, Muzeum Narodowego w Krakowie. Ponowne badania wykonane po wielu latach, w 2020 roku z użyciem nowszych technik, niestety nie przyniosły przełomu w ujawnieniu informacji o fundatorze i miejscu przeznaczenia dzieła.

pozostaje niewidoczny, badanie kamerą hiperspektralną jest metodą niewystarczającą, by go odczytać.

Pomiar skanerem DET-ART wykonano dla dwóch reprezentatywnych fragmentów badanego obrazu. Kadr pierwszy obejmował obszar z dość dobrze zachowanymi i widocznymi napisami, natomiast kadr drugi obszar, gdzie napisy były zupełnie nie widoczne.

Obrazowanie makro-XRF skanerem DET-ART pozwoliło na wykrycie białych napisów obecnych w obu badanych fragmentach. Z uwagi na fakt, iż napisy te obserwowane są na mapie dystrybucji ołowiu jako wykorzystany pigment malarski uznaje się biel ołowiową.

W przypadku obszaru, gdzie napisy w świetle widzialnym są niewyraźne aczkolwiek zauważalne badanie makro-XRF pozwoliło na wykrycie większości z nich. Niestety ze względu na niewystarczającą rozdzielczość przestrzenną systemu uzyskane rezultaty są nieco gorszej jakości aniżeli te otrzymane przy użyciu aparatu RTG (Rys. 4.6 oraz Rys. 4.7). Na tej podstawie uznaje się, iż dalsze skanowanie pozostałych fragmentów obrazu jest bezzasadne jako że nie podnosi czytelności napisów w stosunku do rezultatów uzyskanych przy pomocy zdjęcia RTG.

Podczas badania wykonano również skan obszaru, gdzie napisy są zupełnie nie widoczne w świetle widzialnym. Otrzymana mapa (Rys. 4.6 z prawej) pokazuje, iż większa część napisów w tym obszarze została całkowicie i bezpowrotnie usunięta, w szczególności dwa górne wersy. Mogło się do tego przyczynić amatorskie wykonanie przemalowania ciemnobrązowym pigmentem na bazie żelaza, w efekcie czego znaczna część napisów została całkowicie rozmazana i usunięta. Otrzymana mapa w pełni zgadza się ze zdjęciem RTG tego obszaru, co pozwala na uogólnienie powyższej analizy i stwierdzenie, iż we wszystkich tych obszarach, gdzie pismo jest niewidoczne w świetle RTG nie jest możliwe jego odczytanie, gdyż zostało ono bezpowrotnie utracone.

Paulina Krupska Wolas

Bartłomiej Łach

Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych,

Muzeum Narodowe w Krakowie

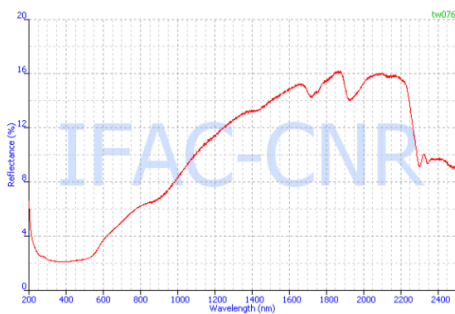
11.08.2020 r.



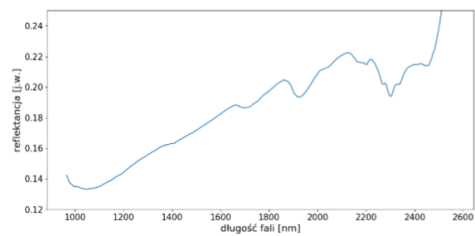
Rys. 4.1.: Wybrany fragment obszaru pomiarowego, w którym napis pozostaje względnie dobrze zachowany, (a) obraz w fałszywych kolorach RGB ($R=2464.1899$ nm, $G=1789.45$ nm, $B=1022.02$ nm), (b) ładunek czynnikowy NMF, który można przyporządkować do faktora reprezentującego widmo farby napisu, (c) zdjęcie RTG (foto: Michał Obarzanowski, Piotr Frączek), (d) zdjęcie w świetle widzialnym.



Rys. 4.2.: Wybrany fragment obszaru pomiarowego, w którym napis pozostaje niewidoczny, (a) obraz w fałszywych kolorach RGB ($R=2464.1899$ nm, $G=1789.45$ nm, $B=1022.02$ nm), (b) ładunek czynnikowy NMF, który można przyporządkować do faktora reprezentującego widmo farby napisu, (c) zdjęcie RTG (foto: Michał Obarzanowski, Piotr Frączek), (d) zdjęcie w świetle widzialnym.



(a)

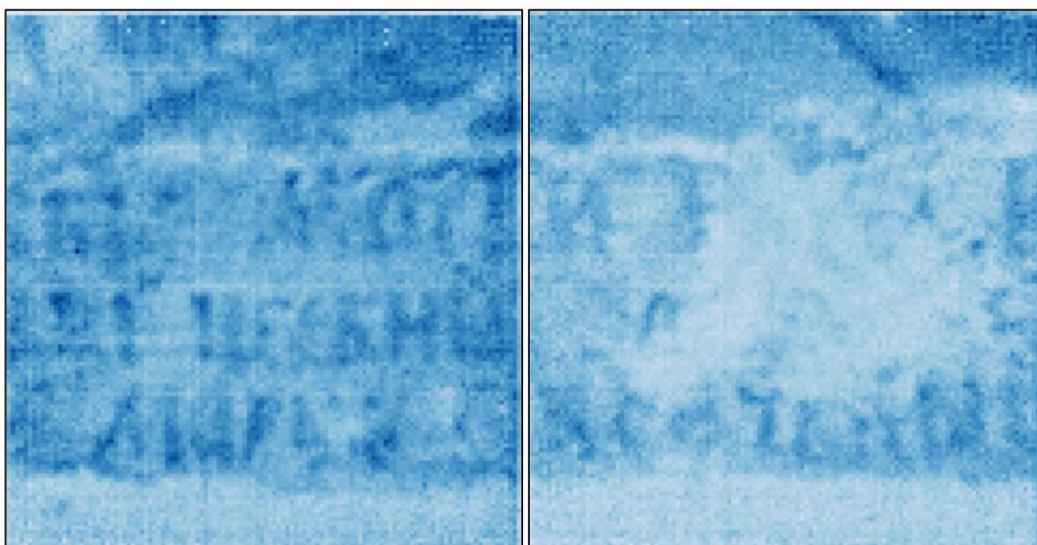


(b)

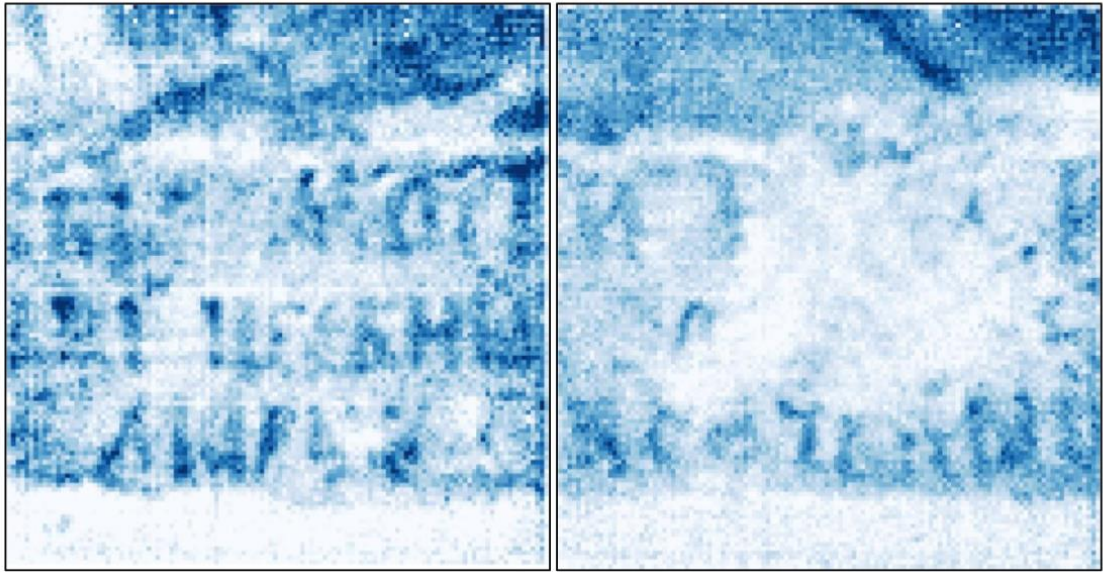
Rys. 4.3: (a) widmo referencyjne umbry¹, (b) uśrednione widmo z obszaru brązu.



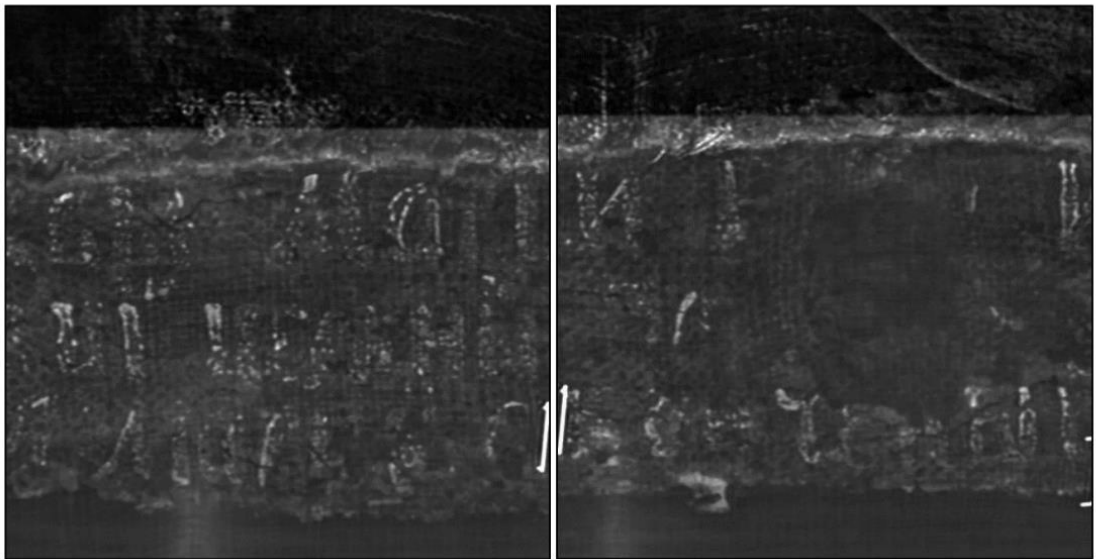
Rys. 4.4: Badany obszar pomiarowy. Z lewej kadr numer jeden, po prawej kadr numer dwa.



Rys. 4.5: Mapy dystrybucji przestrzennej ołowiu (Pb). Z lewej kadr numer jeden, po prawej kadr numer dwa.



Rys. 4.6: Mapy dystrybucji przestrzennej ołowiu (Pb) z przyciętą skalą celem uwidocznienia napisów. Po lewej kadr numer jeden, po prawej kadr numer dwa.



Rys. 4.7: Zdjęcia RTG (foto: Michał Obarzanowski, Piotr Frączek). Po lewej kadr numer jeden, po prawej kadr numer dwa.

Anita Kunikowska

Recepcja stylu neobizantyńskiego na ziemiach polskich – nowe perspektywy badawcze

1. Styl neobizantyński w architekturze – krótka charakterystyka

Styl neobizantyński w sztuce, nazywany „odrodzeniem bizantyńskim” (Byzantine Revival), ukształtował się niemal we wszystkich krajach Europy od l. 30. XIX w. i pojawił się również w Stanach Zjednoczonych⁴⁵⁹. Kwestia jego genezy wciąż pozostaje niewyjaśniona w przekonujący sposób. Najwcześniejsze przykłady tej formacji stylowej powstały w Rosji za panowania Mikołaja I (1825-1855) i w Niemczech za Ludwika I Wittelsbacha (1825–1848). Natomiast styl neobizantyński reprezentujący Kościół obrządku wschodniego został wykreowany w Królestwie Greckim na przełomie l. 30. i 40. XIX w.⁴⁶⁰ Na ziemiach polskich styl ten związany jest przede wszystkim z rosyjskimi cerkwiami okresu zaborów. Pod względem stylu architektura ta wpisuje się w ogólnoeuropejski nurt narodowego historyzmu, w jego lokalnej odmianie zwanego stylem neorosyjskim. Na terenach polskich wzniesiono w tym stylu ponad sto cerkwi.

2. Wypracowanie stylu neobizantyńskiego

Czasy kształtowania się stylu neobizantyńskiego przypadają na stadium istotnych zmian światopoglądowych, również w zakresie teorii architektury. W XIX w. nastąpiło zerwanie z normatywnym spojrzeniem na sztukę wypracowanym przez Johanna Joachima Winckelmanna (1717-1768). W myśl jego poglądów ideał stanowi sztuka grecka w okresie klasycznym, którą cechuje szlachetna prostota i spokojna wielkość (*edle Einfalt und stille Größe*). W czasach ruchów narodowowyzwoleńczych i szukania tożsamości narodowej w zapominanym dziedzictwie przeszłości, odkryto specyfikę architektury bizantyńskiej w Grecji. Pozostająca dotąd na marginesie zainteresowań badawczych, grecka architektura bizantyńska stała się obiektem zainteresowań intelektualistów, których wyobraźnię pobudzała

⁴⁵⁹ [Wordsworth 1998; Kiritschenko 1991]. Podaję za: [Omilanowska 1998, przyp. 11; Bullen 2006, passim].

⁴⁶⁰ [Villadsen 1978]. Podaję za: [Krasny 2009, s. 325; Omilanowska 1998, s. 147].

romantyczna wizja Bizancjum wykreowana w wyzwolonym Królestwie Greckim.

Naród grecki znalazł swą tożsamość w tradycji zarówno bizantyjskiej, jak i helleńskiej oraz republikańskiej. Odbudowane państwo greckie miało stać się ucieleśnieniem idei helleńskiej *oikoumene*. Z czasem wykształciła się grecka ideologia narodowa zwana *Wielką Ideą (Megali Idea)* – zamiast wszystkich spadkobierców cesarstwa bizantyjskiego, dążono do zjednoczenia w jednym państwie prawosławnych Greków, użytkowników rodzimego języka. Należało ich wyzwolić spod panowania Imperium Osmańskiego. Zarysowaną powyżej, nową interpretację starogreckiej *oikoumene* wyłożył Konstantinos Paparrigopoulos (1815-1891) w *Historii narodu greckiego* (1860-1877). Jego konkluzje znajdowały potwierdzenie w badaniach z zakresu nauk historycznych, językoznawstwie, przejawach folkloru lokalnego oraz popularnej wówczas metaforze o winie rozcieńczonym w amforze wypełnionej wodą, które po długim procesie destylacji odzyskało swą pierwotną konsystencję – niczym hellenizm, który odradza się w wyzwolonej Grecji. Oczami XIX-wiecznych uczonych hellenizm i spuścizna Cesarstwa Bizantyńskiego stanowiły dopełniające się okresy w dziejach wyzwolonej Grecji, gdzie Partenon i kościół Mądrości Bożej w Konstantynopolu postrzegano jako ekspresję tego samego ducha narodu greckiego⁴⁶¹. De facto bizantyzm XIX-wieczny stał się narzędziem ideologii nacjonalistycznej i rozmiął się z ideą helleńskiej *oikoumene*⁴⁶².

Omawiany okres cechuje rosnąca świadomość przynależności narodowej, fascynacja dawnymi epokami i utopijne pragnienie wypracowania stylu narodowego. Tak jak w innych krajach XIX-wiecznej Europy, Grecy usilnie dążyli do zdefiniowania ojczyściej sztuki. Odrodzone państwo eksplorowało sztukę bizantyńską, którą usiłowano naśladować nawet w najmniejszym detalu⁴⁶³. Jak wykazał Villads Villadsen w artykule z 1978 r., styl neobizantyński sformułował duński architekt Teofil Hansen (1813-1891), na użytek niepodległego kraju⁴⁶⁴. Neobizantyńskie projekty autorstwa Hansena drukowano w *Allgemeine Bauzeitung*, czytanej przez większość europejskich architektów. Jego neobizantyńskie budowle wzbogaciły także wiedeński, lwowski i bałkański pejzaż architektoniczny⁴⁶⁵.

Drugim ważnym ośrodkiem kształtowania się tego nurtu była Rosja, gdzie styl neobizantyński narodził się w czasach zmierzchu klasycyzmu i powrotu form architektury przedpiotrowej, przywoływanych po dwuwiekowym okresie zapomnienia. Zapowiedzią tej

⁴⁶¹ [Smith 2009, s. 204; Mango 1965, s. 29-43].

⁴⁶² [Ibid.]

⁴⁶³ [Mango 1965, s. 42].

⁴⁶⁴ [Villadsen 1978, s. 325].

⁴⁶⁵ [Wagner-Rieger, Reissberger 1980].

zmiany upodobań był konkurs na cerkiew pomnikową p.w. Chrystusa Zbawiciela w Moskwie, upamiętniającą zwycięstwo nad Napoleonem. Budowę rozpoczęto według klasycystycznego projektu autorstwa Aleksandra L. Wittberga. Po objęciu władzy przez cara Mikołaja I prace zostały wstrzymane, a drugi (ponownie rozpisany) konkurs wygrał projekt Konstantina Andriejewicza Thona, utrzymany w stylu rusko-bizantyńskim⁴⁶⁶.

Wybór projektu autorstwa Konstantina Andriejewicza Thona wiązał się z podjęciem intensywnych badań nad wpływami sztuki bizantyńskiej na ruskie budownictwo, prowadzonych w celu wykreowania stylu narodowego. Styl ten odzwierciedlać miał ideologiczną formułę polityki caratu: Prawosławie (Православная Вера), absolutyzm carski (Самодержавие), narodowość/ludowość (Народность), zwaną niekiedy triadą Siergieja Uwarowa, ministra oświaty za panowania Mikołaja I⁴⁶⁷. Na polecenie cara Thon stworzył zbiór projektów architektonicznych, mający za zadanie ujednoczyć charakter cerkwi prawosławnych powstających na ziemiach objętych carskim berłem⁴⁶⁸. Architekt uważał, że w odległej przeszłości na terenach „Świętej Rusi” doszło do połączenia się cech sztuki bizantyńskiej z lokalną tradycją architektoniczną, czego owocem miało być powstanie oryginalnego rusko-bizantyńskiego schematu cerkwi – kubicznej, krzyżowo - kopułowej świątyni zwieńczonej kopułami tworzącymi tzw. pięciogłowie (ros. Пятиглавие). Pracując nad rosyjskim narodowym stylem cerkiewnym szukał inspiracji w cerkwiach włodzimierskich i moskiewskich. Największy jego zachwyt budziły zabudowania Kremla, które przetrwały trudne czasy przebudowy Rosji na modłę antyczną za panowania Katarzyny II⁴⁶⁹. W rzeczywistości Thon korzystał z pomysłów Teofila Hansena – twórcy stylu neobizantyńskiego wypracowanego w Królestwie Grecji, podczas odbudowy stolicy⁴⁷⁰. Thon zmodyfikował projekty Hansena, dodając do nich motywy zaczerpnięte z moskiewskiej architektury XVI i XVII w., tj. szczyty w kształcie łuku kokosznikowego, smukłe lizeny, gzymsy wspierające się na rzędach arkadek⁴⁷¹. Początki stylu neobizantyńskiego w architekturze europejskiej należy zatem wywodzić z teorii i praktyki budowlanej odrodzonego w 1832 r. Królestwa Grecji.

⁴⁶⁶ [Sawieliew 2005, s. 8-28].

⁴⁶⁷ [Biertasz 1998, s. 157-158].

⁴⁶⁸ [Krasny 2003, s. 315].

⁴⁶⁹ [Dąb-Kalinowska 1996, s. 59].

⁴⁷⁰ [Krasny 2003, s. 329].

⁴⁷¹ [Ibid.]

3. Różne oblicza recepcji stylu neobizantyńskiego na ziemiach polskich

3.1. Rosyjska architektura cerkiewna

Obecność na ziemiach polskich neostylowej architektury bizantyńsko-rosyjskiej wiąże się przede wszystkim z przynależnością do Imperium Rosyjskiego. Szczególny rozkwit rosyjskiego budownictwa cerkiewnego, na terenie ziem polskich objętych carskim berłem, nastąpił od końca l. 80. XIX w. do pocz. XX w. Najsilniejszą tendencję stanowiła architektura cerkiewna o cechach rosyjskiego stylu narodowego, mająca swój początek w projektach Konstantina Andriejewicza Thona.

Boris Kirikow zdefiniował cztery oblicza rosyjskiego stylu narodowego w architekturze cerkiewnej okolic Petersburga. Na podstawie tego podziału można krótko scharakteryzować przemiany w rosyjskim budownictwie cerkiewnym na zachodnich prowincjach imperium. Jak już wspomniano, pierwsze oblicze tej architektury utrzymane było w stylistyce wzorcowych projektów autorstwa Konstantina Andriejewicza Thona i rozpowszechniane od l. 30. XIX w. dzięki protekcji Mikołaja I⁴⁷². Drugie rozwijało się od l. 80. XIX w. pod berłem Aleksandra III i zostało nazywane stylem „moskiewsko-jarostwaskim”, głównie z uwagi na cytaty z rodzimej architektury doby XVII w. Styl ten cechował się natłokiem dekoracji, od czego z kolei zaczęli odchodzić architekci tworzący w stylu neoruskim, zmiennym dla architektury przełomu XIX i XX w. Wówczas bryła stała się środkiem ekspresji, a fascynacja formami historycznymi splotła z nowoczesną myślą konstrukcyjną. Pod kon. l. 90. XIX w. wykształciła się eklektyczna tendencja zwana retrospektywizmem, w ramach której poza architekturą przedpiotrową pojawiają się nawiązania do baroku naryszkinowskiego⁴⁷³.

Równolegle do architektury rozwijającej się według zarysowanego powyżej podziału chronologicznego, wznoszono rosyjskie cerkwie o neobizantyńskiej szacie architektonicznej. Początek tej tendencji dały prowadzone od 1848 r. wykopaliska w Chersonzie, które ostatecznie potwierdziły przyjęcie chrztu w tym miejscu przez księcia kijowskiego Włodzimierza. Pamiątką tego wydarzenia stała się wzniesiona w 1862 r. cerkiew projektu Dawida I Grimma. Świątynia manifestowała ścisły związek Cesarstwa Bizantyńskiego z Rosją i przyczyniła się do rozpowszechnienia w l. 60. XIX w. budowli, nawiązujących do architektury bizantyńskiej⁴⁷⁴. Znakomitym przykładem tego typu dzieł na ziemiach polskich

⁴⁷² *Projekty ukazały się w 1838 i 1844 roku, stając się kanonem budownictwa cerkiewnego w Imperium Rosyjskim.*

⁴⁷³ [Biertasz 1998, s. 157-170].

⁴⁷⁴ [Krasny 2009, s. 327].

jest cerkiew p.w. Aleksandra Newskiego w Łodzi, dzieło Hilarego Majewskiego (projekt został zatwierdzony 21 III 1880 r., kamień węgielny wmurowano 8 maja 1884)⁴⁷⁵.

Większość cerkwi rosyjskich okresu zaborów została zburzona w niepodległej Polsce, a pamięć o ich istnieniu rozmyła się na kartach historii. W badaniach nad sztuką XIX w. w Polsce zagadnienie to również traktowane jest w sposób marginalny.

3.2. Styl arkadkowy

Recepcja stylu neobizantyńskiego na ziemiach polskich nie ograniczała się jednak do imperialnej architektury cerkiewnej, czego wymownym przykładem jest tzw. Złota Kaplica w Poznaniu, utrzymana w nurcie italianizującym stylu bizantyńskiego. Kaplica powstawała w l. 1836–1837 (wyposażenie skompletowano do 1841 r.), według koncepcji hrabiego Edwarda Raczyńskiego i projektu architekta Franciszka Marię Lanziego⁴⁷⁶. W krótkim czasie, w Wielkopolsce pojawiła się kolejna budowla o wnętrzu neobizantyńskim – kaplica grobowa w Antoninie, wybudowana w l. 1837- 1838 dla ks. Ludwika Pruskiej, jej męża ks. Antoniego Radziwiłła oraz ich dzieci. Kaplica została zaprojektowana prawdopodobnie przez Karla Friedrich Schinkla⁴⁷⁷. Jej szata zewnętrzna skomponowana jest w duchu stylu arkadkowego, będącego owocem romantycznego historyzmu.

Styl arkadkowy (Rundbogenstil), zawierający elementy inspirowane sztuką zarówno bizantyńską, jak i wczesnochrześcijańską, romańską oraz quattrocenta, powstał w wyniku twórczej inspiracji dziełami epok minionych. Niemiecki architekt Heinrich Hübsch, zafascynowany Konstantynopolem, podważył funkcjonującą w ówczesnej historiografii hierarchię stylową, ukształtowaną przez Johanna Joachima Winckelmana, piewcy jednego słusznego ideału – sztuki antycznej. Hübsch, w swej książce zatytułowanej *In welchem Style sollen wir bauen?* (Karlsruhe 1828) wyróżnił styl romańsko-bizantyński, pozostając w zgodzie z założeniami wczesnego historyzmu, niedostrzegającego różnicy między sztuką bizantyńską i romańską. Wykreowany na kanwie rozważań architekta Rundbogenstil cieszył się popularnością również w II poł. XIX w., szczególnie w budownictwie świeckim⁴⁷⁸.

Rundbogenstil znalazł zastosowanie również w Galicji, np. w mieście królów polskich, o czym świadczy budynek Teatru Krakowskiego, przebudowany według projektu Karola

⁴⁷⁵ [Stefański 2009, s. 116-117].

⁴⁷⁶ [Ostrowska-Kęłowska 1997, s. 287-288, 306].

⁴⁷⁷ [Jaroszewski 1994, s. 78].

⁴⁷⁸ [Lewis 1996, 2004].

Kremera i Tomasza Majewskiego w 1842 r. (do czasów współczesnych, z tej przebudowy zachowało się tylko dolne piętro). W tej grupie można wskazać również projekty Antoniego Władysława Stacherskiego vel. Stachurskiego (np. gmach szpitala żydowskiego przy ulicy Skawińskiej w Krakowie z l. 1861-1866), Feliksa Księżarskiego (np. budynek administracji wojskowej w obrębie fortyfikacji austriackich na wzgórzu wawelskim z l. 1848-1853) oraz wielu innych architektów działających w Galicji.

Styl arkadkowy rozwinął się także na ziemiach polskich objętych carskim berłem. Przykładowo, do realizacji w tym stylu należy dawny przytułek dla starców i kalek, obecnie Collegium Anatomicum Uniwersytetu Medycznego w Łodzi (budynek wzniesiono w latach 1894-96 wg. projektu Franciszka Chełmińskiego, architekta miasta Łodzi)⁴⁷⁹.

Przytoczone przykłady dowodzą, że na ziemiach polskich zaznaczyły się dwa oblicza stylu neobizantyńskiego. Pierwsze odpowiada recepcji stylu neobizantyńskiego w Europie Zachodniej, gdzie eksplorowano spuściznę Cesarstwa Bizantyńskiego z pobudek romantycznych. Natomiast drugie oblicze zostało ukształtowane przez Rosję i kraje prawosławne, w których architektura neobizantyńska miała – prócz religijnej – równie silną wymowę ideologiczną.

3.3. Różne spojrzenia na spuściznę Bizancjum w twórczości architekta Henryka Marconiego

Henryk Marconi urodził się 7 stycznia 1792 r. w Rzymie, zmarł 21 lutego 1863 r. w Warszawie. W historii zapisał się jako jeden z wybitniejszych przedstawicieli historyzmu czynnych na ziemiach polskich w XIX w. Architekt inspirował się gotykiem angielskim, wczesnym renesansem włoskim, barokiem oraz sztuką doby Cesarstwa Bizantyńskiego⁴⁸⁰.

Styl neobizantyński stanowi mniej znany wątek twórczości Marconiego. W tej grupie można wskazać dzieła charakterystyczne dla romantycznego historyzmu – rozwiązania typowe dla sztuki bizantyńskiej mieszają się z formami architektury mauretańskiej, romańskiej, gotyckiej i renesansowej (jak np. w modelowym projekcie kościoła ewangelicko-reformatorskiego czy nieistniejącym szpitalu św. Łazarza w Warszawie). W projekcie ratusza w Skierniewicach (1843) architekt zastosował styl arkadkowy (niem. Rundbogenstil), zawierający elementy inspirowane architekturą quattrocenta, wczesnochrześcijańską,

⁴⁷⁹ [Stefański 2009, s. 41-42].

⁴⁸⁰ [Jaroszewski 1974, s. 599-600; Łoza 1954; *Katalog rysunków* 1977, s. 10-11].

romańską oraz bizantyńską. Intencją architekta było nawiązanie do spuścizny Bizancjum, na co wskazuje objaśnienie do szkicu: „zewnątrze jego ma cechę budowli bizantyńskich”⁴⁸¹.

Zupełnie inny charakter mają cerkwie autorstwa Marconiego. Projekt cerkwi prawosławnej na placu Saskim w Warszawie (1833), poprzez klasycystyczną stylizację można przyporządkować bizantyzmowi Konstantina A. Thona. Podobnie prezentuje się „rusko-bizantyńska” cerkiew p.w. Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny (1837-1840) w Suwałkach, o majestatycznej formie i dekoracji nawiązującej do budownictwa ludowego. W twórczości architekta był zatem obecny akademicki (thonowski) nurt rosyjskiej architektury narodowej.

Projekty Marconiego eksplorują spuściznę Bizancjum w sposób dwojaki. Z jednej strony są to nawiązania charakterystyczne dla zachodniego kręgu kulturowego, stanowiące wynik fascynacji Konstantynopolem. Z drugiej strony w twórczości Marconiego pojawiła się architektura neobizantyńska charakterystyczna dla sztuki rosyjskiej.

4. Styl neobizantyński w opinii uczonych

4.1. Polskie piśmiennictwo na temat sztuki bizantyńskiej i stylu neobizantyńskiego od kon. XVIII w. do poł. XIX w.

Na pocz. XIX w. spuścizna Bizancjum nie była jeszcze rozpoznana jako sztuka istotnego ośrodka artystycznego w wiekach średnich. Polscy uczeni zdawali sobie sprawę z istnienia dwóch zabytków architektury bizantyńskiej – kościoła św. Zofii w Konstantynopolu i kościoła św. Marka w Wenecji. Ich wiedza opierała się na poglądach np. Stanisława Kostki Potockiego, który podczas pobytu w Wenecji w 1785 r. zainteresował się architekturą kościoła świętego Marka. Prowadząc rozważania na temat genezy stylu gotyckiego – w rękopisie *Sztuki u dzisiejszych* wyróżnił „styl carogrodzko-gocki, którego przykładem jest kościół św. Marka w Wenecji”⁴⁸². W tomie trzecim *Winkelmana Polskiego* zamieścił również uwagi dotyczące kościoła świętej Zofii czyli przedwiecznej Mądrości w Konstantynopolu. Potocki nie wyraził się przychylnie o tym dziele. Natomiast Dyzma Bończa Tomaszewski, pisząc o kościele świętej Mądrości w Konstantynopolu, nazwał ową świątynię „największą i najpiękniejszą budowlą w tym rodzaju po nieporównywalnej świątyni S. Piotra w Rzymie”⁴⁸³. W kolejnych latach styl neobizantyński rozpowszechnił się w polskim piśmiennictwie za sprawą wzniesienia

⁴⁸¹ [Marconi 1843, tabl. LXVII]. Cyt. za: [Jaroszewski 1994, s. 80].

⁴⁸² [Jaroszewski 1994, s. 76-77].

⁴⁸³ [Tomaszewski 1822, s. 180]. Cyt. za: [Jaroszewski 1994, s. 77].

poznańskiej kaplicy.

Złota Kaplica w Poznaniu sławi czasy panowania Mieszka I i Bolesława Chrobrego – postaci historycznych niezwykle chętnie przywoływanych w okresie zaborów⁴⁸⁴. Edward Raczyński z premedytacją zalecił wybudowanie jej w stylu bizantyńskim. Autor *Wspomnień Wielkopolski* przeprowadził pierwsze wykopaliska na terenie Gniezna, znał ruiny w Gieczu i badał Ostrów Lednicki. Prawdopodobnie kształt ruin rotundy lednickiej skierował uwagę Raczyńskiego na centralne budowle bizantyńskie i kościół San Vitale w Rawennie. Badacz zakładał, że w czasach pierwszych Piastów, na ziemi polskie przenikały elementy kultury włosko-bizantyńskiej (za sprawą np. kontaktów z koronowanym w Rawennie Ottonem III) i tym samym uznał, że planowany pomnik narodu polskiego nie może być wykonany w stylu gotyckim, gdyż ten nie był jeszcze znany w X i XI w. W związku z powyższą tezą, Złotą Kaplicę założono na planie ośmioboku i udekorowano we wnętrzu mozaiką⁴⁸⁵.

Stanowisko Raczyńskiego nie było odosobnione – do badaczy snujących romantyczną wizję przeszłości Polski, w pismach których sztuka bizantyńska miesza się z romańską, należy między innymi Wincenty Pol⁴⁸⁶. Poeta wysnuł tezę wywodzącą początek polskiej sztuki ze stylu bizantyńskiego, który to miał pojawić się w Polsce wraz z przejściem wiary chrześcijańskiej⁴⁸⁷. Uczony jednoznacznie nie wyodrębniał romanizmu – zdaniem poety sztuka europejska w XI - XIII w. powstawała w kręgu kultury bizantyńskiej, a następstwem stylu bizantyńskiego miał być styl gotycki⁴⁸⁸. Architekturę (współcześnie) określaną mianem romańsko-gotyckiej (tzw. styl przejściowy) nazywał bizantyńsko-gotycką. Wyraz tych przekonań stanowi np. *Historia kościoła XX Franciszkanów*. Opisując odrestaurowany kościół Franciszkanów w Krakowie, w odniesieniu do elementów romańskich we wnętrzu świątyni uczony posłużył się terminem „bizantyński”⁴⁸⁹. Jak zauważa Urszula Bęczkowska, określenie „styl bizantyński” użyte do opisu dzieł współcześnie wiązanych ze stylem romańskim, pojawia się także w pismach wielu XIX-wiecznych uczonych, np. w tekstach Aleksandra Przeździeckiego i Edwarda Rastawieckiego, czy też wczesnych pracach Władysława

⁴⁸⁴ Dla przykładu, dzieła gloryfikujące idealnych monarchów tworzył Józef Peszka (w okresie wileńskim swej twórczości), malując postrzyżyny Mieszka I (ok.1800 roku) i Bolesława Chrobrego wytyczającego granicę państwa przy zbiegu Soławy i Łaby (ok.1810).

⁴⁸⁵ [Ostrowska-Kęłbowska 1997, s. 116-120, 287-306].

⁴⁸⁶ [Bęczkowska 2010b, s. 87-93].

⁴⁸⁷ [Ibid., s. 92].

⁴⁸⁸ [Ibid.]

⁴⁸⁹ [Ibid.]

Łuszczkiewicza i Józefa Łepkowskiego⁴⁹⁰. Podglądy te zostały zweryfikowane w ciągu XIX w., wraz z rozwojem badań historycznych.

Wiadomo, że Wincenty Pol znalazł jedynie dwa sztandarowe przykłady spuścizny artystycznej Bizancjum (kościół św. Zofii w Konstantynopolu i kościół św. Marka w Wenecji)⁴⁹¹. Mimo wybiórczej wiedzy na temat sztuki bizantyńskiej, poeta wyrażał zachwyt jej spirytualizmem i autonomicznym sposobem kształtowania formy⁴⁹². Jego poglądy daleko odbiegają od sposobu wartościowania obecnego w tekstach innych polskich romantyków, tj. Ignacego Krasińskiego, Adama Mickiewicza czy Cypriana Kamila Norwida⁴⁹³. Wszelkie nawiązania do Cesarstwa Bizantyńskiego kojarzone są przez powyższych autorów z caratem. Jak zauważył Piotr Paszkiewicz, obecność rosyjskiej architektury cerkiewnej na ziemiach polskich nierzadko została przemilczana w literaturze pięknej, czego przykładem jest *Lalka* Bolesława Prusa⁴⁹⁴.

Z kolei w pismach Karola Kremera, architekta i konserwatora zabytków, pojawiają się uwagi odnośnie genezy sztuki bizantyńskiej, rozpatrywanej przez pryzmat heglowskiej metody, mającej na celu odnalezienie w danym dziele świadectwa „ducha dziejów” (niem. *Zeitgeist*). Kremer postawił nawet tezę o greckim rodowodzie sztuki bizantyńskiej. Rozpatrując średniowieczne style, zaprowadził także wyraźne rozgraniczenie między architekturą „bizantyńską” i „romańską”⁴⁹⁵. Dorobek autora, działającego ok. poł. XIX w., niestety pozostał bez echa.

4.2. Polska literatura na temat architektury neobizantyńskiej – próba bilansu

Badacze są zainteresowani rosyjsko-bizantyńską architekturą na ziemiach polskich, jednak większość nie rozpatruje jej z perspektywy stylu neobizantyńskiego, będącego nurtem w ramach historyzmu XIX-wiecznego. Szerszy kontekst tej architektury próbował nakreślić jedynie Tadeusz Stefan Jaroszewski (1931-2000), podczas sesji naukowej zorganizowanej przez Instytut Sztuki Państwowej Akademii Nauk w 1993 r.⁴⁹⁶ Tadeusz Stefan Jaroszewski, wzorem swego mistrza – profesora Stanisława Lorenza, zajmował się tematyką architektury

⁴⁹⁰ [Ibid., s. 93].

⁴⁹¹ [Ibid., s. 89].

⁴⁹² [Ibid., s. 87-88].

⁴⁹³ [Kuziak 2004, s. 343-344].

⁴⁹⁴ [Paszkiewicz 1991, s. 12].

⁴⁹⁵ [Bęczkowska 2010a, s. 196-197].

⁴⁹⁶ [Jaroszewski 1994, s. 75-88].

polskiego klasycyzmu. Był też zasłużonym badaczem XIX-wiecznych stylów historycznych. Obiekty jego zainteresowań stanowiły głównie dwory i pałace⁴⁹⁷.

Rozważania kolejnych badaczy zawęziły się natomiast do propagandowej wymowy rosyjskich cerkwi na ziemiach polskich i szukania źródeł ich szaty wyłącznie w rosyjskim historyzmie. Charakter tej architektury, rozwijającej się w zasadzie od upadku powstania styczniowego do czasów I wojny światowej, zdefiniowano w literaturze jako wytwór carskiego imperializmu.

Pierwszą próbę opracowania niechcianego dziedzictwa na ziemiach polskich podjął Piotr Paszkiewicz. W swej rozprawie omawia „funkcje i treści ideowe” rosyjskich cerkwi wznoszonych na prowincji imperium (1999)⁴⁹⁸. Autor zaznaczył we wstępie, iż *„przez wiele lat problematyka związków rosyjskiej architektury sakralnej na obszarze zachodnich rubieży imperium Romanowów pozostawała w cieniu również ze względu na wyjątkowe upolitycznienie owych zagadnień, co stanowiło czynnik hamujący zarówno prace badawcze, jak i ewentualne publikacje. Dziś łatwo zapomina się o tym, pod jak ścisłą kontrolą znajdowały się w Europie Wschodniej badania historyczne; [...] aktów politycznej, a zwłaszcza kulturowej kolonizacji starano się nie eksponować”*⁴⁹⁹. *Zapewne chęć rozrachunku z historią zepchnęła na margines konteksty artystyczne, ponieważ zasadniczym „przedmiotem pracy są zagadnienia na styku polityki, religii i sztuki rosyjskiej”*⁵⁰⁰. Rozważania Piotra Paszkiewicza koncentrują się na problemie rusyfikacji i polityce Romanowów, przez co sama koncepcja stylu zostaje dostosowana do przyjętej retoryki, konsekwentnie stosowanej przez autora w pozostałych tekstach, poświęconych rosyjskim cerkwiom doby historyzmu⁵⁰¹. Autor konstatuje: *„sztuka rosyjska, stanowiąca obcy wtręt w lokalny krajobraz kulturowy, jawiła się jako element niechciany, którym nie przystoi i nie warto się zajmować”*⁵⁰². Rosyjskie cerkwie w dużej mierze stanowiły głęboką ingerencję w miejscowy pejzaż architektoniczny. Nie znaczy to jednak, że ich egzotyczna szata architektoniczna nie mogła dostarczać wrażeń czysto estetycznych. Istotnie, prawosławne cerkwie swą szatą architektoniczną przypominały o przynależności terenów polskich do Imperium Rosyjskiego, jednak ich styl reprezentował ogólnoeuropejski nurt narodowego historyzmu i jako taki stanowi immanentną część powszechnej historii

⁴⁹⁷ [Sieradzka 2000, s. 101-103].

⁴⁹⁸ [Paszkiewicz 1999, passim].

⁴⁹⁹ [Ibid., s. 16].

⁵⁰⁰ [Ibid., s. 17].

⁵⁰¹ [Paszkiewicz 1991; Paszkiewicz 1994].

⁵⁰² [Paszkiewicz 1999, s. 16].

architektury.

Piotr Krasny, w swej książce pt. *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596-1914* wyjaśnia, iż Konstantin Andriejewicz Thon jedynie przetworzył projekty Teofila Hansena, tworząc wzornik na zlecenie cara Mikołaja I⁵⁰³. Mimo przytoczonej tezy, rosyjskie cerkwie czasów zaborów nadal w pierwszej kolejności rozpatrywane są przez pryzmat polityki Imperium Romanowów, czego dowodem jest rozprawa Pauliny Cynalewskiej-Kuczmy (2004)⁵⁰⁴. Badaczka podjęła próbę wyodrębnienia tendencji stylowych w architekturze cerkiewnej na ziemiach polskich, jednak mało miejsca poświęciła rozważaniom z zakresu teorii architektury. Zamieszczone przez autorkę uwagi na temat genezy poszczególnych form tej architektury (oraz poglądów architektów) nie wyczerpują tematu, pozostając w cieniu obszernego omówienia aspektów propagandowych rosyjskich cerkwi na ziemiach polskich.

4.3. Perspektywy w badaniach nad stylem neobizantyńskim na ziemiach polskich

Gdy prześledzi się sposób postrzegania sztuki bizantyńskiej przez ówczesnych intelektualistów, okazuje się, że nie zawsze była ona ściśle wiązana z caratem. Zarówno teoretycy sztuki, jak i sami artyści interesowali się spuścizną Bizancjum, dając tego wyraz w swych projektach.

Jak wykazano powyżej, styl neobizantyński nie był wytworem carskiego imperializmu. Grecki rodowód tej formacji stylowej został dostrzeżony już w poł. XIX w., jednak w obliczu zaostrej polityki rusyfikacyjnej wobec Polaków i wykorzystania architektury o elementach wzorowanych na sztuce bizantyńskiej w celach propagandowych, neobizantyńskie cerkwie stały się symbolem zaborcy. Wypracowany stereotyp został ugruntowany w czasie II Rzeczypospolitej, kiedy każdy „szanujący się” Polak uważał się za katolika. Dotychczasowi autorzy nadal rozpatrują rosyjską architekturę cerkiewną (w tym neobizantyńską) przez pryzmat rusyfikacji, skupiając się na wydźwięku propagandowym omawianych budowli. Dawny artykuł Cyryla Mango *Byzantinism and romantic hellenism* z 1965 r. pozostał bez echa w polskiej historiografii artystycznej⁵⁰⁵. Badacze niechcianego dziedzictwa czasów zaborów nie uwzględniają także badań nad „odrodzeniem bizantyńskim” w XIX i XX w., w których przoduje J. B. Bullen (Barrie Bullen)⁵⁰⁶. W publikacji z 2006 r. bardzo szeroko omawia rozległy

⁵⁰³ [Krasny 2003, s. 315-329].

⁵⁰⁴ [Cynalewska-Kuczma 2004].

⁵⁰⁵ [Mango 1965].

⁵⁰⁶ [Bullen 2006; Bullen 1999].

zasięg stylu neobizantyńskiego w Europie i zwraca uwagę na jego recepcję w USA, gdzie jego forma łączy w sobie styl italo-bizantyński i Rundbogenstil. W świetle najnowszych badań, w dobie historyzmu nastąpił wręcz renesans sztuki bizantyńskiej (Byzantine Revival).

W rozprawach autorów zza wschodniej granicy styl neobizantyński omawiany jest również w kontekście ogólnoeuropejskiego zjawiska – historyzmu w architekturze. Badacze chętnie pochylają się nad szatą architektoniczną rosyjskich cerkwi wzniesionych na ziemiach polskich w czasach zaborów. Polscy badacze nie odnoszą się jednak do opracowania Jewgieni Mihajlownej Kiszkinowej (2007) oraz rozważań Jurija R. Sawieliewa (2005, 2008)⁵⁰⁷. Nie uwzględniają tym samym wyników, intensywnie rozwijających się badań nad architekturą historyzmu w Rosji.

Spychanie na margines prawosławnych świątyni jest tendencją, mającą początek w II Rzeczypospolitej. W opinii publicznej nadal pokutuje pogląd, że jest to dziedzictwo całkowicie obce polskiej kulturze i sztuce. Często zapomina się, że na wschodnich terenach Polski od wieków stale koegzystowały różne obrządki. Na ziemiach tych przeważało prawosławie. Ten stan rzeczy nierzadko stanowił zarzewie konfliktów. Od momentu zawarcia Unii Brzeskiej (1596) pomiędzy Kościołem katolickim i prawosławnym, unicy starali się przeciągnąć na swoją stronę możliwie jak najwięcej osób. Z kolei w czasach zaborów nastąpił okres dominacji prawosławia na ziemiach objętych carskim berłem. Wiązało się to z wieloma przebudowami, nadającymi świątyniom szatę architektoniczną w rosyjskim stylu neobizantyńskim.

Mimo silnego aspektu propagandowego, sobory przejęte przez Kościół rzymskokatolicki w okresie dwudziestolecia międzywojennego zostały jedynie zaadoptowane do nowej funkcji. Przekształcenie cerkwi na kościół rzymskokatolicki w większości ograniczało się jedynie do usunięcia cebulastych kopuł, jak w przypadku kościoła garnizonowego p.w. św. Jerzego w Łodzi, którego szata architektoniczna mocno nacechowana jest elementami znanymi dla rosyjskiej architektury narodowej z przełomu XIX i XX w. Podobnie potraktowano neobizantyską cerkiew w Kielcach – obecnie kościół Garnizonowy p.w. N.M.P. Królowej Korony Polskiej oraz kościół św. Jakuba w Częstochowie i wiele innych. Jest to najlepszy dowód na to, że architektura neobizantyska na ziemiach polskich, jako taka nie budzi odrazy wśród społeczeństwa. Współcześnie, zabytki te wręcz przyciągają swą egzotyczną szatą architektoniczną.

Reasumując, sztuka neobizantyska na ziemiach polskich może być opisywana z dwóch

⁵⁰⁷ [Kiszkinowa 2007; Sawieliew 2005; Sawieliew 2007; Sawieliew 2008].

perspektyw: dyletanckiego zainteresowania sztuką bizantyńską wśród uczonych lub narzucenia Polakom kultury rosyjskiej. Poza refleksją na temat tej architektury, uchwytną w piśmiennictwie XIX-wiecznym, nowych perspektyw badawczych może dostarczyć także materiał archiwalny. Wiele projektów zachowało się do naszych czasów jedynie w postaci fotografii lub szkicu. Jak wykazały najnowsze badania, w polskich archiwach natrafić można również na wzorniki⁵⁰⁸.

⁵⁰⁸ [Kunikowska 2015].

Angelika Brzostowska – Pociecha

Postbizantyjskie cerkwie w Łodzi

W I. 20. XIX w. w centralnej Polsce, zaczęło rozwijać się duże, oparte głównie na przemyśle włókienniczym miasto. Zakładali i rozwijali tam swoje wielkie interesy i majątki ludzie z różnych rejonów Europy, różnych wyznań. Tzw. „polski Manchester” był szansą na lepszą pracę, rozwój kariery i zdobycie wielkiej fortuny. W wielokulturowym i wielowyznaniowym mieście, jakim była prężnie rozwijająca się Łódź pod kon. XIX w., budowano kościoły katolickie, świątynie luterzańskie, synagogi. Jak napisał Igor Górski w artykule *Bizancjum w centrum Łodzi: „Obok Polaków, Żydów i Niemców, stanowiących fundament ówczesnego społeczeństwa łódzkiego, pojawiła się też ludność wyznania prawosławnego. Początkowo byli to Grecy z Kalisza i Piotrkowa, później napłynęli Rosjanie: zdemobilizowani żołnierze 37. Jekatierinoburskiego Pułku Piechoty, który przybył do Łodzi podczas powstania styczniowego, a po jego upadku zadomowił się w niej na stałe, pracownicy carskiej administracji, kupcy i fabrykanci. W końcu lat siedemdziesiątych XIX wieku wyznawcy prawosławia stanowili ok. 1% mieszkańców Łodzi”*⁵⁰⁹. Zgodnie z ukazem cara Aleksandra II z 1877 r., w miejscu stałego zakwaterowania wojsk rosyjskich, gdzie znajdowały się duże liczby ludności wyznania prawosławnego, powinna zostać zbudowana także prawosławna świątynia. Władze miasta nie zgodziły się na proponowaną przez gubernatora piotrkowskiego Iwana Kachanowa lokalizację na Nowym Rynku obok ratusza i kościoła luterńskiego. Zaproponowano inne, także atrakcyjne, miejsce, blisko stacji kolejowej Łódź Fabryczna, na skrzyżowaniu ważnych ulic Łodzi - ul. Widzewskiej i Dzielnej (dzisiaj Kilińskiego i Narutowicza). Środki finansowe na budowę świątyni, których początkowo brakowało, „znalazły się” po nieudanym zamachu na cara w dniu 2 kwietnia 1879 r. Rosyjski rewolucjonista Aleksander Sołowiow strzelał do spacerującego przy Pałacu Zimowym Aleksandra II, jednak nie trafił. Uznano to za cud. Po tym wydarzeniu, mieszkańcy Łodzi postanowili zbudować cerkiew, jako podziękowanie za ocalone życie imperatora. Prezydent Łodzi Władysław Pieńkowski, w liście do gubernatora piotrkowskiego napisał: *„Mam zaszczyt donieść Waszej Wysokości, iż mieszkańcy miasta Łodzi pragnąc upamiętnić dzień cudownego*

⁵⁰⁹[Górski 2002*].

*ocalenia drogocennego życia monarchy, postanowili wystawić swoimi środkami prawosławną cerkiew św. Aleksandra Newskiego*⁵¹⁰.

Dnia 6 kwietnia 1879 r., cztery dni po zamachu na cara, zawiązał się komitet budowy świątyni. Byli to wyłącznie prywatni sponsorzy, najbogatsi i najbardziej wpływowi łódzcy fabrykanci: Karol Scheibler, Juliusz Heinzel, Józef Paszkiewicz, Edward Herbst, Ludwik Meyer, Symon Heiman, Izrael Poznański, Walerian Michał Makowiecki, Aleksander Chudziński, Karol Stenge. Później do komitetu dołączyli także Herman Konstadt, Ludwik Grohman, Reinhold Finster, Władysław Pieńkowski i Iwan Kachanow. Tak zróżnicowany skład komitetu, w którym zjednoczyli się we wspólnym celu ludzie różnych wyznań, był argumentem przeciwko zburzeniu świątyni po I wojnie światowej.

Hilary Majewski, architekt miejski, był autorem koncepcji i projektu cerkwi. *„Według wcześniejszego projektu tego znanego i cenionego łódzkiego budowniczego, w czerwcu 1874 r. powstał na tym terenie Park Kolejowy zwany Aleksandrowskim, na obrzeżach którego wzniesiono cerkiew. Uczestnicząc gorliwie w budowie świątyni elity przemysłowo-handlowe Łodzi miały zamiar podnieść znaczenie miasta oraz skłonić carską administrację do przeniesienia siedziby guberni z Piotrkowa do Łodzi*⁵¹¹. Polacy w owym czasie demonstrowali dystans, a nawet niechęć wobec zaborcy, ale władze miasta i możni obywatele podporządkowywali się caratowi dbając też o własne interesy oraz przychylność Rosjan. Dnia 8 maja 1880 r. po uzyskaniu błogosławieństwa prawosławnego arcybiskupa chełmsko-warszawskiego Leoncjusza, położono kamień węgielny pod budowę świątyni.

Po czterech latach od rozpoczęcia budowy, 1 maja 1884 r. utworzono parafię św. Aleksandra Newskiego, a 29 maja 1884 r. nastąpiło uroczyste otwarcie świątyni oraz jej wyświęcenie przez arcybiskupa Leoncjusza.

Cerkiew św. Aleksandra Newskiego była zbudowana na działce o powierzchni 3331 m.kw. Do jej budowy byli zatrudnieni specjaliści z różnych dziedzin oraz znane firmy krajowe i zagraniczne. Całkowity koszt budowy wyniósł ok 95-100 tys. rubli srebrem.

Cerkiew zbudowano w stylu rosyjsko-bizantyjskim na planie krzyża greckiego wpisanego w ośmiobok o ułożonych naprzemiennie dłuższych i krótszych bokach. Do budowy użyto cegieł. Budynek miał pomieścić ok. 900 osób. Świątynia jest trójdzielna z wyodrębnioną częścią centralną. Tak jak wszystkie świątynie prawosławne budowla jest orientowana, część ołtarzowa znajduje się od wschodu, kruchta od zachodu, przedsionki od

⁵¹⁰ [Podolska, Jagiełło 2012, s. 19].

⁵¹¹ [Górski 2002*].

strony północnej i południowej. Budynek otacza obejście z emporą. Fasada od strony zachodniej jest w górnej partii wieżą, zakończoną tzw. cebulastym hełmem z umieszczonymi nieco niżej czterema wieżyczkami, a główną część budynku przykrywa kopuła. Elewację obiektu stanowią rzędy niewielkich arkad i rytmicznie rozmieszczone półkoliste witrażowe otwory okienne. Specjaliści sugerują powiązania projektu z kościołem św. Sergiusza i Bakchusa w Konstantynopolu, a także bazyliki św. Witalisa w Rawennie. Na fragmentach ścian umieszczono malowidła o treści religijnej. Front dzwonnicy zajmuje wizerunek patrona cerkwi, św. Aleksandra Newskiego (il. 71-72).

Portal zdobi arkada z narożnymi kolumnami korynckimi⁵¹². Różnorodne kolory polichromii, znakomicie zharmonizowane, a także złożone elementy kopuły i hełmu dodają uroku i blasku całej świątyni nadając jej lekko oniryczny charakter. Wewnątrz polichromia i detale sztukaterskie nawiązują do bizantyńskiego przepychu i bogactwa ornamentyki.

Prace murarskie i ciesielskie są dziełem łódzkiej firmy Roberta Nestlera, a tynkarskie Oskara Pleszke. Konstrukcja i pokrycie dachu wykonała także łódzka firma Otto & Szolc. Wystrój wnętrza oraz ornamentyka to dzieło malarzy Jungnikiela i Nordbrucha. Z odlewni Zwolińskiego w Warszawie pochodzą dzwony. „*Dźwięk dzwonów w łódzkiej świątyni jest obecnie jednym z bardziej melodyjnych, jakie można usłyszeć*”⁵¹³. Piękne witrażowe okna pochodzą z pracowni Adolfa Zeilera z Wrocławia. Natomiast mozaikowa posadzka przywieziona została z warsztatu włoskiego rzemieślnika Patricio⁵¹⁴.

Ikonostas zaprojektował Hilary Majewski, a został on wykonany w Petersburgu, w pracowni Camilla Włocha, z drewna dębowego. „*Przegroda z ikonami oddzielająca sanktuarium od nawy głównej jest dla prawosławnych wspianą i pełną syntezą teologiczno-wizualną ich wiary i duchowości*”⁵¹⁵. Program ikonostasu ewoluował w zależności od potrzeb, ale główną ideą i celem jest kanoniczne obrazowanie idei chrześcijaństwa. W pracowni Wasilija Wasiliewa w Petersburgu powstały prawie wszystkie ikony znajdujące się w cerkwi (il. 74).

W prawosławnej świątyni niemal każdy element jest symboliczny, ma swoje głębokie znaczenie. Carskie wrota, nazywane także królewskimi to symbol wrót niebios, bramy raju, zwieńczenie drogi zbawienia. Na nich umieszczonych jest pięć ikon (jedna z nich, przedstawiająca scenę Zwiastowania, podzielona jest na dwie części: ikonę z Aniołem i ikonę

⁵¹² [Podolska, Jagiełło 2012, s. 44].

⁵¹³ [Górski 2002*]

⁵¹⁴ [Podolska, Jagiełło 2012, s. 25].

⁵¹⁵ [Tradigo 2011, s. 10].

z Marią, ale traktuje się te przedstawienia, jako jedną ikonę). Niżej czterech ewangelistów: Marek - symbol Zmartwychwstania, Mateusz - symbol Wcielenia, Łukasz - symbol Męki, Jan - symbol Wniebowstąpienia.

Po lewej stronie carskich wrót znajduje się ikona Thoetokos, (Matka Boża z Dzieciątkiem) w schemacie Hodegetrii (wskazującej drogę). Dalej, w lewo jest północne wejście diakońskie, zwane anielskim z wizerunkiem Pierwszego Męczennika - archidiacona św. Stefana (święty katolicki i apostoł kościoła prawosławnego, protomartyr). Po prawej stronie carskich wrót widać ikonę Chrystusa Pantokratora (Wszzechwładcy). Dalej w prawo, południowe wejście diakońskie z ikoną św. Ławrientija Komelskiego (zm. 16 maja 1548). Nad carskimi wrotami szczególnie wyeksponowana jest kopia ikony Matki Bożej Pocajowskiej i ikona Wieczery Pańskiej. Nad Theotokos znajduje się ikona Narodzin Maryi, natomiast nad Pantokratozem umieszczono ikonę Narodzenia Chrystusa.

Kolejny poziom ikonostasu to nad carskimi wrotami ikona Wieczery Pańskiej. Po prawej stronie od Ostatniej Wieczery, ikona patrona cerkwi Aleksandra Newskiego, a po lewej ikona Marii Magdaleny. Całość zwieńczona jest ikoną najważniejszej prawdy chrześcijaństwa - ikoną Zmartwychwstania.

Za ikonostasem znajduje się ołtarz, gdzie mogą wejść tylko duchowni. Za ołtarzem na ścianie w absydzie, jest przedstawienie Deesis, czyli Chrystusa wraz z Marią i Janem Chrzycielem, symbolizujących przedstawicieli grzesznej ludzkości proszących Boga o łaskę.

Kopuła cerkwi, symbolizująca niebiański firmament, wsparta jest na czterech filarach. Na każdym z nich przedstawiony jest święty metropolita moskiewski.

Na pendentywach są przedstawieni Czterej Ewangelisci (**il. 73**). Święty Mateusz piszący Księgę, z postacią Anioła, a pod nim, na filarze ikona św. Aleksego, metropolity moskiewskiego. Pod ikoną św. Jana piszącego Ewangelię i symbolizującym go orłem, znajduje się ikona św. Piotra, metropolity moskiewskiego, a jeszcze niżej św. Mikołaj Cudotwórca, św. Pantelejmon i Grzegorz Teolog. Pod ikoną św. Marka z symbolizującym go lwem, jest ikona św. Jana, metropolity moskiewskiego. Natomiast pod przedstawieniem św. Łukasza z symbolizującym go wołem, ikona św. Filipa, metropolity moskiewskiego. Poza tymi okazałymi rozmiarowo ikonami, we wnętrzu cerkwi znajduje się kilkadziesiąt ikon w ozdobnych ramach. Niektóre umieszczone są w specjalnych ołtarzykach, tzw. kiwotach, inne stoją oparte o ścianę lub leżą na ozdobnych pulpitych. W południowej nawie są ikony: św. Serafina z Sarowa, ikona Znalezienia Krzyża (św. Konstanty i jego matka Helena), ikona Golgoty, Bogurodzicy Kazańskiej, MB Umilenija, Opieki NMP. Nad wyjściowym portalem

znajduje się półkolista ikona Chrystusa niosącego Krzyż. Pozostałe portale to ikony Zdjęcia z Krzyża i Złożenia do grobu. „*Historycy sztuki zwracają uwagę, iż święte obrazy nie przypominają tu malowideł tworzącego w XV wieku Andrieja Rublowa, lecz są malarstwem portretowym wywodzącym się z Akademii Sztuk Pięknych w Sankt-Petersburgu. Wiązało się to zapewne z europejskim gustem fundatorów. Po prawej stronie pomieszczenia cerkwi umieszczono tablicę informującą, iż została ona zbudowana dzięki staraniom mieszkańców Łodzi wszystkich wyznań, tj. prawosławnych, katolików, ewangelików i wyznawców judaizmu*”⁵¹⁶. Nad kruchtą i nawami bocznymi znajduje się empora, odrębna kondygnacja przeznaczona dla chóru. W liturgii prawosławnej jedynym instrumentem towarzyszącym nabożeństwu jest głos ludzki. Kapłan i chór uzupełniają się wzajemnie.

Cerkiew, przez ponad 130 lat, nieprzerwanie zachwyca. Podziw wzbudzają polichromie, przepych ornamentów sztukaterii, ikony, krzyże procesyjne z XVII i XVIII w., ikonostas, oprawiona w złoto i srebro Ewangelia i wiele innych drogocennych zabytków. „*Cerkiew św. Aleksandra Newskiego w Łodzi jest jedną z najoryginalniejszych pod względem architektonicznym świątyń prawosławnych zbudowanych w Królestwie Kongresowym*”⁵¹⁷. Sobór wpisano do rejestru zabytków 20 stycznia 1971 r.⁵¹⁸

Cerkiew pod wezwaniem św. Olgi w Łodzi jest to prawosławna cerkiew filialna. Należy do parafii św. Aleksandra Newskiego w Łodzi, w dekanacie Łódź diecezji łódzko -poznańskiej Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego.

Cerkiew pw. św. Olgi nierozłącznie związana jest z budynkami domu parafialnego. W 1891 r. plac pod budowę odstąpił parafii fabrykant Juliusz Kunitzer. Projekt dwupiętrowej kamienicy w kształcie litery „U” wykonał prawdopodobnie Hilary Majewski, jednak jej budowa rozpoczęła się po śmierci architekta. Następca Majewskiego, Franciszek Chełmiński zaprojektował budynek cerkwi, który łączył się bezpośrednio z kompleksem szkolno-opiekuńczym⁵¹⁹. 16 października 1898 r. zostały jednocześnie poświęcone cerkiew i ochronka dla prawosławnych dzieci. Środki finansowe na budowę świątyni pochodziły wyłącznie z datków parafian, bez udziału zamożnych przemysłowców.

Św. Olga, patronka cerkwi to jedyna święta o tym imieniu, inicjatorka chrystianizacji Rusi. To samo imię nosiła urodzona w 1895 r. pierworodna córka cara Mikołaja II i carycy Aleksandry Fiodorowny. Takie imię miała także siostra cara Mikołaja II, córka cara

⁵¹⁶ [Górski 2002*].

⁵¹⁷ [Zubowski 2014, s. 22].

⁵¹⁸ Narodowy Instytut Dziedzictwa (NID): Rejestr zabytków nieruchomości – województwo łódzkie [NID 2015*].

⁵¹⁹ [Podolska, Jagiełło 2012, s. 48].

Aleksandra III. W ten sposób prawosławni mieszkańcy Łodzi ponownie dali wyraz hołdu dla monarchy.

Cerkiew zbudowana jest na planie prostokąta, jednonawowa z absydowym prezbiterium. Sklepienie jest płaskie, kopuły były zbyt kosztowne. Z zewnątrz jedynym elementem nawiązującym do architektury rosyjsko-bizantyjskiej jest cebulasty hełm. Trzyczęściowa wieża cerkwi, znajdująca się nad przedsionkiem, składa się z kwadratowej podstawy, wielobocznego bębna i kopuły w postaci połączanego hełmu pokrytego metalowym, łuskowym obiciem. Na szczycie umieszczony jest prawosławny krzyż. Całość budynku, od strony zewnętrznej, utrzymana jest w jednolitej kolorystyce z niewielką ilością elementów zdobniczych (il. 75-76).

Przekraczając próg świątyni zostajemy zaskoczeni niesamowitym wystrojem wnętrza. Na ścianach znajduje się przepiękna polichromia z bardzo bogatą kompozycją kolorystyczno - wzorniczą. To jedyna w Polsce cerkiew, gdzie ściany ozdobione są tylko tzw. polichromią „dywanową”, bez wizerunków świętych i patriarchów. Dwa rzędy dużych okien od strony południowej, z małymi elementami witrażowymi powodują, że wnętrze jest dobrze doświetlone (il. 77).

Do prostej wewnętrznej kubatury budynku wprowadzono ciekawy element, wysoki drewniany balkon dla chóru. Dębowy ikonostas także pochodzi z pracowni Camilla Włocha z Petersburga. Bardzo bogato zdobiona rama ikonostasu nawiązuje do bizantyńskiego przepychu i dostojęstwa (il.78).

W carskich wrotach centralnym elementem jest krzyż. Nad nim znajduje się dwuczęściowa, półkolista ikona Zwiastowania Maryi Panny, a na dole carskich wrót umieszczono dwie ikony. Na jednej z nich przedstawieni są obok siebie św. Marek i św. Mateusz, na drugiej w podobnej kompozycji św. Łukasz i św. Jan. Ikony te są wpasowane w uproszczony schematycznie, rzeźbiarski obrys ramy ikonostasu, od góry zakończony potrójnymi miniaturowymi kopułami. Pod krzyżem znajduje się nietypowy motyw - gwiazda i półksiężyc oraz greckie słowo „Nika”. Po lewej stronie ikonostasu znajduje się Matka Boża z Dzieciątkiem, po prawej Chrystus Pantokrator z otwartą Księgą i uniesioną prawą dłonią w geście błogosławieństwa. Na diakońskich wrotach, po lewej stronie umieszczona jest ikona św. Filipa, a po prawej ikona św. Stefana. Zwieńczeniem ikonostasu jest ikona Chrystusa w schemacie Mandylionu. Za ikonostasem znajduje się prezbiterium z ołtarzem i ikonami świętych. Obok wzorzystych ścian ustawione są kiwoty z ikonami św. Olgi, św. Serafina z Sarowa, ikona z czterema świętymi prawosławnymi Sergiusza z Radoneża, Mikołaja

Cudotwórcy, Pantelejmona i Józefa. Są także ikony świętych metropolitów moskiewskich i wiele, wiele innych. Cerkiew św. Olgi wpisano do rejestru zabytków 1 października 1980 r.⁵²⁰

⁵²⁰ [NID 2015*].

Katarzyna Winnicka

Muzeum Historyczne w Sanoku. Zbiory Sztuki Cerkiewnej - nowa ekspozycja, nabytki, wydawnictwa

Zbiory Muzeum Historycznego w Sanoku prezentowane są w salach XVI-wiecznego zamku. Ten renesansowy budynek został wzniesiony w l. 1523-1548 na miejscu gotyckiego zamku. Wybudował go, na polecenie królowej Bony Sforzy, marszałek jej dworu i starosta sanocki Mikołaj Wolski. Budowa czy raczej przebudowa istniejącego obiektu była podyktowana ogólnopolskim procesem stawiania zamków i umocnień obronnych na kresach wschodnich w okresie po 1520 r.⁵²¹ O zmianach, jakie w tym czasie zaszły na sanockim wzgórzu zamkowym, informują inwentarze z l. 1548 i 1558⁵²². Przez ponad 400 następnich lat zamek tracił swój pierwotny wygląd, poprzez liczne przebudowy dokonywane przez kolejnych gospodarzy. M.in. do głównego budynku zamkowego dostawiono dwa skrzydła – północne i południowe, które wkrótce rozebrano, ze względu na ich zły stan techniczny.

W l. 90. XX w. wykonano gruntowny remont budynku, w tym fasady i komnat zamkowych, przywracając im ich pierwotny wygląd. Odkuto oryginalną kamieniarkę renesansową, którą Austriacy przykryli tynkiem i wykorzystano ją do odtworzenia XVI-wiecznych portali i obramień okien. Sale stały się przestrzenne, dodatkowo wzbogacone drewnianymi stropami i czerwoną cegłą na posadzkach. Remont zamku pozwolił na pozyskanie do celów wystawowych dwóch pięter. Dzięki temu znacznie poszerzona została ekspozycja sztuki cerkiewnej. Natomiast prace Zdzisława Beksińskiego oraz Mariana Kruczka umieszczono na drugim piętrze. Po śmierci Zdzisława Beksińskiego w 2005 r. cały jego dorobek został, zgodnie z zapisem testamentowym, przekazany do naszej placówki. Wówczas podjęto próby pozyskania unijnych funduszy na wybudowanie stałej galerii jego prac, o której artysta zawsze mówił. Starania te zakończyły się sukcesem. W latach 2010-2012, w ramach projektu dotyczącego rozbudowy wzgórza zamkowego, na miejscu dawnego, południowego skrzydła zamku, wybudowano nowe. Projekt ten, o nazwie „*Rewitalizacja wzgórza zamkowego – najstarszej części miasta Sanok*”⁵²³, pozwolił na wykonanie poważnych inwestycji, które

⁵²¹ [Fastnacht 1948, s.16].

⁵²² [Ibid.]

⁵²³ Projekt zrealizowany został ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego i Budżetu Państwa w ramach Regionalnego Programu Operacyjnego Województwa Podkarpackiego na lata 2007-2013. Zadanie dofinansowano w ramach Programu Operacyjnego Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (MKIDN).

zmieniły wnętrze budynku, jak i wygląd dziedzińca zamkowego. Bryła zamku zyskała nowe skrzydło, w którym na kilku poziomach mieści się obecnie Galeria Zdzisława Beksińskiego, a na parterze wystawa ceramiki pokuckiej. W drugim etapie rewitalizacji wzgórza wybudowano w podziemiach nowe pomieszczenia, łącząc je z wyremontowanymi i zabezpieczonymi przed wilgocią starymi piwnicami z XVI w. Sale wykorzystane zostały na kolejne stałe ekspozycje: sztuki współczesnej (Galeria Marii i Franciszka Prochasków i Galeria Mariana Kruczka), archeologiczną oraz historyczną. Ponadto udostępniono kameralne miejsce, zwane salą gobelinową, służące do organizowania imprez kulturalnych i edukacyjnych, w tym spotkań, odczytów czy konferencji. Pozostałą część pomieszczeń wykorzystano na magazyny. Dzięki poczynionym inwestycjom zmieniło się również otoczenie wokół zamku. Nadbudowano wieżę z czasów Kazimierza Wielkiego, tworząc taras widokowy, z którego rozpościera się widok na dolinę Sanu i pasmo Gór Słonnych. Odtworzono mur obronny od zachodniej strony wzgórza, a dziedzińiec zamkowy urządzono w klimacie ogrodów renesansowych. Służy teraz nie tylko, jako miejsce odpoczynku i kontemplacji, ale też do organizowania koncertów, plenerów teatralnych czy pokazów walk rycerskich.

Historia muzeum i sanockich zbiorów

Historia sanockiego muzealnictwa rozpoczęła się na pocz. l. 30. XX w., kiedy to 12 lutego 1931 r. w Sanoku powstała organizacja społeczno-kulturalna o nazwie Towarzystwo Muzealne Łemkowszczyzna. Powstałe pod jego patronatem muzeum Łemkowszczyzna działało do 1944 r.⁵²⁴ Placówka na początku mieściła się w budynku plebanii cerkwi greckokatolickiej, a jej dyrektorem przez 13 lat (od 1931 do 1944) był Leon Getz⁵²⁵. W placówce zgromadzono wiele cennych eksponatów, przekazanych przez współpracujących z Towarzystwem proboszczów okolicznych greckokatolickich cerkwi m.in. z Dobrej Szlacheckiej, Tarnawy, Odrzechowej, Nowosielec i Zagórza.

Trzy lata później, w kwietniu 1934 r., powołano do życia inną organizację pod nazwą: Towarzystwo Przyjaciół Ziemi Sanockiej, w którego skład weszli m.in.: dr Bolesław Skwarczyński (ówczesny starosta sanocki), Adam Gubrynowicz i dr Oskar Schmidt. W tym

⁵²⁴ [Muzeum Historyczne w Sanoku (MHS), Archiwum Działu Historycznego, Akta Muzeum Łemkiwszczyzna, sygn. 372].

⁵²⁵ Leon (Lew) Getz (ur. 1896, zm. 1971) - dyrektor, przewodniczący i jeden z założycieli Towarzystwa Łemkiwszczyzna, malarz i grafik pochodzenia łemkowskiego. Po wojnie student Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Nauczyciel rysunku w sanockim Gimnazjum Męskim im. Królowej Zofii. Od roku 1931 do 1944 wybrany dyrektorem nowo powstałego muzeum łemkowskiego w Sanoku. W latach 1950-1958 mieszkał w Krakowie, gdzie pełnił funkcję wykładowcy akademickiego w ASP.

samym roku staraniem Towarzystwa powołano Muzeum Ziemi Sanockiej. Dyrektorem placówki został dr Bolesław Skwarczyński, kustoszem Aleksander Rybicki⁵²⁶, a sekretarzem Stefan Stefański⁵²⁷. Muzeum zlokalizowano w salach zamkowych.

Na nieistniejącej już kamiennej tablicy, zniszczonej podczas II wojny światowej przez niemieckich żołnierzy, umieszczonej niegdyś na frontowej ścianie sanockiego zamku, widniała następująca informacja: „*W gmachu tym części dawnego zamku sanockiego wzniesionego przez króla Kazimierza Wielkiego w połowie XIV w. pamiętnego godami weselnymi króla Władysława Jagiełły w dniu 2 maja 1417 r. odbudowanego za króla Zygmunta Starego przez Jego małżonkę Bonę Sforza w wieku XVI założono Muzeum Ziemi Sanockiej staraniem Towarzystwa Przyjaciół Ziemi Sanockiej w 1934 roku*”⁵²⁸. Zbiory nowej placówki w szybkim tempie powiększały się. Muzeum cieszyło się coraz większą renomą i zainteresowaniem. W dwóch salach i korytarzu na parterze zamku eksponowano wiele cennych przedmiotów z zakresu historii, sztuki, etnografii - podarowanych, zakupionych lub pozyskanych w wyniku penetracji terenu. Ekspozycje zawieszane były na ścianach i umieszczane w gablotach. Należy pamiętać, że muzeum było placówką społeczną (il. 88). Pozyskiwanie funduszy na zakupy, gromadzenie zbiorów, a następnie ich ewidencjonowanie wymagało ogromnego wkładu pracy. Dlatego warto docenić zapal młodych, energicznych ludzi, którzy swoim zamiłowaniem do sztuki, historii i kultury regionu podjęli się w tamtych czasie charytatywnej i mozolnej pracy. Oprócz Aleksandra Rybickiego i Stefana Stefańskiego w powstanie placówki zaangażowany był również Adam Fastnacht (1913-1987) – późniejszy wybitny historyk i badacz dziejów Sanoka i ziemi sanockiej.

Działalność placówki przerwał wybuch II wojny światowej, a później niemiecka okupacja Sanoka. Zbiory z Muzeum Łemkiwszczyzna, za zgodą władz niemieckich, przeniesiono wówczas z greckokatolickiej plebanii do zamkowych sal. Podczas okupacji ogromna ilość zabytków, zgromadzonych w polskim muzeum oraz księgi inwentarzowe została zniszczona lub uszkodzona, a dopełnieniem strat było wywiezienie przez Niemców w czerwcu 1944 r. najbardziej wartościowych eksponatów (ok. 246 sztuk – wśród nich były m.in. cenne

⁵²⁶ Aleksander Rybicki (ur. 1904, zm. 1983) - muzealnik, kolekcjoner dzieł sztuki, opiekun zabytków, kustosz Muzeum Ziemi Sanockiej, twórca i pierwszy dyrektor Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. Od 1956 do 1958 r. kustosz w Dziale Etnograficznym; od 11 XII 1958 r. dyrektor nowo powstałego Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. Przekazał Muzeum Historycznemu w Sanoku kolekcje ceramiki pokuckiej, która znajduje na parterze stałej ekspozycji w nowym skrzydle zamku.

⁵²⁷ Stefan Stefański (ur. 1914, zm. 1998) - muzealnik, kustosz, regionalista, bibliofil, numizmatyk, działacz turystyczny, znawca historii Sanoka i ziemi sanockiej.

⁵²⁸ [Muzeum Historyczne 1968, s. 7].

ikony z XV i XVI w. oraz gotycki, drewniany, rzeźbiony krzyż).

Po zakończeniu działań, pod kon. 1944 r. Muzeum Ziemi Sanockiej wraz z zamkiem i jego otoczeniem, zostaje przejęte przez Skarb Państwa. Od tej chwili muzeum nosiło nazwę Państwowe Muzeum Ziemi Sanockiej. Najliczniejszą grupę zabytków w placówce stanowiły zabytki sztuki cerkiewnej, z których najbardziej okazałe udostępniono zwiedzającym na stałej ekspozycji w pomieszczeniach zamku. Dwa lata po wojnie, w 1947 r., w ramach akcji przesiedleńczej ludności ukraińskiej na ziemie odzyskane, tzw. akcji „Wisła”, mienie Kościoła greckokatolickiego przeszło na własność Skarbu Państwa. Wówczas ogromną część inwentarza z opustoszałych cerkwi, w postaci ikon, przedmiotów liturgicznych, krzyży, rzeźb i starodruków, przekazano muzeum sanockiemu. Odbywało się to w ramach zabezpieczania zabytków połemkowskich. Ratowanie zabytków w tamtym czasie było jednak bardzo utrudnione z powodu braku odpowiednich funduszy.

Dziesięć lat po akcji „Wisła” młodzi ludzie – zapaleńcy, miłośnicy sztuki i zabytków - przemierzali tereny Bieszczad, penetrując obiekty architektoniczne pozostałe po Bojkach i Łemkach oraz ratowali to, co jeszcze można było uratować. Wśród nich byli: młoda, tuż po studiach, mgr historii sztuki Barbara Tondos oraz wojewódzki konserwator zabytków w Rzeszowie Jerzy Tur. Na pomysł takiego wolontariatu wpadł Jerzy Tur. Zaplanował i zorganizował wiele akcji, w których studenci (zwłaszcza z wydziału sławistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego), otrzymując jedynie parę groszy za delegacje, wykonali żmudną i pracochłonną inwentaryzację zabytków sztuki cerkiewnej. Z wielkim poświęceniem, chodząc od cerkwi do cerkwi spisywali wszystko, co w nich pozostało. Dopiero później zwożono całe wyposażenia cerkwi do pobliskich muzeów. Część eksponatów znalazła się w tzw. Składnicy w Sanoku, część w Bieczu i w Łańcucie. Dwie pierwsze składnice, gdzie przechowywano eksponaty, powstały tuż po wojnie, na co wskazują, pozostałe do dziś w zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku, archiwalne zeszyty ze spisem przedmiotów⁵²⁹. Przechowywane przez okres dwóch lat zbiory w Bieczu pod kon. l. 50. XX w. znalazły się na ekspozycji

⁵²⁹ W Dziale Sztuki Cerkiewnej przy Muzeum Historycznym w Sanoku znajdują m.in. archiwalne zeszyty, księgi, skoroszyty zawierające dane inwentarzowe zgromadzonych w poszczególnych latach eksponatów. Wśród nich jest *Inwentarz zbiorów Składnicy Muzealnej w Sanoku* oraz *Inwentarz zbiorów Składnicy Muzealnej w Bieczu*, prowadzony od XII.1947 do I. 1949 r., sporządzony i własnoręcznie podpisany przez Panią Hannę Pieńkowską, powołaną przez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Krakowie. W trzech zeszytach w układzie numerycznym znajduje się spis ikon oraz przedmiotów cerkiewnych (rzeźba, krzyże, lichtarze i inne), które w ramach akcji zabezpieczania zabytków połemkowskich znalazły się w w/w Składnicach. W Sanoku Składnicą był przedwojenny, parterowy murowany budynek nieprzystosowany do tych celów małe, prowizoryczne znajdujące się blisko Zamku.

w Muzeum Ziemi Sanockiej. Do utworzenia Wojewódzkiej Składnicy Zabytków Ruchomych w Łańcucie, w 1961 r. przyczynił się wspomniany wyżej Jerzy Tur⁵³⁰, a założyła ją dr Barbara Tondos. Składnica, którą prowadziła do 1965 r., przekształcona została w Dział Sztuki Cerkiewnej wraz z pracownią konserwatorską przy Muzeum Zamku w Łańcucie. Przez kilka lat nieoceniona konserwator zabytków dźwigała cały ciężar organizacyjny, zwożąc zabytki z terenu, z rozbieranych czy zagrożonych obiektów (cerkwi, kościołów, kapliczek).

W 1966 r. Muzeum Ziemi Sanockiej na mocy nowego statutu, zatwierdzonego przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, zmieniło swą nazwę na Muzeum Historyczne⁵³¹. W muzeum sanockim ratowaniem i inwentaryzowaniem zwożonych obiektów zajął się Aleksander Rybicki (w l. 1956-1958 kustosz w Dziale Etnograficznym), który nie odnotowane wcześniej w księdze obiekty wprowadził w rejestr, uzupełniając je w opisy, wymiary i numery inwentarzowe.

W 1958 r. z inicjatywy Aleksandra Rybickiego i Jerzego Tura założono Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, w którym 11 grudnia 1958 r. dyrektorem został Aleksander Rybicki. Kolejną osobą zajmującą się inwentaryzacją zbiorów była Romualda Grządziela⁵³².

W l. 1958-1963 konserwacją najbardziej zagrożonych ikon zajmowała się głównie Pracownia Konserwacji Zabytków w Warszawie, a także pracownia konserwatorska przy Muzeum Budownictwa Ludowego, którą kierował Wojciech Kurpiak, ceniony konserwator dzieł sztuki. Po ukończeniu studiów w 1962 r. przyjechał do Sanoka i podjął pracę w MBL. Zorganizował tam pracownię konserwatorską, która wspomagała muzea południowo-wschodniej Polski i przyjęła rolę ośrodka ratującego ikony w opuszczonych cerkwiach Bieszczadów. Ikony stały się głównym wątkiem jego konserwatorskich zainteresowań. Pracował nad nimi w zbiorach Sanoka, Przemysła oraz w Wojewódzkiej Składnicy Zabytków Ruchomych w Łańcucie. Od 1968 r. w Muzeum Historycznym pracę stałego konserwatora zabytków przyjęła mgr Wanda Szulc, wspaniała pracownica, dzięki której odrestaurowane ikony do dziś znajdują się w nienaruszonym stanie. Ilość odnowionych obiektów przez tę niezwykle pracowitą konserwatorkę, a także przez Pracownię Konserwacji Zabytków i innych konserwatorów, wyszczególnia katalog powstały w 1984 r.⁵³³

W 1978 r. w Muzeum Historycznym rozpoczęła pracę mgr Barbara Bandurka, absolwentka krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Pod okiem Wandy Szulc nabierała

⁵³⁰ [Marciszuk-Tur 2009, s. 156-157].

⁵³¹[MHS, Archiwum zakładowe, Statut 1966, teczk. 011, sygn. archiwalna 12/161].

⁵³² Romualda Grządziela (ur. 1936 – zm. 2007) – historyk sztuki; pod koniec lat 60. pracowała w Muzeum Historycznym w Sanoku, następnie od 1972 do 1996 r. w Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku.

⁵³³ [Zajac 1984].

doświadczenia w zakresie konserwacji ikon. Pomimo że muzeum nie posiada w pełni wyposażonej pracowni konserwatorskiej, Barbara Bandurka nadal odnawia dzieła sztuki z naszych zbiorów, zwłaszcza ikony znajdujące się w magazynach, na które od kilku lat udaje nam się pozyskać fundusze z MKiDN.

W Dziale Sztuki Cerkiewnej w Muzeum Historycznym w Sanoku znajdują się również cenne dokumenty, pochodzące z czasów międzywojennych i powojennych, pozwalające określić, ile eksponatów posiadało wówczas Muzeum Ziemi Sanockiej, ile wpłynęło do Muzeum Łemkiwszczyzny i ile przetrwało okres okupacji niemieckiej. Wśród tych archiwalnych spisów należy wymienić m.in. *Inwentarz Łemkowski* z 1931 r., prowadzony przez Leona Getza, *Księgę wpływów ogólną* z 11 sierpnia 1945 r. prowadzoną przez Stefana Stefańskiego, *Księgę depozytów* z 1953 r., *Inwentarz zbiorów* z 1945 r., założony przez Jana M. (podpis nieczytelny, chodzi prawdopodobnie o Jana Misiewicza), *Inwentarz zbiorów składnicy muzealnej w Bieczu i Sanoku* spisany przez wspomnianą wyżej, Hannę Pieńkowską⁵³⁴, *Księgę wpływów* eksponatów, prowadzoną w l. 1956-1967 przez Aleksandra Rybickiego czy w kolejnych latach przez Janinę Lewandowską. Pisane ręcznie, na zeszytach formatu A5 i większych, są skarbnicą informacji o wielu zabytkach z działu historii, etnografii i sztuki.

Główny inwentarz eksponatów pod nazwą *Inwentarz dla zbiorów artystycznych w Muzeum Regionalnym w Sanoku* powstał dopiero 4 października 1958 r. Był prowadzony do 1968 r., a wpisano do niego 3256 eksponatów. II księga sukcesywnie dodawanych prac obejmuje okres od 1968 do 28 października 1980 r. Liczba wpisanych w I i II księdze zabytków wyniosła ponad 6500 pozycji. Inwentaryzacją przez lata zajmowali się m.in.: Stefan Stefański, mgr Romualda Grządziela, mgr Romuald Biskupski (od 1969 r.) W l. 90. XX w. sukcesywnie przepisywano ze starego Inwentarza do nowych ksiąg wszystkie zinwentaryzowane eksponaty, tworząc w ten sposób Inwentarz Sztuki, Inwentarz Fotografii Artystycznej oraz osobne inwentarze dla Działu Historycznego i Archeologicznego. Obecnie, dzięki wielu cennym darom, zakupom, ale głównie dzięki zapisowi testamentowemu Zdzisława Beksińskiego, liczba eksponatów w samym tylko Inwentarzu Sztuki zwiększyła się do liczby 13.414.

Dział sztuki cerkiewnej

Zbiorami, bieżącą inwentaryzacją oraz innymi sprawami przy Muzeum Historycznym

⁵³⁴ Hanna Pieńkowska (ur. 1917, zm. 1976); polska konserwatorka, historyk sztuki, mająca wielki udział w ratowaniu zabytków.

do kon. l. 60. XX w zajmowały się wymienione wyżej osoby związane z placówką. W kwietniu 1969 r. na stały etat został przyjęty Romuald Biskupski⁵³⁵, który poświęcił muzeum 25 lat pracy (wcześniej przez 3 lata pracował w MBL w Sanoku). Młody mgr historii sztuki, którą z wyróżnieniem ukończył na Uniwersytecie Warszawskim, podjął pracę na kilku etatach. Posiadając dużą wiedzę i szerokie zainteresowania, zajął się w głównej mierze zbiorami sztuki cerkiewnej, jednocześnie obejmując stanowisko fotografa oraz pracownika biblioteki. Biskupski był, zatem kierownikiem działu, historykiem sztuki, fotografikiem i bibliotekarzem. Przez lata wykonywał dokumentację fotograficzną zbiorów (czarno-białą), która do dzisiaj funkcjonuje pod postacią kart inwentarzowych i wglądówek. Efektem jego mozolnej pracy nad zagadnieniami sztuki cerkiewnej są, nadal aktualne, albumy, opracowania, katalogi i książki poświęcone ikonom.

W l. 90 XX w. i 2000 r., nakładem Muzeum Historycznego w Sanoku, wydano cztery katalogi zbiorów ikon z XV w. autorstwa Romualda Biskupskiego⁵³⁶. Z myślą o zwiedzających ekspozycje turystach powstał Przewodnik po ekspozycji sztuki cerkiewnej w MHS, autorstwa piszącej tekst, który w 2013 r. poprawiony i uzupełniony doczekał się kolejnego, trzeciego już wydania. W tym samym roku muzeum wydało dwa nowe albumy poświęcone najstarszym ikonom z naszych zbiorów⁵³⁷. Pierwszy tom, autorstwa Romualda Biskupskiego, to *Ikony z XV w.*, drugi, opracowany przez Katarzynę Winnicką to *Ikony z XVI w.* Na tom autorstwa Romualda Biskupskiego złożyły się zebrane i opracowane, już po śmierci autora, luźne notatki, szkice oraz dotychczas wydane monografie, z bogatą treścią i analizą ikonograficzną. Wydanie tego opracowania było uhonorowaniem całokształtu pracy tego niezwykłego i dobrego człowieka. Ponadto wnikliwy badacz zostawił po sobie szereg zapisków, skryptów, fotografii, które sam wykonywał i opisywał. Część z tego bogatego, niepublikowanego materiału, została już zdigitalizowana. Zebrana i uporządkowana przez Jarosława Gieźkę⁵³⁸, stała się dostępna

⁵³⁵ Romuald Biskupski (ur. 1935, zm. 2008); historyk sztuki, fotograf, badacz sztuki cerkiewnej; w l. 1966 -1969 pracował w Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, następnie od 1972 r. do emerytury w 1994 r. w Muzeum Historycznym w Sanoku; pracownik merytoryczny przy Muzeum Historycznym w Sanoku; autor wielu cennych publikacji z zakresu historii sztuki, zwłaszcza o sztuce cerkiewnej (ok. 40 artykułów i książek).

⁵³⁶ Pełna bibliografia opracowań R. Biskupskiego [Winnicka 2009, s. 27-30].

⁵³⁷ W 2013 r. dzięki dotacji Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Muzeum Historyczne wydało dwa tomy katalogów poświęconych ikonom z kolekcji zbiorów. Autorem I tomu: *Ikony z XV wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku* jest R. Biskupski, autorką II tomu *Ikony z XVI wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku* jest K. Winnicka. Estetyczne publikacje z obszerną notą katalogową, opatrzone są szeroko barwnymi reprodukcjami ikon. Tym samym stały się hołdem dziękczynnym dla przedwcześnie zmarłego pasjonata i dobrego człowieka, jakim był Romuald Biskupski [Biskupski 2013; Winnicka 2013].

⁵³⁸ Archiwum Romualda Biskupskiego dostępne online [Archiwum Romualda Biskupskiego 2013*].

w sieci w formie archiwum Romualda Biskupskiego on-line. Druga część spuścizny znajduje się w Dziale Sztuki Cerkiewnej naszego muzeum, przekazana tu po śmierci badacza przez Janinę Lewandowską. Zbiór ten składa się z archiwum fotograficznego ikon z istniejących i nieistniejących cerkwi z terenów południowo-wschodniej części Polski i obecnej Ukrainy. W 384 teczkach z nazwą miejscowości, ułożonych w układzie alfabetycznym, znajduje się ponad 3000 zdjęć ikon, głównie czarno-białych oraz zapisków. Autor przez lata prowadził archiwum, fotografie wykonywał zwykle sam, opisywał je, nanosił notatki, uzupełniał o noty ikonograficzne. Obecnie archiwum to jest w części zeskanowane i opisane. Mamy nadzieję, że wkrótce uda się je opracować i udostępnić szerokiej rzeszy specjalistom zajmującym się sztuką cerkiewną.

W ostatnich latach muzeum stara się o środki dofinansowania z MKiDN pisząc projekty konserwatorskie. Dzięki wsparciu Ministerstwa od 2009 r. do 2015 r. udało się odrestaurować 22 ikony z XVI - XVIII w. Ponadto zakupiliśmy od prywatnych właścicieli dwie ikony z XVI i XVII w. oraz zabytki archeologiczne, w tym wyjątkowe, średniowieczne enkolpiony. Dużą pomoc okazał nam prywatny sponsor z Niemiec pan Andrzej Batruch, który sfinansował konserwację pięciu ikon z miejscowości Cisowiec (**il. 80-83**), z której pochodziła jego rodzina. Dzięki tym działaniom i życzliwej pomocy ekspozycja wzbogaciła się o kilkanaście wartościowych obiektów.

Stała Ekspozycja Sztuki Cerkiewnej

Ekspozycja malarstwa ikonowego w naszym muzeum zajmuje parter i I piętro renesansowego zamku. Na powiększenie powierzchni wystawowej pozwolił remont pomieszczeń zamkowych prowadzony od kon. l. 90 XX w. Po jego zakończeniu mogliśmy na I piętrze pokazać ikony późniejsze, z okresu od XVII do XIX w. Ekspozycja sztuki cerkiewnej mieści się w sześciu salach Jej układ jest chronologiczny. Ze względu na ogromną liczbę wszystkich zabytków sztuki cerkiewnej będących w zbiorach naszego muzeum na wystawie prezentujemy ich wybór (**il. 84-87**).

Nasza kolekcja jest jedną z najpiękniejszych w Polsce i w Europie. Na wystawie można podziwiać ok. 360 ikon (w zbiorach posiadamy ponad 1200 obiektów sztuki cerkiewnej, w tym ok. 600 ikon). Drugie tyle stanowi rzemiosło artystyczne pochodzące z - istniejących lub nie - cerkwi prawosławnych i greckokatolickich. Na zbiór ten składają się krzyże relikwiarzowe (enkolpiony), późniejsze procesyjne, polichromowane, ołtarzowe, naczynia liturgiczne, tkaniny służące do ich przykrywania, szaty dostojników kościelnych, chorągwie. Muzeum posiada

także bogaty zbiór starodruków datowanych na XVI-XX w., pozyskanych i zabezpieczonych z okolicznych cerkwi i dworów. W gronie starodruków znajdują się Oktoichy, Apostoły, Mineje czy Ewangeliarze. Wśród tych ostatnich zachwyty wzbudzają swym kunsztem i poziomem wykonania rękopisy z XVI w. eksponowane w gablotach na stałej ekspozycji.

Bogactwo przedstawień ikonograficznych, maestria wykonania, różnorodność warsztatowa ikon od XV-XIX w. skłania do szczególnej refleksji i zadumy nad tym, co pozostawiła nam po sobie bogata wielokulturowość Podkarpacia. Święte, pełne obrazowości i mistycyzmu ikony pozwalają na osobiste przeżycie duchowe i szczególną kontemplację. Mimo, że nie znajdują się w cerkwi, w której modlitwa i uczestnictwo intensyfikowały religijne doznanie, mamy nadzieję, że otoczenie kamiennej bryły XVI-wiecznego zamku, klimat w przestrzennych salach z drewnianymi stropami wraz z odtworzonym ikonostasem, stwarza odpowiednią atmosferę do kontaktu z nimi.

Wystawę sztuki cerkiewnej otwiera gablota z cennymi sakraliami z okresu średniowiecza (od poł. XI do poł. XIII w.). Pierwszą kolekcję pozyskano podczas badań archeologicznych na wzgórzu Horodyszcz w Trepczy k. Sanoka, drugą, obejmującą ok. 40 przedmiotów, głównie krzyży o nieustalonym miejscu pochodzenia z XII -XV w., zakupiono od prywatnego kolekcjonera. W tej ostatniej kolekcji znajduje się jeden krzyżyk z kręgu syryjsko-palestyńskiego datowany na XVIII-IX w. W całym zbiorze dominują brązowe krzyże składane tzw. enkolpiony, służące do przechowywania świętych relikwii, noszone przez chrześcijan, duchowieństwo oraz wiernych, a obok nich powszechne, brązowe i ołowiane krzyżyki - zawieszki (w tym tzw. jerozolimskie). Dodatkowo w kolekcji znalazły się dwa cenne obiekty wykonane z brązu: zawieszka w kształcie Archanioła oraz plakietka – ikonka z wizerunkiem śś. Kosmy i Damiana.

Wśród ikon, które zobaczyć można w sanockiej kolekcji, są obrazy o tematyce maryjnej, chrystologicznej, anielskiej oraz tzw. ikony hagiograficzne. W pierwszej sali na parterze zamku zgromadzono najstarsze i najpiękniejsze ikony z XV i XVI w., których wysoki poziom malarski i doskonały warsztat artystyczny nie mają sobie równych (**il. 90**).

Pośród wizerunków maryjnych najbardziej powszechnym wariantem jest Matka Boża Hodegetria, Eleusa oraz Opieki (Pokrow), a wśród chrystologicznych Chrystus Pantokrator i Zbawiciel w Majestacie. Zwiedzając ekspozycję, warto zatrzymać się dłużej przy ikonach najstarszych i wyjątkowo pięknych. Należą do nich ikony Chrystusa Pantokratora w całej

postaci, z Wujskiego⁵³⁹, (2 poł. XV w.), Chrystusa w grupie Deesis z Bartnego⁵⁴⁰ (2 poł. XVI w.), dwa wizerunki Zbawiciela w Majestacie, tzw. Spas w siłach z Nowosielec⁵⁴¹ (2. poł. XV w.) i Surowicy⁵⁴² (2 poł. XVI w.) oraz dwie cenne – choć odmienne stylistycznie – ikony Przemienienia Pańskiego z Weremienia i nieznanego pochodzenia – obie z 1 poł. XVI w. Wśród ikon z XV i XVI w. o tematyce maryjnej, przy których warto zatrzymać się dłużej, zwiedzając sanocką ekspozycję, są kompozycje ukazujące Marię w odmiennych wariantach, scenach i przesłaniu teologicznym. Przykładem najstarszej ikony w kolekcji jest Zaśnięcie Matki Bożej z Żukotyń⁵⁴³ k. Turki, z 1 poł. XV w. Twórca obrazu znał i prawdopodobnie wzorował się na stylu malarstwa Teofana Greka, na co wskazują silnie wydłużone proporcje ciała postaci i sposób opracowania karnacji twarzy⁵⁴⁴. W typie Hodegetrii są wizerunki Bogurodzicy z Doliny⁵⁴⁵, z 2 poł. XV w., z Długiego⁵⁴⁶, z 4 ćw. XV w., z Moszczańca i Weremienia⁵⁴⁷ – obie z 2 poł. XVI w., oraz ze Szklar⁵⁴⁸ z 4 ćw. XVI w. Trzy ostatnie ikony reprezentują jednocześnie bardziej rozwinięty ikonograficznie wariant Hodegetrii ze świętymi w klejmach. Typ Hodegetrii w otoczeniu proroków, apostołów czy hymnografów oraz Joachima i Anny, w XV i XVI w. malarstwie zachodnioruskim był bardzo popularnym tematem. Główne cechy tej grupy to równowaga w stosowaniu środków zarówno graficznych, jak i malarskich oraz konwencjonalność, której efektem było częste powielanie tego samego wzoru⁵⁴⁹. Na szczególną uwagę zasługuje tu ikona: Matka Boża Hodegetria z Paniszczowa⁵⁵⁰, z 1 poł. XVI w. Ikonę cechuje styl płaszczyznowo-linearny i malarski. Pierwszy, wyraźny jest w szatach, drugi w partiach twarzy i dłoni. Namalowana z niezwykłym wyczuciem barwy i tonu, zwłaszcza w partiach kontrafałd i zgięć płaszcza Marii (rzadki odcień fioleto), w złotym himationie Jezusa, szatach proroków przy jednocześnie plastycznym modelowaniu odsłoniętych partii twarzy i rąk świadczy o wysokim profesjonalizmie malarza. Ciekawy i rzadki wariant ikonograficzny o wysokim poziomie reprezentuje ikona z Florynki⁵⁵¹, z 1 poł.

⁵³⁹ [Ikony. Najpiękniejsze 2001, il. s. 27].

⁵⁴⁰ [Ibid., il. s. 33].

⁵⁴¹ [Ibid., il. s. 23].

⁵⁴² [Ibid., il. s. 24].

⁵⁴³ [Ibid., il. s. 96].

⁵⁴⁴ [Biskupski 2013, s. 75].

⁵⁴⁵ [Ikony. Najpiękniejsze 2001, il. s. 44].

⁵⁴⁶ [Ibid., il. s. 47].

⁵⁴⁷ [Ibid., il. s. 51].

⁵⁴⁸ [Ibid., il. s. 55].

⁵⁴⁹ [Kruk 2000, s. 53].

⁵⁵⁰ [Ikony. Najpiękniejsze 2001, il. s. 49].

⁵⁵¹ [Ibid., il. s. 50].

XVI w., w której figura tronującej Marii namalowana została na tle podwójnej mandorli – zielonego owalu i czerwonego rombu.

W malarstwie cerkiewnym XV-XIX w. liczną grupę reprezentują ikony o tematyce hagiograficznej, będące odpowiednikiem pisanych żywotów świętych. Są to przedstawienia świętego (świętej) malowane zwykle w całej postaci, frontalnie. Scenie głównej zwykle towarzyszą epizody z życia świętego, znajdujące się w bocznych klejmach (nie zachowując często chronologii wydarzeń). Pośród powszechnie malowanych świętych w ikonografii wschodniej znajdują się św. Mikołaj, św. Paraskewa męczennica oraz św. Paraskewa Tyrnowska, ŚŚ. Antoni i Teodozy, św. Dymitr Sołuński, św. Jerzy, Apostołowie ŚŚ. Piotr i Paweł, św. Andrzej, św. Jan Ewangelista, św. Jan Chrzyciel, bracia, sławni lekarze ŚŚ. Kosma i Damian i wielu innych. Wśród nich szczególnie cenne są ikony: św. Mikołaj z Owczar⁵⁵² z 2 poł. XV w., z Hłomczy i Weremienia⁵⁵³, obie z 1 poł. XVI w. oraz ikona z wizerunkiem św. Paraskewy Tyrnowskiej (Petki) z 2 poł. XV w. z Uścia Gorlickiego⁵⁵⁴. Popularnym świętym, występującym indywidualnie oraz w grupie Ojców kościoła wschodniego (wraz ze św. Grzegorzem Wielkim i św. Janem Chryzostosem) jest biskup Miry św. Bazyli Wielki. Niezwykle rzadki przykład wizerunku św. Bazylego z żywotem w klejmach z XV w., nie znajdujący analogii w ikonografii tak wczesnego okresu, stanowi ikona z miejscowości Łosie⁵⁵⁵. Wysokim poziomem artystycznym, doskonałością w uwydatnieniu szczegółów graficznie opracowanych szat postaci, szczyci się ikona Ojców Kościoła z Lipia⁵⁵⁶ z XVII w. Wraz z ikoną św. Archanioła Michała⁵⁵⁷ z tego samego okresu, również z Lipia, stanowi przykład perfekcyjnego zastosowania w nich stylu płaszczyznowo - linearnego ze stylem plastycznym. Wyważona proporcja głębi i malarskości w opracowaniu twarzy świętych oraz graficzności w kunsztownie dopracowanych szatach stawia obie ikony na najwyższym poziomie artystycznym wśród ikon z XVII w.

Kolejną grupę eksponowanych ikon stanowią przedstawienia z figurami bytów niebiańskich, które na początku VI w. wybitny teolog i mistyk Pseudo-Dionizy Areopagita podzielił na kilka hierarchii. Obowiązujący od tego czasu podział, który zawarł w swoim traktacie *O hierarchii niebieskiej*, wymienia m.in. chóry anielskie, a w nich: cherubiny, serafiny,

⁵⁵² [Ibid., il. s. 124].

⁵⁵³ [Ibid., il. s. 127].

⁵⁵⁴ [Ibid., il. s. 132].

⁵⁵⁵ [Zamek Królewski 2015, il. s. 123].

⁵⁵⁶ [Ibid., il. s. 179].

⁵⁵⁷ [Ibid., il. s. 180].

aniołowie, archaniołowie i inne. Na ekspozycji najczęściej występuje postać Archanioła Michała (samodzielnie, lub w innych scenach ikonograficznych). Wraz ze św. Gabrielem występują razem w grupie Deesis, tuż przy tronie Chrystusowym, oraz w przedstawieniach Matki Bożej Hodegetrii, w górnych rogach ikony. Osobno, Archanioł Michał ukazany jest, jako uskrzydłony wojownik, w zbroi, z mieczem w dłoni. W tej grupie na uwagę zasługują dwie ikony z XVII w., odmienne stylistycznie. Pierwsza, z Lipia, wykazuje wspólne cechy w stylu i formie ze wspomnianą ikoną Ojców Kościoła z tej samej miejscowości. Druga, nieznanego pochodzenia, ze scenami w klejmach, utrzymana z jednej strony w stylu ikonografii wschodniej (archanioł w półpostaci, w kunsztownie zdobionej zbroi, z mieczem w prawej dłoni oraz pochwie do miecza w lewej), z drugiej, z wyraźnymi cechami malarstwa renesansowego (twarz i fryzura św. Michała, namalowana realistycznie, modelowana światłocieniem, przypomina bardziej iluzjonistyczny, klasyczny portret niż ascetyczny wizerunek świętego).

Zgodnie z głoszonymi przez Chrystusa słowami: *Idźcie i nauczajcie wszystkie narody* (Mt 28,19). Apostołowie i ewangeliści, dzięki działalności misyjnej, rozprzestrzenili wiarę chrześcijańską na wielu obszarach ziemi. Konsekwencją tego było pojawienie się grupy ludzi, którzy wyrzekając się wartości doczesnych i dóbr materialnych, skłonni byli poświęcić swoje życie modlitwom i kontemplacjom do osiągnięcia doskonałości duchowej oraz zbliżenia się ku Bogu. Mowa o ascetach, wśród których wymienić należy: eremitów, słupników, anachoretów. Głęboka wiara, dążenie do czystości i zbawienia nobilitowały ich do świętości, a tym samym odzwierciedlenia ich postaci w malarstwie. Także w ikonografii wschodniej znalazły swoje miejsce. Na ekspozycji sanockiej zobaczyć można ikony z wizerunkiem ŚŚ. Szymona Słupnika, Onufrego i Marka Trackiego.

Ikony późniejsze, od kon. XVII w. do XIX w., których przykładów w Muzeum Historycznym jest wiele (**il. 91**), charakteryzuje nieco odmienna stylistyka i technologia malarska. Malarze zaczynają stopniowo stosować farby olejno-temperowe, później olejne, wykorzystując do podobrazia płótno zamiast deski. Zwykle gładkie, jednokolorowe tło stosowane w ikonach z XV w., przybiera formę wypukłą, poprzez grawerowane lub ryte w gruncie ornamenty roślinne. Pojawiają się ikony z wieloma detalami, rozbudowanym krajobrazem, inskrypcjami, sygnaturami, napisami, z bogatą oprawą snycerską. Na ikonach z XVII w., stosuje się charakterystyczne półokrągłe łuki arkadowe nakładane na deskę w górnej partii, rzeźbione motywem wolic oczek. Nad arkadą, w górnych narożach stosowano ponadto rzeźbione elementy w kształcie stylizowanych kwiatów, na ramie zaś miejsce znajdują kaboszony i guzy. Przestrzeń ikony wypełniona zostaje dekoracją rzeźbiarską, pojawiają się

rozbudowane napisy fundacyjne, stosuje się niespotykany we wczesnych ikonach światłocien, i plastyczny modelunek. Coraz częściej malarze potwierdzają swoją tożsamość, poprzez sygnowanie swoich prac. Wyraźnie zaznacza się dysproporcja poziomu malarskiego, stylu i technologii w ikonach. Jedne malowane zgodnie z regułami kanonu, wysokiej klasy, wykonane przez ikonografów starannie, pełne duchowego i ponadczasowego piękna. Inne, w których brak tych pierwiastków tworzone masowo przez malarzy ikon, uczących się tego „fachu” z pokolenia na pokolenie, stają się na wskroś ludowe, często wręcz prymitywne. Przykładem ośrodka, w którym na przełomie XVII i XVIII w. ikony tworzyli miejscowi artyści była wieś w powiecie przemyskim Posada Rybotycka. Mieścił się tam lokalny warsztat malowania ikon, skupiający głównie mnichów z pobliskiej cerkwi oraz mieszczan z położonego obok miasteczka Rybotycze. Cechą charakterystyczną tych ikon, był ciemny, gruby kontur okalający malowane figury oraz monochromatyczny kolor. Dużo mniej poświęcano czasu pracy malarskiej nad odsłoniętymi partiami postaci, stąd brak rysu uduchowienia na obliczach postaci, dużo zaś więcej skupiano się nad drobiazgowością malowanych szat. Początkowo ikony rybotyckie tworzone jedynie na zamówienie utrzymywały swój poziom, z czasem jednak, jakość przerodziła się w ilość, co całkowicie spowodowało obniżenie ich wartości i klasy.

Od niedawna na ekspozycji znajduje się odrestaurowana, sygnowana, ikona Męki Pańskiej z Woli Wyzne⁵⁵⁸ autora Jakuba z Rybotycz, z 1675 r. (il. 89). Jest ona jednocześnie przykładem grupy ikon o tematyce moralizatorskiej, które w swojej bogatej treści i symbolice niosą przesłanie pouczające. Należą do niej przedstawienia: Sąd Ostateczny (il. 79), Pasja, Ukrzyżowanie.

Ikony te, zwykle dużych rozmiarów, z klejmami lub malowane symetrycznie, rzędami, zmuszają widza do głębokiej refleksji i zamyślenia. Dwie ikony Sądu Ostatecznego z XVII w., zamykające ekspozycję na parterze zamku, oddają moralizatorski charakter, reprezentując jednocześnie odmienną redakcję stylistyczną i ikonograficzną. Sąd Ostateczny z Lipia⁵⁵⁹ oddaje styl malarsko-płaszczynowy, z mocnym akcentem kontrastów barwnych i staranną dokładnością detali. Bliski tradycji bizantyjskiej, z charakterystyczną rzeką ognia wypływającą spod Etimazji wprost do paszczy Lewiatana, z drugiej strony w niektórych elementach ilustrujący już zachodnie wzorce. Druga ikona, nieznanego pochodzenia⁵⁶⁰, namalowana

⁵⁵⁸ [Ibid., il. s. 203].

⁵⁵⁹ [Ibid., il. s. 200].

⁵⁶⁰ [Ibid., il. s. 202].

została schematycznie, płasko, bez silnej ekspresji w oddaniu ruchu i gestu. Wątek grzechu został tu pokazany w odmiennej ikonografii, pod postacią wijącego się węża, z guzami (pierścieniami), które symbolizują grzechy główne. Według Janiny Kłosińskiej ten typ Sądu Ostatecznego zachowuje ikonografię ruską (typową dla ikon północnoruskich)⁵⁶¹.

Ciąg dalszy ekspozycji sztuki cerkiewnej umieszczono na piętrze zamku w dwóch wysokich salach. W pierwszej sali na dwóch przeciwległych ścianach ikony zostały ułożone w kilku rzędach imitując przegrodę ikonostasu. Na kolejnych ścianach pokazano ponad 25 przazdników (ikon świątecznych), odmiennych ikonograficznie, głównie z XVII i XVIII w. Podobnie datowane są pozostałe eksponowane ikony, wśród których znajdziemy tematy ikonograficzne i warianty przedstawień zawartych w ikonach z sal na parterze. Dominują liczne przedstawienia Matki Bożej Hodegetrii, Chrystusa Pantokratora, świętych: Mikołaja, Piotra i Pawła, św. Jerzego, św. Jana z Novi Suczawskiego czy Proroka Eliasza. Obok nich miejsce znalazły sceny pasyjne, które w ikonografii wschodniej pojawiły się w XVII w. Są to wizerunki Chrystusa Frasobliwego (ukazanego w kielichu lub na tumbie grobowej), Piety, Matki Bożej Bolesnej oraz tkaniny grobowe zwane płaszczenicami z namalowaną na płótnie lub desce sceną złożenia do grobu lub ukazującą martwe ciało Chrystusa. Wymowną ekspresją obnażonego ciała z ranami na ciele działa wizerunek Chrystusa na tkaninie grobowej w płaszczenicu z XVIII w. z Woli Sękowej⁵⁶².

W centrum pierwszej sali znajduje się drewniana konstrukcja, która dla celów wystawienniczych sugeruje ikonostas, będący najistotniejszym elementem cerkwi. Znajdują się na nim ikony z okresu XVII-XIX w. Zastosowanie późniejszych ikon nie ujmuje jednak charakteru dydaktyczno-merytorycznego całości kompozycji, która zachowuje program ikonograficzny, formę i przesłanie teologiczne tradycyjnego ikonostasu oraz odzwierciedla układ ikon w ikonostasach XVII-wiecznych, powszechnie stosowanych w następnych stuleciach. Przedłużeniem ww. konstrukcji są dostawione prostopadle do obu jej boków wysokie, dwustronne, oszklone gabloty, w których wnętrzu mieszczą się przedmioty służące do celów liturgicznych w Kościele wschodnim, pochodzące głównie z cerkwi greckokatolickich. Wśród nich są: starodruki (Ewangeliarze, Anfołogiony, Oktoichy, Triody), szaty liturgiczne, krzyże cerkiewne, chorągwie.

Na szczególną uwagę zasługują, eksponowane w gablotach, trzy antyminy: atlasowy,

⁵⁶¹ Omówienie zagadnienia i ikonografii Sądu Ostatecznego [Kłosińska 1973, s. 152-162; Kłosińska 1967, s. 30-45].

⁵⁶² [Zamek Królewski 2015, il. s. 239].

malowany farbami temperowymi z XVII w.⁵⁶³ oraz dwa wykonane techniką miedziorytu na płótnie lnianym, z 1700 r. i 1746 r. Godnymi uwagi są również: drewniana monstrancja z XVIII w., ze Świątkowej Wielkiej⁵⁶⁴, cynowa puszcza z 1734 r. oraz wydane we Lwowie dwa Ewangeliarze z 1665 r. i 1743 r.

Późniejsze przedmioty liturgiczne, głównie z XIX w., zobaczyć można w kolejnych gablotach. Należą do nich liczne cynowe i drewniane kielichy mszalne, pokrowce na kielichy tzw. wozduchy oraz puszcza na wiatyk, naczynie na olej święty, mirrę i wodę święconą, naczynie do poświęcenia chlebów, pszenicy, wina i oleju, łożka i kadzielnice. Osobliwie prezentują się szaty liturgiczne, w które ubrani byli kapłani obrządku wschodniego. Są to feloniony, liczne omoforiony, i epitrachile, wykonane z aksamitu lub bawełny, ozdobione bogatym, często pracochłonnym haftem o motywach roślinnych i geometrycznych. W jednej z gablot znajduje się godny obejrzenia czarny (żałobny) aksamitny felonion z XVII w., haftowany złotą nicią na wypukłym, reliefowym podłożu⁵⁶⁵.

W gablotach mieści się również bogata kolekcja drewnianych krzyży cerkiewnych z XVII-XIX w.⁵⁶⁶ Dzielą się one na krzyże ręczne rzeźbione i malowane, służące do błogosławieństw, krzyże ołtarzowe oraz procesyjne. Jedne surowe, zwykle ośmioramienne, z trzema poprzeczkami, zdobione reliefem, drugie bogato polichromowane. Na awersie zwykle ze sceną Chrystusa Ukrzyżowanego, na rewersie z figurą Matki Bożej z Dzieciątkiem, Chrztu Chrystusa lub Św. Mikołaja.

Ekspozycję sztuki cerkiewnej zamyka kolekcja ikon z XVIII i XIX w., oraz drewniane świeczniki, liczne chorągwie i obrazy z chorągwi, które wypełniają przestrzeń sali ekspozycyjnej. Mniejsze lichtarze, bogato polichromowane stawiane były na ołtarzu, większe służyły do postawienia bezpośrednio na podłożu świątyni. Dwustronne chorągwie, wykonane są przeważnie farbami temperowymi lub olejnymi na płótnie. Na uwagę zasługuje symboliczno-metaforyczne przedstawienie Ukrzyżowania (na awersie) i Dzwonu śmierci (na rewersie). Równie ciekawa ikonograficznie jest dwustronna chorągiew z Ukrzyżowaniem (na awersie) i Matką Bożą z Dzieciątkiem i fundatorami: Marią i Pantalejmonem⁵⁶⁷ (na rewersie). Obie pochodzą z XVII w. Dopełnieniem ekspozycji jest ściana, którą zdobią odnowione, zakonserwowane ikony, z przełomu od XVII do XIX w., które w ostatnich latach, dzięki

⁵⁶³ [Ibid., s. 235].

⁵⁶⁴ [Ibid., s. 237].

⁵⁶⁵ [Ibid., s. 236].

⁵⁶⁶ [Ibid., s. 234].

⁵⁶⁷ [Ibid., s. 233].

dofinansowaniu z MKiDN i wkładowi własnemu udało się odrestaurować.

ks. Marek Wojnarowski

Ikony w Muzeum Archidiecezjalnym w Przemyślu, nowa ekspozycja

Muzeum Archidiecezjalne w Przemyślu powstało w 1902 r., z inicjatywy ówczesnego biskupa św. Józefa Sebastiana Pelczara. Zadaniem tej placówki, od samego początku było gromadzenie i zabezpieczenie cennych pamiątek przeszłości, świadczących o wierze i kulturze minionych pokoleń zamieszkujących ziemię podkarpacką⁵⁶⁸. Kolekcja ikon w naszej placówce jest skromna ale zróżnicowana. Reprezentuje ona dość przekrojowo rozwój tradycji malarstwa cerkiewnego naszego regionu, na przestrzeni od XVI w. do XX w. Większość obiektów dotarła do muzeum po II wojnie światowej, głównie ze względu na fakt przejmowania opuszczonych świątyń obrządku greckokatolickiego przez wiernych Kościoła rzymskokatolickiego, osiedlonych na tych ziemiach po repatriacji ze Wschodu. Wspomnieć trzeba, że także i dziś trafiają się nowe nabytki: dla przykładu w ostatnim roku pozyskano kilka ikon z Izdebek, z nieistniejącej już cerkwi, a także dwie ikony z Prusieka z pocz. XX w. oraz cztery drewniane złożone świeczniki z cerkwi z Łukowego.

W poprzedniej siedzibie muzeum przy placu Tadeusza Czackiego 2, nie było osobnej ekspozycji sztuki cerkiewnej, natomiast niektóre ikony, czy sprzęty cerkiewne były pokazywane w ramach stałej wystawy. Po przenosinach muzeum w 2008 r. do nowej lokalizacji, przy placu Katedralnym w Przemyślu, powstała idea stałej prezentacji naszych zbiorów ikon. Zamiar udało się zrealizować już w 2011 r. kiedy, oddano do użytku nowe skrzydło wystawiennicze muzeum, zrealizowane przy wsparciu finansowym środków Unii Europejskiej. W tych nowych pomieszczeniach urządzono ekspozycje sztuki sakralnej, malarstwa religijnego i wystawę ikon.

Na tej nowej ekspozycji prezentowane są najciekawsze zabytki sztuki cerkiewnej. Oczywiście nie są to wszystkie ikony, jakie znajdują się w kolekcji Muzeum Archidiecezjalnego. Część z nich znajduje się w złym stanie zachowania i wymaga działań konserwatorskich, inne są niskiej wartości artystycznej.

Na ekspozycji ikon staramy się pokazać przekrojowo rozwój malarstwa ikonowego na przestrzeni od XVI w. aż po pocz. XX w. Ikony zostały wyeksponowane w układzie

⁵⁶⁸ [Gutkowska-Rychlewska 1976, s. 265].

chronologicznym. Dzięki umieszczeniu ich obok siebie od razu można dostrzec zachodzące przemiany stylistyczne, różne warsztaty oraz jakość wykonania, od prymitywnych i naiwnych, aczkolwiek nie pozbawionych uroku wytworów tzw. szkoły rybotyckiej, aż po malowidła najwyższej jakości. Ogólnie prezentowanych jest zaledwie 21 obiektów w tym prawie cały rząd apostołski ikonostasu z Dusowiec z 1681 r. oraz Sion z 1913 r., pozostała część zbiorów znajduje się w magazynach.

Prezentacja obejmie także ikony poza ekspozycją, aby umożliwić Państwu zapoznanie się w pełni z naszymi zbiorami, co mam nadzieję pobudzi do bardziej wnikliwych analiz i wprowadzenie naszych zabytków w krąg badań naukowych.

Wśród prezentowanych ikon najważniejsze miejsce zajmują te najstarsze, datowane jeszcze na XVI w. czyli Matka Boska Hodegetria z Prorokami (1550-1570)⁵⁶⁹ (**il. 92**). Jest ona przykładem szeroko rozpowszechnionego typu ikonograficznego przedstawień Bogarodzicy, utwierdzonego w malarstwie cerkiewnym tych ziem od połowy XV w., jako jeden z samodzielnych, na co wskazywał Romuald Biskupski⁵⁷⁰, przejawów własnej tradycji kulturalno-historycznej ukraińskiego religijnego malarstwa. Szczegółowo ten typ przedstawień został omówiony przez Mirosława Piotra Kruka w jego dysertacji doktorskiej, opublikowanej w 2000 r.⁵⁷¹

Kolejnym obrazem w kolekcji jest Matka Boża Znak (XVI-XVII)⁵⁷², pochodząca prawdopodobnie ze szkoły moskiewskiej, a pojawiła się w kolekcji przed 1969 r. W XIX w. ozdobiono ikonę bogatym srebrnym okładem i umieszczono w drewnianym, bogato zdobionym kioście.

Inną ciekawą ikoną jest monumentalne Zaśnięcie Matki Bożej (XVII-XVIII w.) przekazane z nieznannej cerkwi pod Przemyślem w 1969 r. (**il. 93**). Ikona ta prezentuje rozbudowany wariant Zaśnięcia Marii wraz z Apostołami przybywającymi na obłokach, tłumem mężczyzn i niewiast, koronacją Marii na obłokach oraz ze sceną z Żydem Jefoniaszem, który chciał zbezczścić ciało Marii⁵⁷³. Kompozycja tego przedstawienia posiada niektóre unikalne detale dla ikonografii ukraińskiego malarstwa. Zwraca uwagę wpierrw porównanie monumentalnych głównych postaci z miniaturowymi figurkami dodatkowych świadków

⁵⁶⁹ [Kruk 2000, s. 63, 258].

⁵⁷⁰ [Biskupski 2000, s. 160–161].

⁵⁷¹ [Kruk 2000].

⁵⁷² [Janocha 2008, s. 8].

⁵⁷³ Ukraińską ikonografię Zaśnięcia Marii najdokładniej przedstawił [Janocha 2001b, s. 421-433; Janocha 2003, s. 106-140].

w głębi przedstawienia i grupa postaci z kobietą, załamującą ręce nad głową, na galerii budowli po prawej stronie ikony. Do osobliwości ikonograficznych należy umieszczenie apostołów na chmurach w dwóch grupach. Nowym motywem dla ikonografii Zaśnięcia są trzy pary aniołów w otoczeniu Bogurodzicy, wstępującej do nieba oraz jej koronacja w tym czasie.

Kolejny zabytek to ikona Trójcy Świętej (XVII w.) prezentująca znany typ przedstawienia Gościnności Abrahama ze starotestamentalną Trójcą Świętą, jako trzema aniołami zasiadającymi przy wspólnym stole (il. 94). Na ikonie widzimy luźną interpretację rublowskiego przedstawienia. Aniołowie mają skrzydła w kolorach czerwonym, białym i zielonym, środkowy anioł został uzupełniony nimbem krzyżowym, który jednoznacznie pozwalał interpretować przedstawione Osoby Trójcy Świętej. Charakterystyczne jest także powiększenie centralnej postaci i równoczesne pomniejszenie flankujących ją aniołów.

Uwagę zwraca także ikona Chrystusa Pantokratora (XVII w.) z cerkwi św. Jana Chrzciciela w Odrzechowej k. Sanoka, przekazana do zbiorów muzeum we wrześniu 1969 r. Przedstawia ona Zbawiciela w półpostaci z otwartą księgą w lewej ręce i gestem błogosławieństwa ręki prawej. Od góry ikona zamknięta została łukiem z nakładanymi rzeźbionymi ornamentami, tło złote grawerowane. Sposób malowania przypomina warsztat Stefana Medyckiego odnotowanego w 1656 r., jako mieszkańca Sanoka⁵⁷⁴, działającego także w Drohobyczu (1659-1669). Ikona nie została umieszczona jeszcze na ekspozycji, gdyż wymaga przeprowadzenia prac restauratorskich.

W zbiorach muzeum znajduje się Deesis i rząd Apostolski z ikonostasu cerkwi w Dusowcach z datą 1681, umieszczoną na ramie przedstawienia centralnego. Jest to znaczący zabytek w ekspozycji sali ikon, ukazujący postacie Apostołów i Ewangelistów, malowane razem z ich atrybutami, po sześciu z każdej strony. Poszczególne arkady z przedstawieniami, nie umieszczono w poziomym układzie, ale po skosie wznosząc się ku centrum rzędu. Ikona centralna z przedstawieniem Chrystusa wraz z Maryją i św. Janem Chrzcicielem na bocznych ramach, znajduje się w magazynie muzealnym. Same postacie mają dość mocno przetarte szaty, ale karnacje zachowane są dostatecznie. Architektoniczna obudowa ikon została przemalowana w kolorze jasnoniebieskim, ale w przetarciach widoczna jest oryginalna kolorystyka nasyconego granatu oraz srebrzenia.

W ekspozycji umieszczono także królewskie wrota z symbolami czterech Ewangelistów, pochodzące ze Szlachtowej (poł. XVIII w.) gdzie pośród mięsistych winnych gron i wijących się latorośli oraz kwiatów akantu odnajdziemy cztery kartusze z bardzo prymitywnie

⁵⁷⁴ [Aleksandrovič 1999, s. 136; Aleksandrovič 2013, s. 22–23].

malowanymi symbolami czterech Ewangelistów⁵⁷⁵.

Powyżej wrót prezentowany jest XVII w. kartusz flankowany ażurowymi wolutami ze zlatynizowaną wersją ikony Mandylionu, gdyż na głowie Chrystusa umieszczona została korona cierniowa i krople krwi, natomiast w nimbie krzyżowym litery „O ΩN”, świadczące o cerkiewnym pochodzeniu obiektu.

Omawiając kolekcję ikon w Muzeum Archidiecezjalnym w Przemyślu trzeba wspomnieć także ikony tzw. „rybotyckie”, z których kilka znajduje się w zbiorach. Są to ikony: św. Jana Suczawskiego (XVII-XVIII w.), św. Ojców Kościoła (XVIII w.), Soboru Archaniołów (pocz. XVIII w.), Chrystusa Eucharystycznego w kielichu z Marią i św. Janem (XVII-XVIII w.) z Węgierki k. Pruchnika, przekazane w 1969 r., antependium z Adamem i Ewą (1 poł. XVIII w.) z Węgierki⁵⁷⁶ (il. 95), św. Mikołaja (XVIII w.), Zwiastowanie Pańskie pochodzące z Tyniowic – w zbiorach od 1978 r. (il. 96). Większość tych obrazów powstała w XVII-XVIII w. Na ekspozycji umieszczone jest także antependium, z charakterystycznym dla lokalnego malarstwa, przedstawieniem św. Antoniego i św. Teodozego Pieczerskich (2 poł. XVII w.). Pomiędzy świętymi widok soborowej cerkwi Ławry, pod wezwaniem Zaśnięcia Matki Bożej, a w górnej partii Matka Boża Znak otoczona obłokami (il. 97).

Przykładem późniejszej sztuki jest niemalże komplet ikon z ikonostasu z Odrzechowej k. Sanoka, przekazany do muzeum w 1969 r. Ikonostas został ufundowany, według inskrypcji na scenie Ostatniej Wieczery, przez Petra Lazirka w 1893 r., a namalowany przez Juliana Pańkiewicza w 1894 r. (taka inskrypcja zawarta została w scenie narodzin Marii). Autorka opracowania twórczości Juliana Pańkiewicza w Słowniku Artystów Polskich i w Polsce działających nie wspomina o tym ikonostasie⁵⁷⁷. Natomiast w rękopisie autobiografii Pańkiewicza, przechowywanym w Lwowskiej Naukowej Bibliotece im. W. Stefanyka, znajduje się informacja, że ikony do cerkwi w „Odrzechowie” namalował on już w 1890 r., przebywając w posiadłości Dzieduszyckich w Jezupolu⁵⁷⁸. Jest to przykład czterorzędowego ikonostasu z charakterystycznie malowanymi postaciami, częściowo w stylu akademickim, częściowo reprezentującymi tzw. narodowy styl ukraiński (wyszywana koszula Marii, czy też geometryczne, przypominające huculskie kilimy złożone i malowane tła ikon). Warto wspomnieć, że są to pierwsze próby malarskie definiowania narodowego stylu ukraińskiego

⁵⁷⁵ [Carski vrata 2012, s. 158, nr 74].

⁵⁷⁶ [Janocha 2008, s. 273].

⁵⁷⁷ [Wierzbicka 1998, s. 419-420].

⁵⁷⁸ [Rudenko 2007, s. 61].

poprzez sztukę huculską⁵⁷⁹. W zbiorach muzeum znajduje się 35 ikon należących do tego zespołu. Na ekspozycji umieszczono tylko pięć ikon z Apostołami, gdyż na pozostałe zabrakło miejsca. Stan niektórych wskazuje także na to, że w czasie II wojny światowej stały się celem dla broni palnej. Niektóre obrazy zostały przestrelone i do dziś widnieją na nich otwory po kulach. W 2015 r. w cerkwi w Odrzechowej grupa studentów Akademi Sztuk Pięknych w Warszawie przeprowadziła kwerendę i na jej podstawie odnaleziono większą część struktury architektonicznej zniszczonego ikonostasu, który został zinwentaryzowany i oczekuje na podjęcie prac restauratorskich⁵⁸⁰. Następną podpisaną ikoną jest przedstawienie archaniola Gabriela ze scenami jego posługi, namalowane przez Jakuba Winnickiego w 1849 r. (**il. 98**) jako przykład neobarokowej maniery z poł. XIX w. To ciekawy i oryginalny przykład malarstwa religijnego, z mało dotychczas poznanego okresu jego rozwoju⁵⁸¹. Warto zwrócić uwagę na monumentalną ikonę Chrystusa Arcykapłana, namalowaną w 1900 r. przez Josipa Kuryłasa, który studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (**il. 99**). Jest to jedna z najstarszych sygnowanych pozycji w twórczym dorobku tego ukraińskiego malarza, choć prawdopodobnie pozostaje nieznana badaczom aż do tej pory. Nie została wymieniona w dorobku Kuryłasa opracowany w *Słowniku Artystów Polskich i w Polsce działających*, wydanym we Wrocławiu w 1986 r.⁵⁸²

Przedstawione powyżej ikony nie stanowią kompletnego katalogu malarstwa cerkiewnego w zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego, są raczej krótką prezentacją, której celem jest zainteresowanie badaczy tematyką tego malarstwa w zasobach mniejszych muzeów, gdzie jak możemy się przekonać, znajdują się równie ciekawe zabytki, jak i w znaczących kolekcjach dużych muzeów. Ogólnie można powiedzieć, że zbiory sztuki cerkiewnej w naszej kolekcji to ok. 100 ikon oraz przykłady rzemiosła artystycznego w postaci naczyń liturgicznych: np. kielichy, łyżeczki i włócznie, gwiazdy, pokrowce, naczynie do błogosławienia chlebów, dwa komplety dikirów i trikirów, drewnianych rzeźbionych krzyży, metalowych plaketek i enkolpionów (3 szt.), a także księgi liturgiczne i szaty liturgiczne, wśród nich dwie mitry bł. bpa Jozafata Kocyłowskiego, antyminy i płaszczenice (3 szt.) oraz umieszczony w ekspozycji Sion z 1913 r. w postaci miniaturowej świątyni przekrytej kopułą, wykonany przez rzeźbiarza Dombka (**il. 100**). Wyżej przedstawione zbiory wymagają dalszych badań i opracowania naukowego, co mam nadzieję będzie sukcesywnie czynione. Dotychczas uwagę badaczy

⁵⁷⁹ [Ibid.]

⁵⁸⁰ [Tajemnice Odrzechowej 2015*].

⁵⁸¹ [Przeździecka 1973].

⁵⁸² [Bałowa 1986, s. 388-390].

zwróciła tylko najstarsza ikona w muzealnej kolekcji: Matka Boża z Prorokami ⁵⁸³. Opublikowano także królewskie wrota ze Szlachtowej ⁵⁸⁴ i informacje o dwóch ikonach w publikacji ks. bpa Janochy ⁵⁸⁵. Jak widać, na uwagę zasługują i inne obiekty zbioru muzealnego, w tym te późniejszego pochodzenia. Dają one obraz sztuki religijnej przemyskiej eparchii na różnych etapach rozwoju jej artystycznej tradycji.

⁵⁸³ [Kruk 2000, s. 63, 258].

⁵⁸⁴ [*Carski vrata* 2012, s. 158, nr 74].

⁵⁸⁵ [Janocha 2008, s. 8, 273].

Ilustracije



П. 1. *Икона Страсти Христові з Волосянки, XVII с., Етнографічного музею Будапешта.*



П. 1а. Ікона Страсі Христові з Волосянки, XVII с., Етнографічного музею Будапешта.



П. 1а. Сцена *Омивання ніг апостолам*. Гравюра Адріана Колларта, на основі рисунків Мартена де Воса



П. 1а. *Ікона Страсті Христові з Волосянки*, фрагмент



П. 1а. Сцена *Несення Хреста*. Гравюра Адріана Колларта, на основі рисунків Мартена де Воса



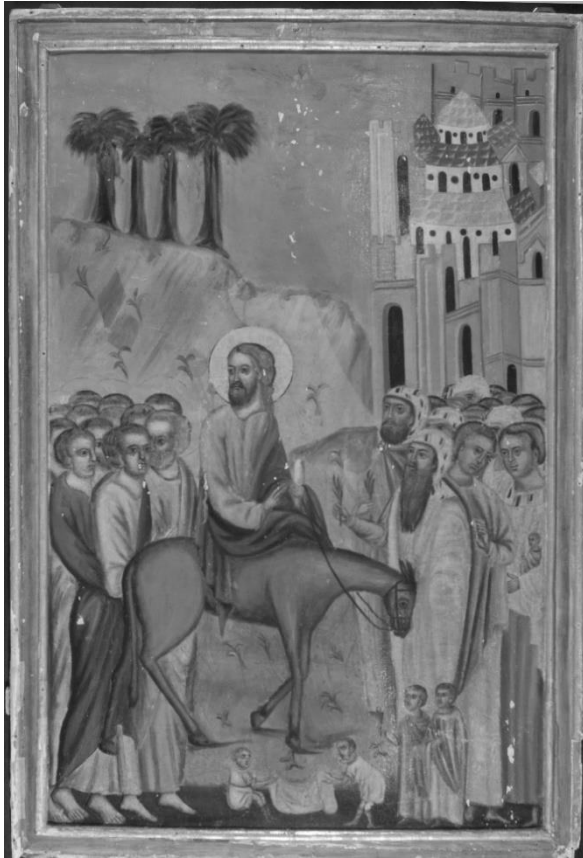
П. 1а. *Икона Страсті Христові з Волосянки*, фрагмент



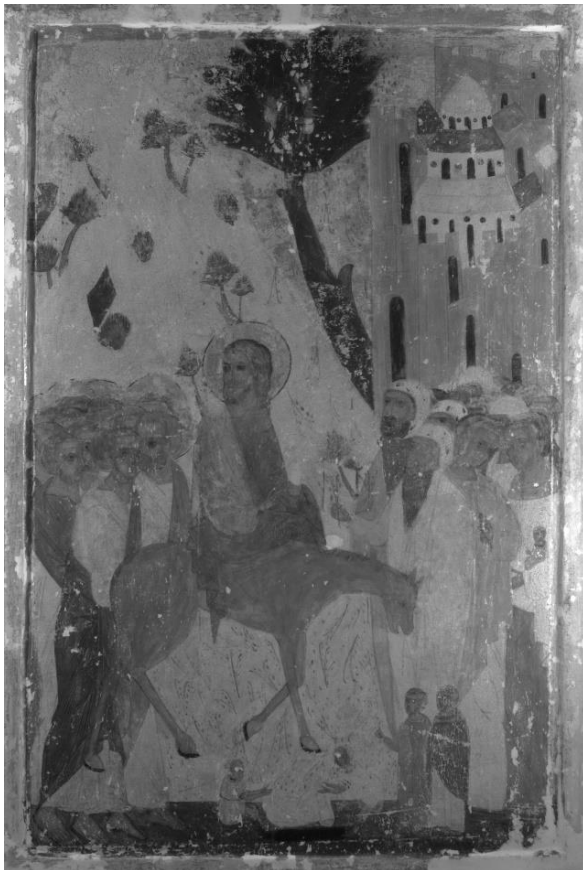
Il. 2. *Wjazd do Jerozolimy*, 1 poł. XVI w., Muzeum Archidiecezji Warszawskiej. Lico przed konserwacją VIS – światło rozproszone (fot. R. Stasiuk).



Il. 3. Odwrocie przed konserwacją VIS – światło rozproszone (fot. R. Stasiuk).



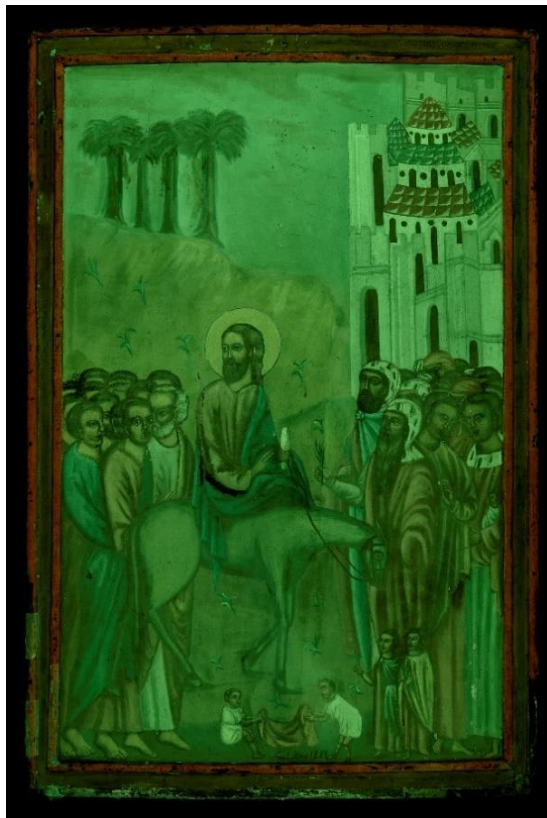
Il. 4. IR – reflektografia w zakresie 1000-1200 nm – podczerwień przed usunięciem przemalowań (rejestrację przeprowadził R. Stasiuk).



Il. 5. IR – reflektografia w zakresie 1000-1200 nm – podczerwień w trakcie konserwacji, po usunięciu przemalowań (rejestrację przeprowadził R. Stasiuk).



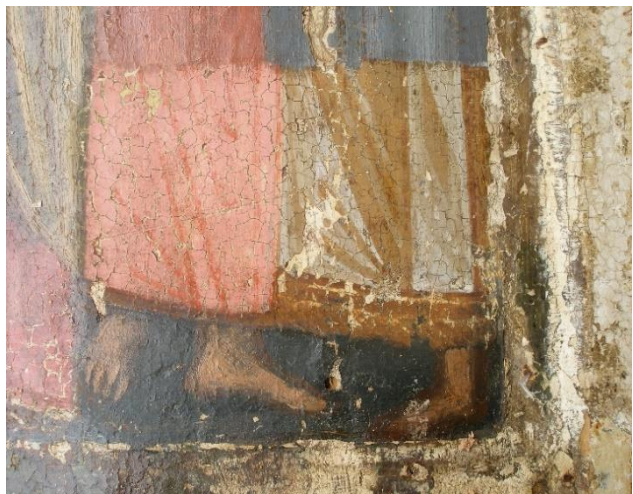
Il. 6. Rentgenogram – fotografia w promieniach Roentgena, przed konserwacją (rejestrację przeprowadził R. Stasiuk).



Il. 7. UV - luminescencja wzbudzona ultrafioletem, przed konserwacją (fot. R. Stasiuk).



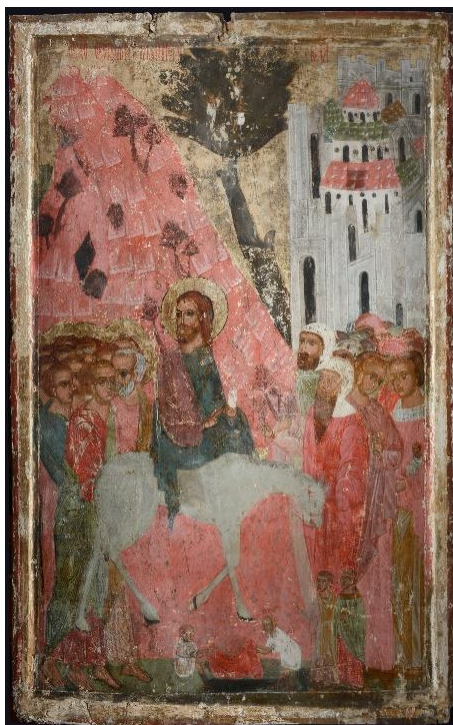
II. 8. i 9. UV - ultrafiolet w zakresie światła widzialnego i luminescencja wzbudzona ultrafioletem, fragment przed konserwacją z podpisem dawnego renowatora (fot. R. Stasiuk).



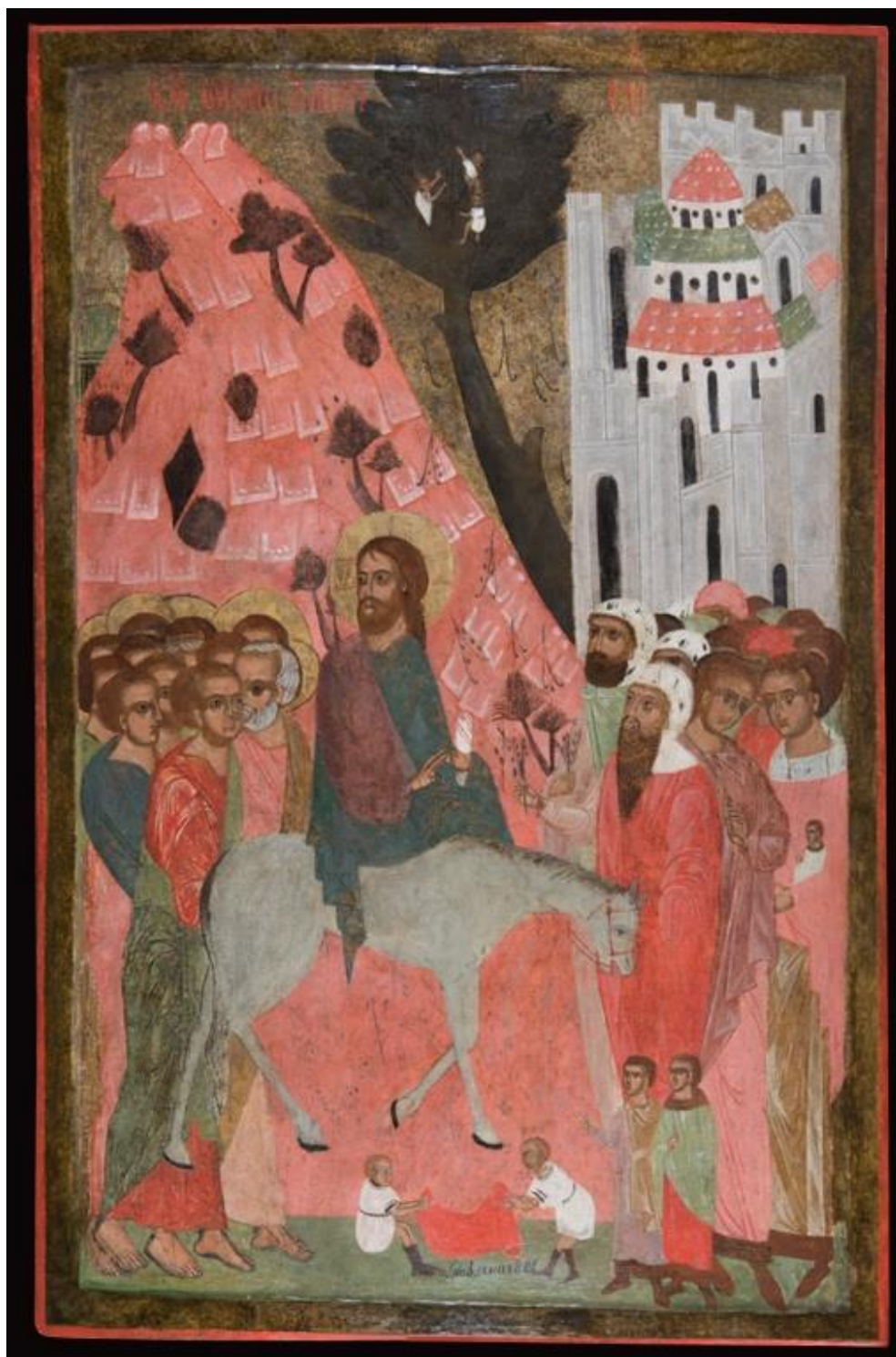
II.10. i 11. Fragment w trakcie konserwacji, odkrywka sondażowa VIS - światło rozproszone (fot. A. Derentowicz Zakrzewska).



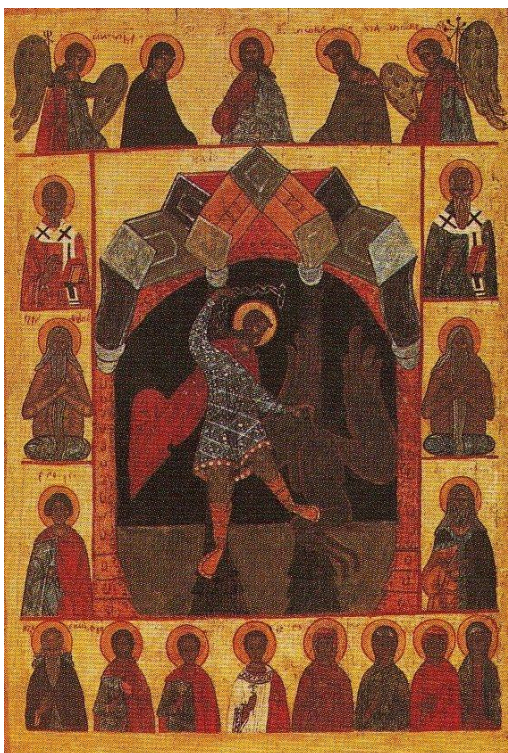
Il. 12. Fragment w trakcie konserwacji, podczas usuwania przemalowań VIS - światło rozproszone (fot. R. Stasiuk).



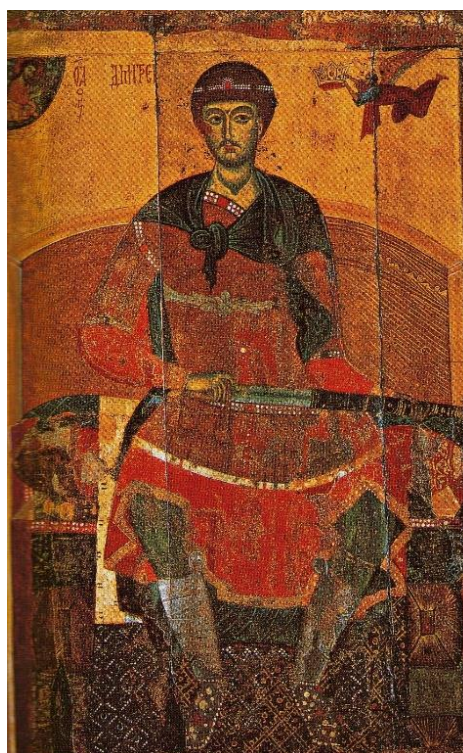
Il. 13. i 14. W trakcie konserwacji, kolejny etap usuwania przemalowań VIS - światło rozproszone (fot. R. Stasiak i A. Derentowicz Zakrzewska).



Il. 15. *Obraz Wjazd do Jerozolimy*, 1 poł. XVI w., Muzeum Archidiecezji Warszawskiej.
Lico po konserwacji.



II. 16. Św. Nikita, ikona nowogrodzka, koniec XV w.



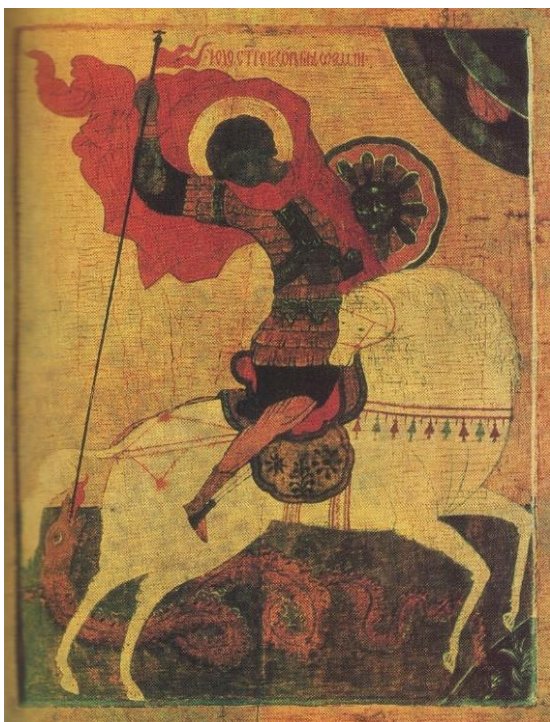
II. 17. Św. Demetriusz z Tesaloniki na tronie, ikona z soboru Zaśnięcia Matki Bożej w Dymitrowie, ok. 1212 r.



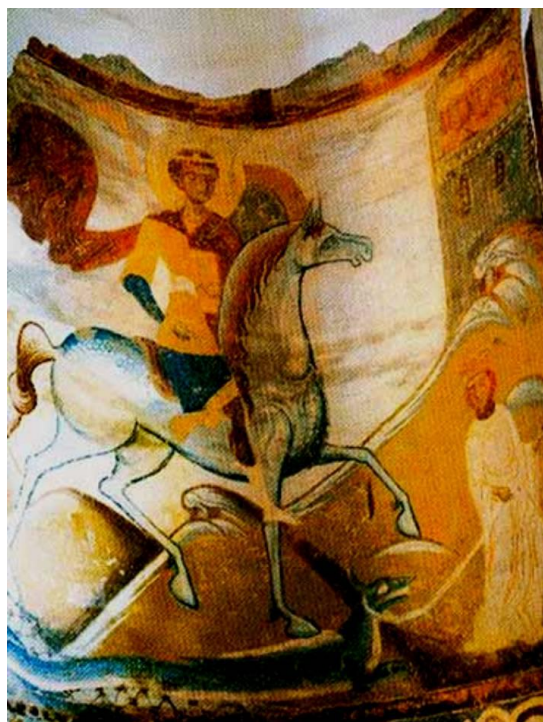
II. 18. Święci Jerzy i Demetriusz, relief z monasteru Michajłowskiego w Kijowie, poł. XI lub pocz. XII w.



Il. 19. *Św. Jerzy zabijający smoka* (tzw. Czarny Jerzy), ikona nowogrodzka, koniec XIV w.



Il. 20. *Św. Jerzy walczący ze smokiem*, ikona nowogrodzka, XV w.



Il. 21. *Św. Jerzy*, fresk z cerkwi św. Jerzego w Starej Ładodze, arcydzieło mistrzów z Nowogrodu, l. 1167-1168 lub l. 80. XII w.



Il. 22. *Św. Teodor Stratelates*, fresk z kaplicy pw. Trójcy Świętej na zamku w Lublinie, 1418 r.



Il. 23. *Św. Hipacy z żywotem*, klejmo ikony, 1 poł. XV w.



Il. 24. Św. Paraskewa Piątница z żywotem, klejmo ikony z cerkwi w Rohatynie, XV w.



Il. 25. *Matka Boska „Werchracka”*, [w:] M. Gębarowicz, *Portret XVI-XVIII wieku we Lwowie*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, il. 44 b.



Il. 26. *Matka Boska Eleusa*, 1 poł. XVII w., [w:] B. Gumińska, *Muzeum Narodowe w Krakowie, Galeria „Sztuka cerkiewna dawnej Rzeczypospolitej”*. Przewodnik, Kraków 2012 (w. 2), s. 72.



Il. 27. *Ikona Matki Boskiej „Łopińskiej”, ob. w kościele w Polańczyku, (fot. P. Sygowski 2014).*



Il. 28. *Matka Boska Eleusa, miedzioryt Rafaela Sadelera z 1614 r. (wg F. W. H. Holsteina), [w:] R. Biskupski, O dwu wariantach przedstawienia Matki Boskiej Eleusy w sztuce ukraińskiej XVII-XVIII wieku [w:] Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła - twórcy - ośrodki - techniki, Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10-11 maja 2003 roku, Łańcut 2003, s. 279, il. 4.*



Il. 29. *Matka Boska Słodko-
miłujaca* (gr. *Glykophilousa*),
szkoła Andreasa Ritzosa, Kreta, 2.
poł. XV w., [w:] *Niebiański
splendor. Ikony greckie z kolekcji
Emiliosa Velimezisa* (katalog
wystawy). *Katalog wystawy w
Muzeum Narodowym w Krakowie
– Oddział „Arsenal Muzeum
Książąt Czartoryskich”*, Kraków
2007, il. 2.



Il. 30. *Matka Boska z
Dzieciątkiem, w otoczeniu
Proroków oraz Joachima i Anny* –
ilustracja w *Trefologionie* (Lwów
1651), ze zbiorów Muzeum-
Zamku w Łańcucie.



II. 31. *Matka Boska z Dzieciątkiem*, Hłomcza, 1 poł. XVII w., [w:] R. Biskupski, *Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku*, Warszawa 1991, il. 63.



II. 32. *Istenszülő a gyermekkel*, 17 század közepe. Magyoróska, Szent Péter és Pál főapostolok-templom, [w:] B. Puskás, *A görög katolikus egyhá művészete a történelmi Magyarországon* *Hagyomány és megújulás*, Budapest 2008, s. 125, il. 38.



Il. 33. *Matka Boska Werchracka*, ikona z cerkwi pw. św. Jerzego w Tomaszowie Lubelskim, koniec XVII w., [w:] P. Kondraciuk, *Ikona Matki Boskiej z Dzieciątkiem z cerkwi pw. św. Jerzego w Tomaszowie Lubelskim. Nowe spojrzenie na ikonografię tzw. Eleusy – Marii Rzymskiej* (w:) *Cerkiew – wielka tajemnica. Sztuka cerkiewna od XI wieku do 1917 roku, ze zbiorów polskich. Katalog wystawy zorganizowanej przez Muzeum Zamek Górków w Szamotułach i Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, kwiecień – sierpień 2001, Gniezno 2001, s. 78.*



Il. 34. „Віднайдена неznана ікона Матері Божої” w cerkwi p.w. św. Mikołaja w Hrebennem – reprodukcja obrazka, wydanej z okazji uroczystości zakończenia remontu cerkwi. Hrebenne, dnia 17.07.2010 r.



Il. 35. *Matka Boska Eleusa*, z ikonostasu cerkwi w Dyniskach, 1 poł. XIX w., Muzeum im. Janusza Petera w Tomaszowie Lubelskim, [w:] *Sztuka i liturgia Kościoła Grekokatolickiego – w 400. rocznicę Unii Brzeskiej. Katalog wystawy*, red. K. Mart, Chełm - Zamość 1996, s. 52-53, il. 45.



Il. 36. *Eleusa*, XIV-XV w. (szkoła itałobizantyńska - ?), z klasztoru klarysek w Krakowie, [w:] M. Janocha, *Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2008, il. 314, s. 421.



П. 37. Reprodukacja obrazka „Икона Божей Матери „Споручница Грешных” – Корецкая”, z monasterskiej cerkwi p.w. Św. Trójcy w Korcu.



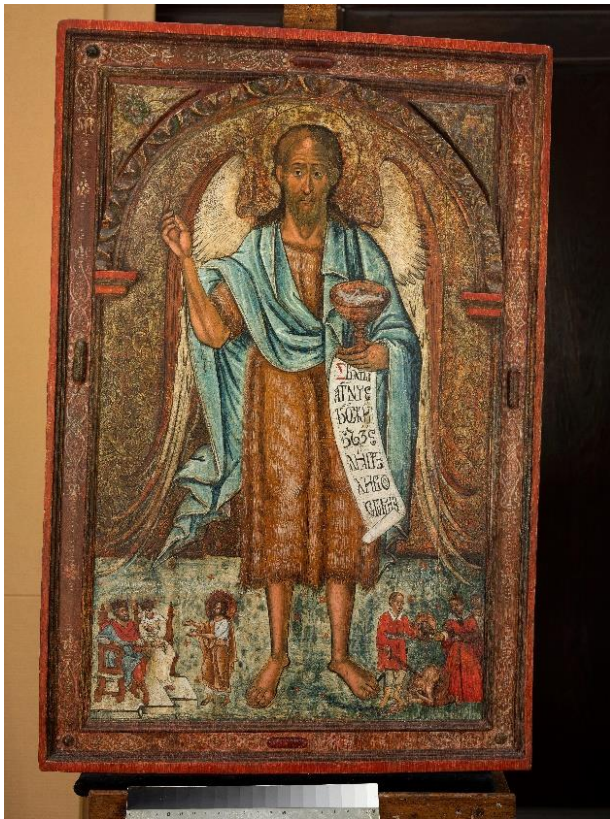
П. 38. Ikona z nieistniejącej już cerkwi w Milejowie niedaleko Lublina (ikona dotychczas nie reprodukowana) – zob.: P. Sygowski, *Nieistniejąca unicka cerkiew p.w. św. Prakseydy Męczennicy w Milejowie i pochodząca z niej ikona Matki Boskiej z Dzieciątkiem* [w druku].



Il. 39. Ikona przekazana w 2015 r. z urzędu celnego do Muzeum Ikony Wołyńskiej w Łucku (ikona dotychczas nie reprodukowana).



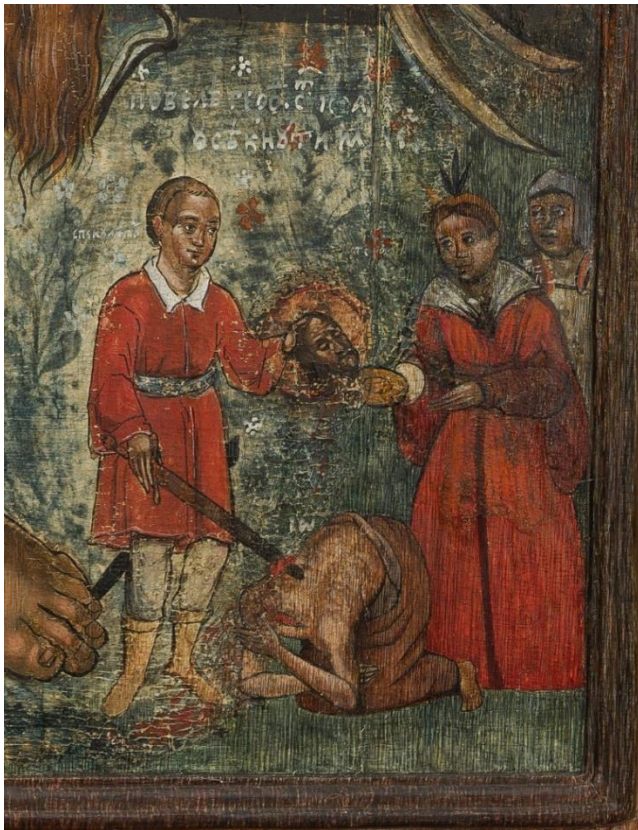
Il. 40. *Ikona Matki Boskiej „Werchrackiej”* w cerkwi monasteru krechowskiego – stan po konserwacji (fot. J. Mazur 2007).



Il. 41. *Św. Jan Chrzyciel Anioł Pustyni ze scenami z życia*, ikona z cerkwi w Torkach, XVII w., Muzeum Narodowe w Warszawie (fot. K. Wilczyński).



Il. 42. *Św. Jan Chrzyciel gani Heroda*, fragment ikony *Św. Jana Chrzyciela* z cerkwi w Torkach, Muzeum Narodowe w Warszawie (fot. K. Wilczyński).



Il. 43. Obcięcie głowy św. Jana Chrzciciela, fragment ikony Św. Jana Chrzciciela z cerkwi w Torkach, Muzeum Narodowe w Warszawie (fot. K. Wilczyński).



Il. 44. Cerkiew w Torkach, wg ryciny Kajetana W. Kisielińskiego z 1838 r., Muzeum Narodowe w Warszawie.



Il. 45. *Św. Jan Chrzciciel Anioł Pustyni ze scenami z życia*, ikona z cerkwi w Torkach, XVII w., - stan przed konserwacją, Muzeum Narodowe w Warszawie.



Il. 46. *Św. Jan Chrzciciel gani Heroda*, fragment ikony *Św. Jana Chrzciciela* z cerkwi w Torkach - stan przed konserwacją, Muzeum Narodowe w Warszawie.



Il. 47. Obcięcie głowy św. Jana Chrzciciela, fragment ikony Św. Jana Chrzciciela z cerkwi w Torkach - stan przed konserwacją, Muzeum Narodowe w Warszawie.



Il. 48. Obcięcie głowy św. Jana Chrzciciela, ikona z cerkwi w Weremieniu, XVII w., Muzeum Historyczne w Sanoku.

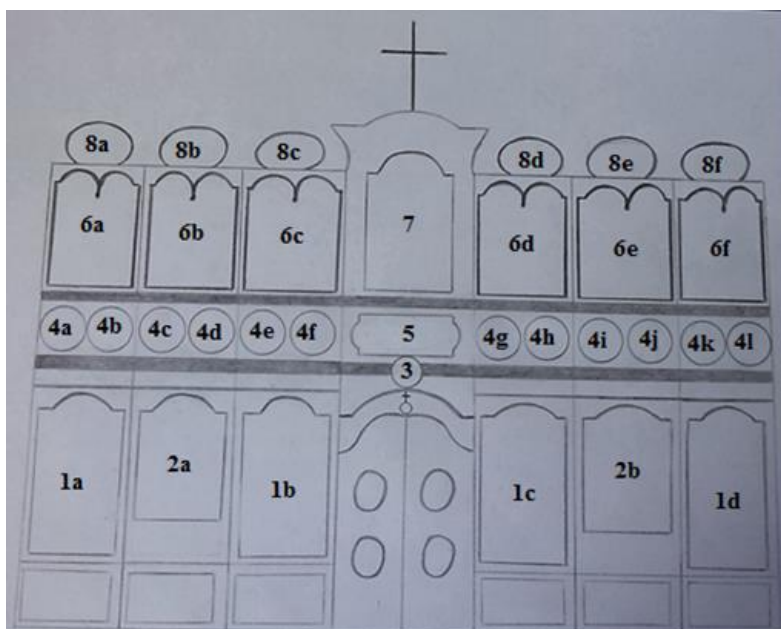


П. 49. Św. Jan Chrzciel Anioł Pustyni ze scenami z życia, ikona z cerkwi w Odrzechowej, XVII w., Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku (fot. M. Kraczkowski).

П. 50. Św. Jan Chrzciel Anioł Pustyni i św. Dionizy Areopagita, rysunek z Sijskiego podlinnika, XVII w., [w:] Н. Покровский, *Очерки памятников христианской иконографии и искусства*, С.-Петербург 1900, рис. 227.



Il. 51. Karol Różewicz, ikonostas z cerkwi pw. Św. Michała Archanioła w Wierchomli Wielkiej, 2 poł. XIX w. (fot. A. Krysik).



Il. 52. Plan Ikonostasu z cerkwi pw. Św. Michała Archanioła w Wierchomli Wielkiej, 2 poł. XIX w. (fot. A. Krysik).



Il. 53. i 54. Karol Różewicz, *św. Mikołaj* i *św. Michał Archanioł*, obrazy z ikonostasu z cerkwi pw. Św. Michała Archanioła w Wierchomli Wielkiej, koniec XIX w. (fot. A. Krysik).



Il. 55. i 56. Karol Różewicz, *Św. Wawrzyniec* i *Św. Szczepan*, obrazy z ikonostasu z cerkwi pw. Św. Michała Archanioła w Wierchomli Wielkiej, koniec XIX w. (fot. A. Krysik).



Il. 57. i 58. Karol Różewicz, *Mandylion* i *Podwyższenie Krzyża Świętego*, obrazy z ikonostasu z cerkwi pw. Św. Michała Archanioła w Wierchomli Wielkiej, koniec XIX w. (fot. A. Krysik).



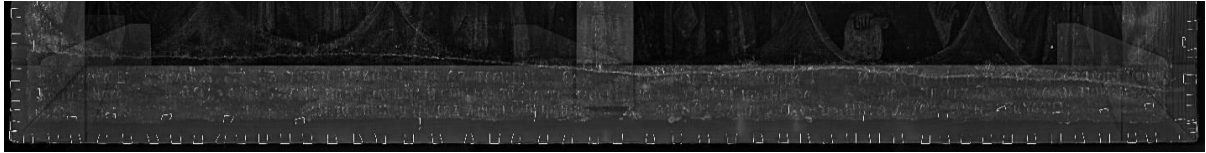
Il. 59. Karol Różewicz, *Ostatnia Wieczerza*, obraz z ikonostasu z cerkwi pw. Św. Michała Archanioła w Wierchomli Wielkiej, koniec XIX w. (fot. A. Krysik).



Il. 60. Karol Różewicz, *Chrystus Pantokrator*, obraz z ikonostasu z cerkwi pw. Św. Michała Archanioła w Wierchomli Wielkiej, koniec XIX w. (fot. A. Krysik).



Il. 61. *Oltarz Boży*, ikona z terenu Rusi Zachodniej, 1759 r. (fot. Muzeum Narodowe w Krakowie).



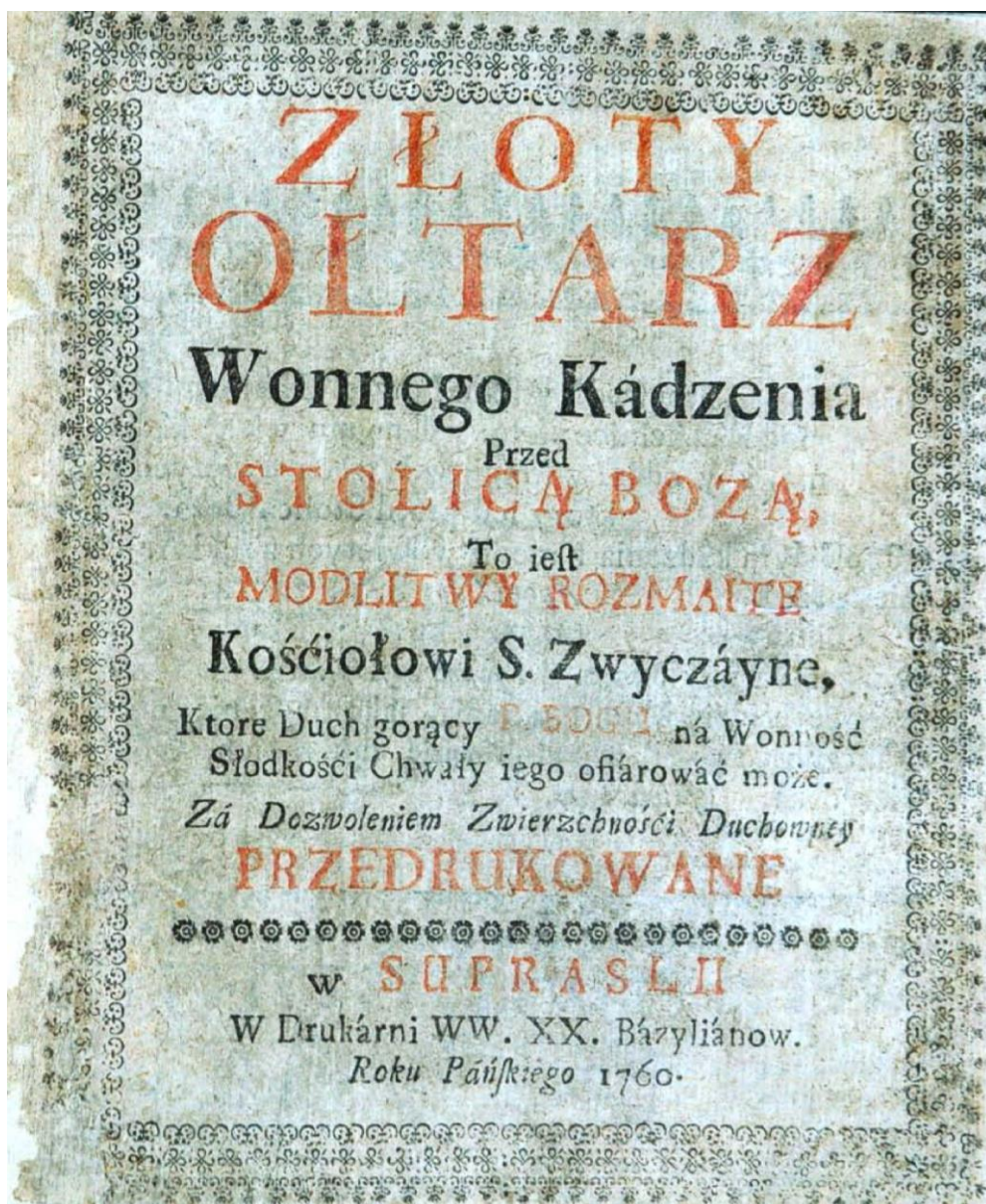
Il. 62. *Ołtarz Boży*, ikona, fragment – fotografia inskrypcji w świetle RTG (fot. P. Frączek, LANBOZ MNK).



Il. 63. *Bogurodzica w otoczeniu chóru aniołów*, ikona z cerkwi św. Piotra i Pawła we wsi Horodyszczce, obwód brzeski, rejon kamieniecki, pocz. XVIII w. Wg *Myzeŭ* 2004, il. na s. 54.



Il. 64. *Koronacja Matki Bożej*, obraz z kaplicy „na mogiłkach”, obwód grodzieński, XVIII w. Wg *Myzeŭ* 2004, il. na s. 56.



Il. 65. Złoty oltarz wonnego kadzenia przed Stolicą Bożą ..., Supraśl 1760



Il. 66. *Matka Boska Trembowelska*, kościół karmelitów w Gdańsku (fot. M. P. Kruk 2016 r.).



Il. 67. *Św. Jan Nepomucen*, ikona z cerkwi grecko-katolickiej pw. Św. Paraskewy w Łówczy, XIX w. (fot. P. Sygowski).



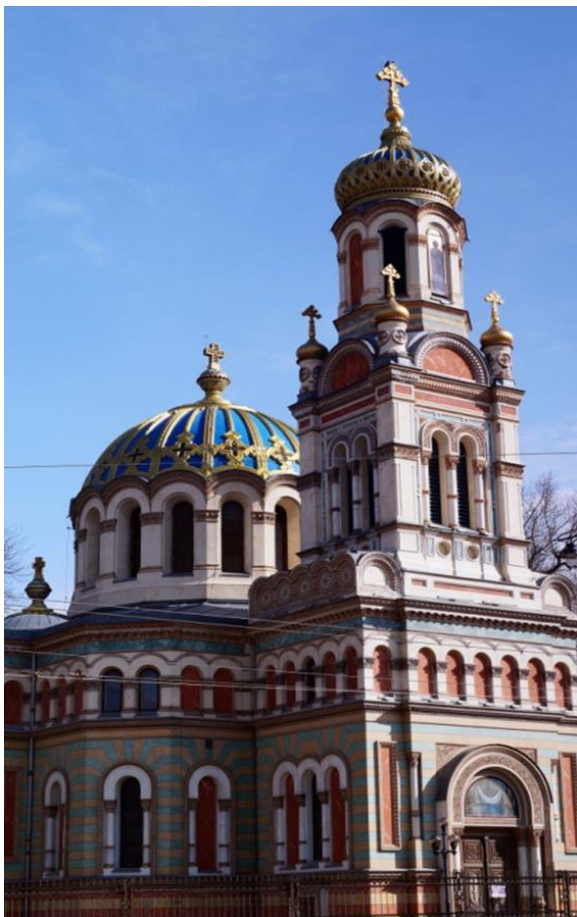
Il. 68. Aleksander Tarasewicz (ok. 1640-1727), *Brama Niebios (Porta coeli)* – strona tytułowa *Rosarium et officium B[eatae] Mariae Virginis*, [Vilnius, c. 1680], Biblioteka Raczyńskich (fot. Biblioteka Raczyńskich).



Il. 69. *Sąd Ostateczny*, fragment polichromii z Chotyńca, 1735 r. (fot. z archiwum J. Giemzy).



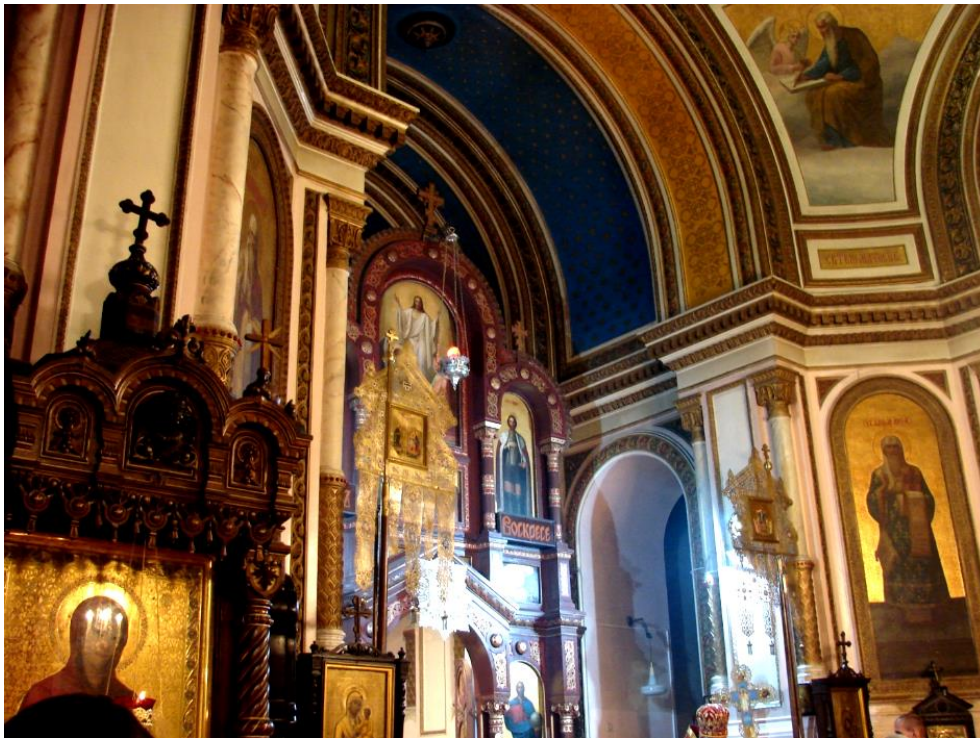
Il. 70. Archanioł Rafał prowadzący Tobiasza (?), drzwi diakońskie z Chotyńca, 1756 r. (fot. z archiwum J. Giemzy).



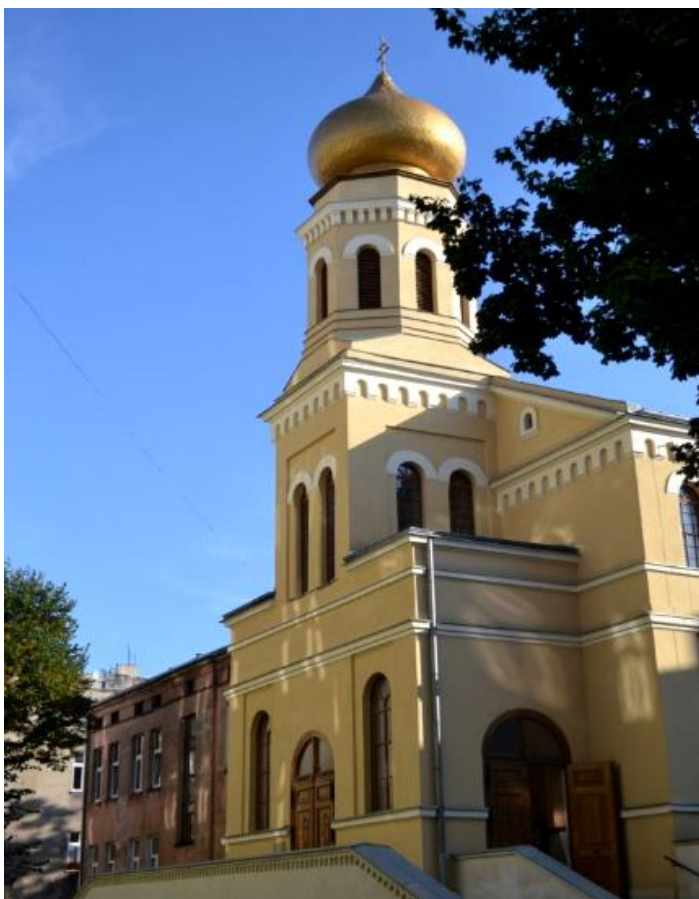
Il. 71. Cerkiew p.w. św. Aleksandra Newskiego w Łodzi (fot. A. Brzostowska-Pociecha, 2016).



Il. 72. Cerkiew p.w. św. Aleksandra Newskiego w Łodzi (fot. A. Brzostowska-Pociecha, 2016).

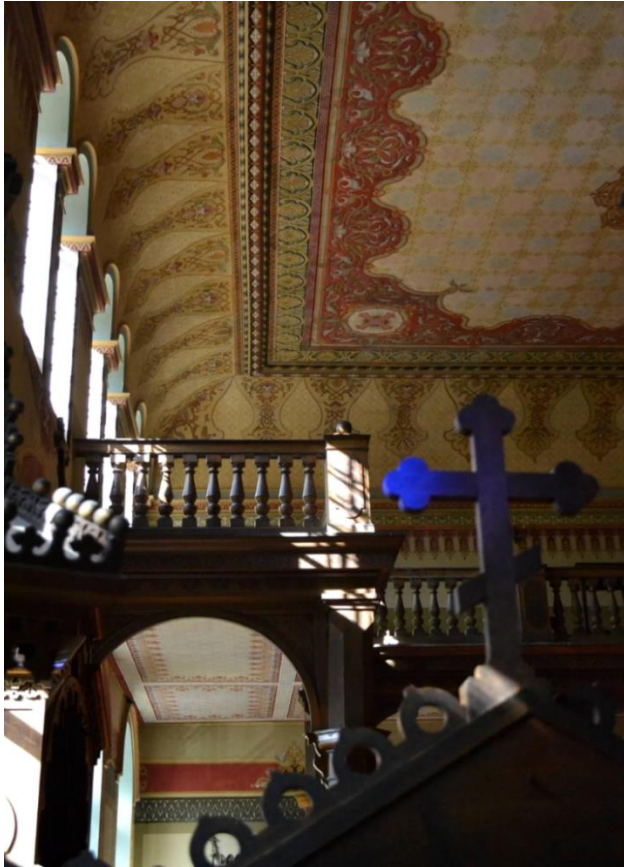


Il. 73. i 74. Wnętrze cerkwi p.w. św. Aleksandra Newskiego w Łodzi (fot. A. Brzostowska-Pociecha, 2016).

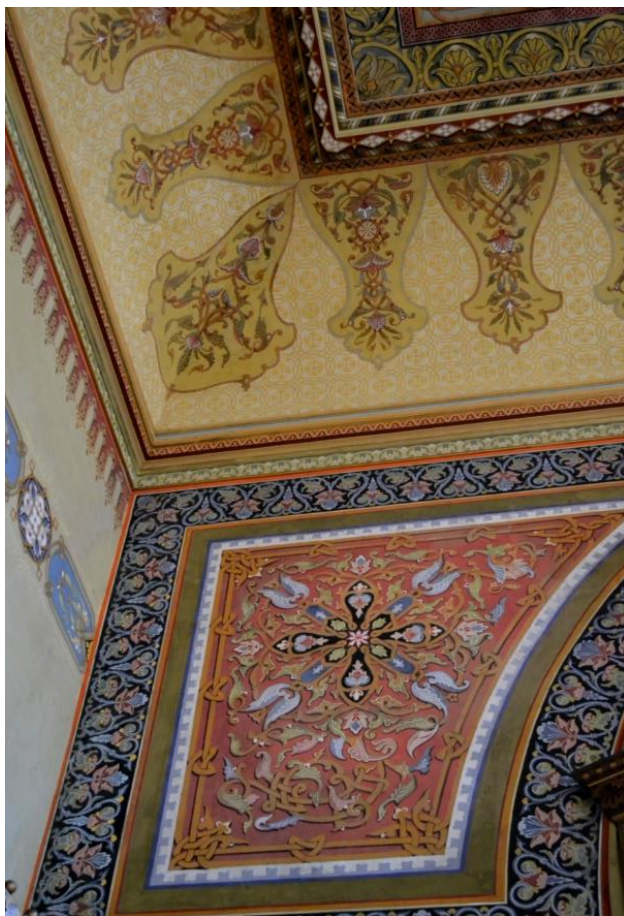


Il. 75. i 76. Cerkiew p.w. św. Olgi w Łodzi (fot. A. Brzostowska-Pociecha, 2016).





Il. 77. Fragment sklepienia i ściany, wewnątrz cerkwi p.w. św. Olgi w Łodzi (fot. A. Brzostowska-Pociecha, 2016).



Il. 78. Fragment sklepienia i ściany południowo-zachodniej cerkwi p.w. św. Olgi w Łodzi (fot. A. Brzostowska-Pociecha, 2016).



Il. 79. Ikona Sądu Ostatecznego, Wola Wyżna, XVII w., Muzeum Historyczne w Sanoku.



Il. 80. i 81. Ikona dwustronna, awers: *Matka Boska Hodegetria*, Cisowiec, XVIII w., Muzeum Historyczne w Sanoku. Przed konserwacją i po konserwacji.



Il. 82. i 83. Ikona dwustronna, rewers: *św. Archanioł Michał*, Cisowiec, XVIII w., Muzeum Historyczne w Sanoku. Przed konserwacją i po konserwacji.



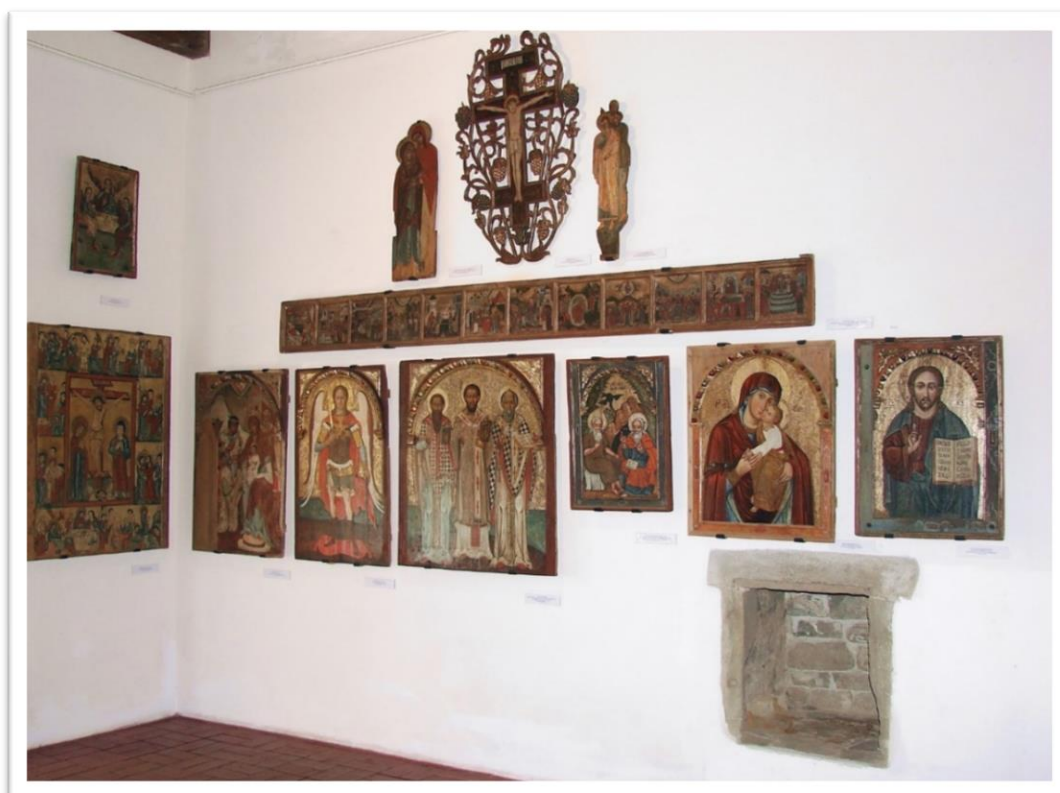
Il. 84. Stała ekspozycja Sztuki Cerkiewnej, Ikony XV-XIX w., Muzeum Historyczne w Sanoku.



Il. 85. Stała ekspozycja Sztuki Cerkiewnej, Ikony XV-XIX w., Muzeum Historyczne w Sanoku.



Il. 86. Stała ekspozycja Sztuki Cerkiewnej, Ikony XV-XIX w., Muzeum Historyczne w Sanoku.



Il. 87. Stała ekspozycja Sztuki Cerkiewnej, Ikony XV-XIX w., Muzeum Historyczne w Sanoku.



Il. 88. Muzeum Ziemi Sanockiej, 1940 r. Archiwalne zdjęcie ekspozycji Sztuki Cerkiewnej w salach Zamku.



Il. 89. Jakub z Rybotycz, *Ikona Męki Pańskiej*, Wola Wyżna, 1675 r., Muzeum Historyczne w Sanoku.



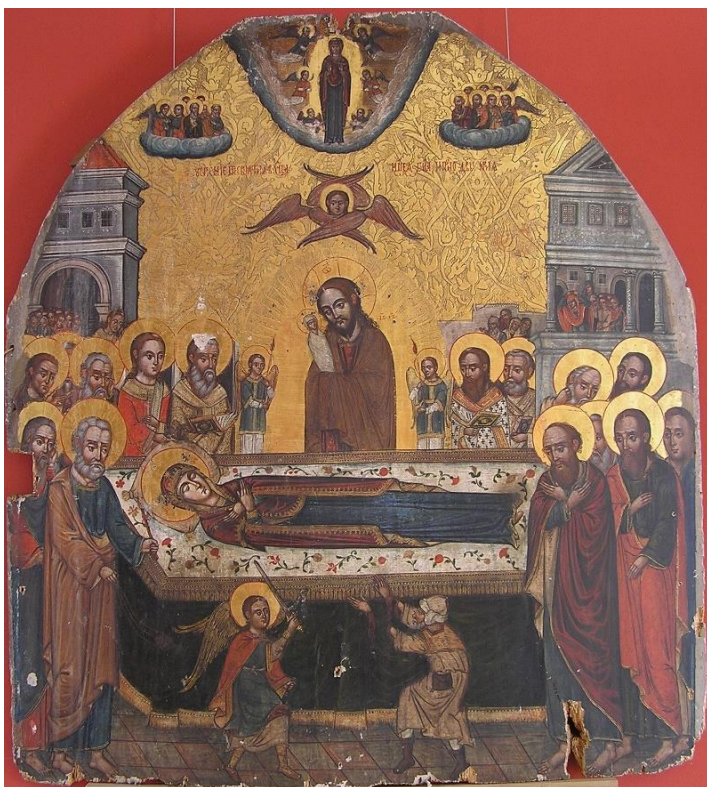
Il. 90. *Ikona Trójcy św.*, XVI w., poch. nieznanne, Muzeum Historyczne w Sanoku.



Il. 91. *Ikona Wniebowstąpienia*, XVII w., Muzeum Historyczne w Sanoku. Pochodzenie nieznane. Zakupiona zostało do zbiorów muzeum w 2015 r. od osoby prywatnej.



Il. 92. *Matka Boża Hodegetria z Prorokami*, l. 1550-1570, Muzeum Archidiecezjalne w Przemyślu.



Il. 93. *Zaśnięcie Matki Bożej*, XVII-XVIII w., Muzeum Archidiecezjalne w Przemyślu.



Il. 94. *Ikona Trójcy Świętej*, XVII w., Muzeum Archidiecezjalne w Przemyślu.



Il. 95. *Antependium z Adamem i Ewą*, Węgierka, 1 poł. XVIII w., Muzeum Archidiecezjalne w Przemyślu.



Il. 96. *Zwiastowanie Pańskie*, Tyniowice, XVII-XVIII w., Muzeum Archidiecezjalne w Przemyślu.



Il. 97. *św. Antoni i św. Teodozy Pieczerscy*, 2 poł. XVII w., Muzeum Archidiecezjalne w Przemyślu.



Il. 98. Jakub Winnicki, *Archanioł Gabriel*, 1849 r., Muzeum Archidiecezjalne w Przemyślu.



Il. 99. Josip Kurylas, *Chrystus Arcykapłan*, 1900 r., Muzeum Archidiecezjalne w Przemyślu.



Il. 100. P. Dombek, *Sion*, 1913, Muzeum Archidiecezjalne w Przemyślu.

Bibliografia⁵⁸⁶

Archiwalia:

Muzeum Historyczne w Sanoku, Archiwum Działu Historycznego MHS: Akta Muzeum Łemkiwszczyzna, sygn. 372

Muzeum Historyczne w Sanoku, Archiwum Zakładowe MHS 1966: Statut 1966,teczka 011, sygn. archiwalna 12/161.

Muzeum Historyczne w Sanoku, Dział Sztuki Cerkiewnej, *Inwentarz zbiorów Składnicy Muzealnej w Bieczu*.

Muzeum Historyczne w Sanoku, Dział Sztuki Cerkiewnej, *Inwentarz zbiorów Składnicy Muzealnej w Sanoku*.

Ossol., Rkps 18341/II, k. 14.

Ossol., Rkps 18341/II., t. 1-4.

Ossol., Rkps 18341/II, t. 1, 47.

Ossol., Rkps 18341/II, t. 3, k. 244-250.

Ossol., Rkps 18342/II, k. 45-129.

Ossol., Rkps 18342/II, t. 1-2.

Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków delegatura w Nowym Sączu, Grabski M.H., Karta inwentarzowa cerkwi w Wierchomli Wielkiej z 1999 r., nr hipoteczny KW 9778.

Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków delegatura w Nowym Sączu, Giemza J., Karta ewidencyjna ikona – Ostatnia Wieczerza, nr 16.

Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków delegatura w Nowym Sączu, Giemza J., Karta ewidencyjna ikona – Podwyższenie Krzyża Świętego, nr 28.

Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków delegatura w Nowym Sączu, Giemza J., Karta ewidencyjna ikona – Prorocy Eliasza i Ezechiela, nr 38.

Opracowania:

A Hajdúdorogi Schematizmusa 1982: *A Hajdúdorogi Egyházmegye és a Miskolci Apostoli Kormányzás Schematizmusa*, Pécs 1982.

Adamek 2000: Adamek D., *Postać św. Demetriusza. Rozwój jego kultu w średniowiecznej Bułgarii do końca XVI wieku, z uwzględnieniem źródeł ikonograficznych*, [w:] *Święci i świętość u korzeni tworzenia się kultury narodów słowiańskich*, t. 1, red. W. Stępnia-Minczewska, Z. J. Kijas, Kraków 2000, s. 119-134.

Aleksandrowycz 1995: Александрович В., *Українське малярство XIII-XV ст. Студії з історії українського мистецтва*, t. 1, Львів 1995.

⁵⁸⁶ Transkrypcję tekstów cyrylickich zastosowaliśmy według reguł słownika: S. Jodłowski, W. Taszycki, *Zasady pisowni polskiej i interpunkcji ze słownikiem ortograficznym*, Wrocław 1983 (wcześniejsze i późniejsze wydania).

- Aleksandrowycz 1996:** Александрович В., *Иконостас П'ятницької церкви у Львові*, [w:] *Львів. Історичні нариси*, red. Я. Ісаєвич, Ф. Стеблій, М. Литвин, Львів 1996, s. 103-144.
- Aleksandrowycz 1999:** Александрович В., *Невідомі джерельні матеріали до історії українського мистецького осередку в Сяноку у XVI–XVII ст.*, [w:] *Церковний календар 2000 рік. Видання Перемишсько-Новосанчівської єпархії*, Сянок 1999.
- Aleksandrowycz 2013:** Александрович В., *Майстри «малих» осередків українського малярства історичного перемишльсько-львівського регіону першої половини XVII ст.*, „Соціум. Альманах соціальної історії”, (2013), nr 10, s. 9-30.
- Ałpatow 1975:** Ałpatow W.M., *O sztuce ruskiej i rosyjskiej*, tłum. A. Piskadło, Warszawa 1975.
- Antonova, Mněva 1963:** Антонова В., Мнєва Н., *Каталог древнерусской живописи XI - начала XVIII в.в. Опыт историко-художественной классификации. Государственная Третьяковская галерея*, t. 1, Москва 1963.
- Aspra Bardavake 1992:** Ασπρά Βαρδαβάκη Μ., *Οι μικρογραφίες του Ακάθιστου στον κώδικα Garrett 13*. Princeton, Αθήναι 1992.
- Balowa 1986:** Balowa I., [hasło:] *Kurylas Osip*, [w:] *Słownik arystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed r. 1966). Malarze rzeźbiarze graficy*, t. 4, red. J. Maurin-Białostocka, J. Derwojed, Wrocław [etc.] 1986,
- Baltoyianni 1994:** Baltoyianni C., *Icons Mother of God*, Athens 1994.
- Baranowski 2003:** Baranowski, A.J., *Koronacje wizerunków maryjnych w czasach baroku. Zjawisko kulturowe i artystyczne*, Warszawa 2003.
- Belting 2002:** Белтинг Х., *Образ и культ. История образа до эпохи искусства*, Москва 2002.
- Betlej 2006:** Betlej A., *Inspiracje graficzne dla „małej architektury” na ziemiach ruskich Korony – uwagi na marginesie projektu ikonostasu katedry Św. Jura we Lwowie*, [w:] *Praxis atque Theoria. Studia ofiarowane Profesorowi Adamowi Malkiewiczowi*, red. W. Bałus, J. K. Ostrowski, Kraków 2006, s. 55-76.
- Bereznaja 2013:** Berezhnaya L., *Kloster Pocajiv*, [w:] *Religiose Erinnerungsorte in Ostmitteleuropa. Konstitution and Konkurrenz im nationen- und epochenubegreifenden Zugriff*, red. J. Bahlcke, S. Rohdewald, T. Wunsch, Berlin 2013, s. 37-51.
- Bęczkowska 2010a:** Bęczkowska U., *Karol Kremer i krakowski urząd budownictwa w latach 1837-1860*, Kraków 2010.
- Bęczkowska 2010b:** Bęczkowska U., *Wincenty Pol a początki instytucjonalnej opieki nad zabytkami sztuki w Polsce*, [w:] *Wincenty Pol (1807–1872) w służbie nauki i narodu*, red. K. Grodzińska, A. Kotarba, Kraków 2010, s. 71-95.
- Biertasz 1998:** Biertasz A., *Rosyjski styl narodowy w architekturze cerkiewnej okolic Petersburga (połowa XIX – początek XX wieku)*, [w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789 – 1950*, red. D. Konstantynow, R. Piaseczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 157-170.
- Bieszczady 1992:** *Bieszczady. Przewodnik*, red. P. Luboński, J.J. Swianiewicz, Pruszków-Olszanica 1992.
- Bieszczady 2016:** *Bieszczady. Przewodnik*, red. P. Luboński, Pruszków 2016.
- Biskupski 1991a:** Biskupski R., *Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku*, Warszawa 1991.

- Biskupski 1991b:** Biskupski R., *Ikony w zbiorach polskich*, Warszawa 1991.
- Biskupski 2000:** Biskupski R., *Próba charakterystyki swoistych cech ukraińskiego malarstwa ikonowego od XV do pierwszej połowy XVIII wieku*, [w:] *Polska-Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa*, t. 5. *Miejsce i rola Kościoła greckokatolickiego w Kościele powszechnym*, red. S. Stępień, Przemyśl 2000, s. 157-164.
- Biskupski 2003:** Biskupski R., *O dwu wariantach przedstawienia Matki Boskiej Eleusa w sztuce ukraińskiej XVII-XX wieku*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10-11 maja 2003 roku*, red. J. Giemza, Łańcut 2003, s. 272-287.
- Biskupski 2013:** Biskupski R., *Ikony z XV wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku. Katalog zbiorów*, t. 1, Sanok 2013.
- Boháč 1970:** Boháč Z., *Časové vrstvy patrocínii českých měst a jejich význam pro dějiny osídlení*, „Historická geografie“, 4 (1970), s. 7-41.
- Boháč 1972:** Boháč Z., *Patrocínia románských kostelů v Čechách*, „Historická geografie“, 8 (1972), s. 31-62.
- Boháč 1973:** Boháč Z., *Patrocínia jako jeden z pramenů k dějinám osídlení*, „Československý časopis historický“, 21 (1973), nr 3, s. 369-388.
- Bostel 1896:** Bostel F., *Z dziejów malarstwa lwowskiego*, „Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce”, 5 (1896), s. 135-161.
- Branicka 2001:** Branicka M., *Ikona św. Jana Chrzciciela – Anioła pustyni z Odrzechowej w zbiorach Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku”, (2001), nr 35, s. 23-49.
- Brúsova 1984:** Брюсова В.Г., *Русская живопись 17 века. Искусство*, Москва 1984.
- Brykowski 1995:** Brykowski R., *Drewniana architektura cerkiewna na koronnych ziemiach Rzeczypospolitej*, Warszawa 1995.
- Brykowski 1997:** Brykowski R., *Wykaz dotyczący losów unickich cerkwi na obszarze byłego województwa rzeszowskiego w latach 1939-1997*, [w:] *Losy cerkwi w Polsce po 1944 roku: Materiały sesji naukowej Stowarzyszenia Historików Sztuki pt. „Tragedia polskich cerkwi” oraz artykuły zamówione przez Regionalny Ośrodek Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego w Rzeszowie*, red. A. Fortuna-Marek, Rzeszów 1997, s. 293-344.
- Bullen 1999:** Bullen J.B., *Byzantinism and Modernism 1900-14*, „The Burlington Magazine”, 141 (1999), nr 1160, s. 665-675.
- Bullen 2006:** Bullen J.B., *Byzantium Rediscovered*, London 2006.
- Burridge 2014:** Burridge R.A., *Cztery Ewangelie, jeden Jezus? Interpretacja symboliczna*, Kraków 2014.
- Byliny 1955:** *Byliny*, tłum. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, Wrocław 1955.
- Carski wrata 2012:** *Царські врата українських іконостасів*, red. Ю. Юркевич, Львів 2012.
- Charewiczowa 1925:** Charewiczowa Ł., *Ograniczenie gospodarcze nacji schizmatyckich i Żydów we Lwowie XVI i XVII wieku*, „Kwartalnik Historyczny”, 39 (1925), s. 193-227.
- Charewiczowa 1929:** Charewiczowa Ł., *Lwowskie organizacje zawodowe za czasów Polski przedrozbiorowej*, Lwów 1929.
- Chatzidakis 1997:** Chatzidakis N., *Icons. The Velimesis Collection*, Thessaloniki 1997.
- Chmelinová 2002:** Chmelinová K., *Monogramista C. Z.: Posledny sud*, Bratislava 2002.

- Chojnackyj 1883:** Хойнацкий А.Ф., *Повесть историческая о святой Чудотворной иконе Божіей Матери Почаевской*, Почаев 1883.
- Chojnackyj 1897:** Хойнацкий А.Ф., *Почаевская Успенская Лавра. Историческое описание. Труд профессора Нежинского Историко-филологического Института А.Ф.Хойнацкого, исправленный и дополненный Г.Я.Крыжановским*, Почаев 1897.
- Ciurka, Spiechowicz-Jędrys 2014:** Ciurka S., Spiechowicz-Jędrys A., *Wierchomla. Szlakiem kapliczek i krzyży przydrożnych*, Kraków 2014.
- Corrigan 1988:** Corrigan K., *The Witness of John the Baptist on an Early Byzantine Icon in Kiev*, „Dumbarton Oaks Papers”, 42 (1988), s. 1-11.
- Costea 2009:** Costea C., *Sub semnul Miresei nenuntite. Despre reprezentarea Imnului Acatist în Moldova secolului XVI-lea*, „Ars Transsilvaniae”, 19 (2009), s. 99-108.
- Cynalewska-Kuczma 2004:** Cynalewska-Kuczma P., *Architektura cerkiewna Królestwa Polskiego narzędziem integracji z Imperium Rosyjskim*, Poznań 2004.
- Czajkowski, Grządziela, Szczepkowski 1998:** Czajkowski J., Grządziela R., Szczepkowski A., *Ikona karpacka. Album wystawy w parku Etnograficznym w Sanoku, otwarta 7 października 1997 roku*, Sanok 1998.
- Dąb-Kalinowska 1996:** Dąb-Kalinowska B., *Świadomość narodowa a historyzm w Rosji. Interpretacje Soboru Zaśnięcia Marii na Kremlu Aristotele Fioravantiego*, „Ikonotheka”, (1996), nr 11, s. 49 – 63.
- Dąb-Kalinowska 2000:** Dąb-Kalinowska B., *Sztuka ortodoksji i sztuka rosyjska*, Warszawa 2000.
- Deliyanni-Doris 1977:** Deliyanni-Doris H., *Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios*, München 1975.
- Deluga 1996:** Deluga W., *The Influence of Dutch Graphic Archetypes on Icon Painting in the Ukraine, 1600-1750*, „Revue des études sud-est européennes. Civilisation – mentalité”, 34 (1996), nr 1-2, s. 5-26.
- Deptuła 2003:** Deptuła Cz., *Archaniol i smok*, Lublin 2003.
- Diels, Leesberg 2005:** Diels A., Leesberg M., *The Collaert Dynasty. The New Hollstein, Dutch and Flemish Etching, Engravings and Woodcuts, 1450-1700. Part I*, Amsterdam 2005.
- Dmytruch 2005:** Дмитрух С., *Українське сакральне мистецтво з колекції „Студіон”*. Ч. I. Врятовані від загибелі і забуття, Львів 2005.
- Dogaru 2008:** Dogaru C., *Μια ιδιόρρυθμη εικαστική απόδοση του 18ου οίκου του Ακαθίστου Ύμνου στις Μονές Snagov (1563) και Tismana (1564) στη νότια Ρουμανία και το πολιτικό της περιεχόμενο*, „Εγνατία”, 12 (2008), s. 195-202.
- Dryjacki 1682:** Dryjacki F., *Thesaurus sacratissimae vitae passionis pretiosissimi sanguinis D. n. Iesu Christi in augustissimo Missae sacrificio depositus [...]*, Vilnae 1682.
- Duć-Fajfer 1994:** Duć-Fajfer H., *Kult i ikonografia świętego Dymitra z Salonik na Łemkowszczyźnie*, [w:] *Łemkowie w historii i kulturze Karpat. Część 2*, red. J. Czajkowski, Sanok 1994, s. 291-311.
- Dumas 1974:** Dumas G., [hasło:] *Johanna Franziska Frémyot von Chantal*, [w:] *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 7, Rom [etc.] 1974, s. 72-73.
- Dumitrescu 1972:** Dumitrescu C.L., *O reconsiderare a picturii bisericii din Stanesti-Valcea*, „Pagini de Veche Artă Românească”, 2 (1972), s. 155-256.

- Dumitrescu 1978:** Dumitrescu C.L., *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București 1978.
- Ďurčo 2008:** Ďurčo M., *Patrocíniá kostolov v Nitrianskej diecéze do konca 18. storočia ako prejav miestnej úcty*, [w:] *Ružomberský historický zborník II*, red. M. Huťka, P. Zmátlo, Ružomberok 2008, s. 95-131.
- Ďurčo 2014:** Ďurčo M., *Hradniansky archidiakonát v Nitrianskej diecéze do roku 1526*, „Konštantínove listy“, 7 (2014), s. 23-60.
- Dutkiewicz 1939:** Dutkiewicz J.E., *Fabryka cerkwi Wniebowzięcia NMP w Poczajowie*, „Dawna Sztuka”, 2 (1939), s.131-162.
- Dworzak 2013:** Dworzak A., *Nie może mi Welebny Monaster zadać, aby robota nie była doskonała*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 75 (2013), nr 1, s.101-114.
- Dvorník 1999:** Dvorník F, *Zrod střední a východní Evropy. Mezi Byzancí a Římem*, Praha 1999.
- Dzik 2014:** Dzik J., *Euntes in Mundum Universum Praedicate Evangelicum. Programy ideowe osiemnastowiecznych malowideł kościołów zakonnych na ziemiach południowo-wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, Kraków 2014.
- Evdokimov 1991:** Evdokimov P., *Kobieta i zbawienie świata*, przeł. E. Wolicka, Poznań 1991.
- Euzebiusz z Cezarei 2007:** Euzebiusz z Cezarei, *Życie Konstantyna*, tłum. T. Wnętrzak, Kraków 2007.
- Fabritius 1999:** Fabritius R., *Außenmalerei und Liturgie. Die streitbare Orthodoxie im Bildprogramm der Moldaukirchen*, Düsseldorf 1999.
- Fastnacht 1948:** Fastnacht A., *Inwentarz zamku, folwarków i młynów starostwa sanockiego z r. 1558*, Warszawa 1948.
- Filarska 1999:** Filarska B., *Archeologia chrześcijańska zachodniej części Imperium Rzymskiego*, Warszawa 1999.
- Filonov-Gove 1988:** Filonov-Gove A., *The Slavic Akathistos Hymn: Poetic Elements of the Byzantine Text and its Old Church Slavonic Translation*, München 1988.
- Forster 2001:** Forster M.R., *Catholic Revival in the Age of Baroque: Religion Identity in Southwest Germany, 1550-1750*, Cambridge 2001.
- Gajur 2006:** Gajur J., *Słońce zachodzi nad Łemkowszczyzną*, Krosno 2006.
- Gajur 2011:** Gajur J., *Oazy Ortodoksji. Z wizytą w przemysko-nowosądeckiej eparchii*, Krosno 2011.
- Gamlickij 1998:** Гамлицкий, А., *Библия Пискатора и проблема гравированных образцов в европейском искусстве XVI–XVIII столетий*, [w:] *Проблема копирования в европейском искусстве. Материалы научной конференции 8–10 декабря 1997 г. Российская Академия художеств*, Москва 1998, s. 96-116.
- Gębarowicz 1966:** Gębarowicz M., *Szkice z historii sztuki XVII w.*, Toruń 1966.
- Gębarowicz 1969a:** Gębarowicz M., *Ivan Fedorov i jego działalność w latach 1569-1583 na tle epoki, cz. 1. Poprzednicy*, „Roczniki Biblioteczne”, 13 (1969), z. 1-2, s. 5-95.
- Gębarowicz 1969b:** Gębarowicz M., *Ivan Fedorov i jego działalność w latach 1569-1583 na tle epoki, cz. 2. Opiekunowie i współpracownicy*, „Roczniki Biblioteczne”, 13 (1969), z. 3-4, s. 393-481.

- Gębarowicz 1969c:** Gębarowicz M., *Portret XVI-XVIII wieku we Lwowie*, Wrocław [etc.] 1969.
- Gębarowicz 1982:** Gębarowicz M., *Autobiografia. Jeden żywot w służbie nauki*, „Znak”, 34 (1982), nr 5, s. 416-442.
- Gharib 1990:** Gharib G., *Icone di santi. Storia e culto*, Roma 1990.
- Gieysztor 2006:** Gieysztor A., *Mitologia Słowian*, Warszawa 2006.
- Gil 2003:** Gil A., *Geneza nowożytnego kultu ikony Matki Boskiej Chełmskiej*, [w:] *Волинська ікона: дослідження та реставрація, випуск 10, Матеріали X міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17-19 вересня 2003 р.*, Луцьк 2003, s.106-112.
- Glinka, Kajsarow 2011:** Glinka A.G., Kajsarow S.A., *Dawna religia Słowian. Mitologia słowiańska i ruska*, tłum. I. Tsanev, Sandomierz 2011.
- Grešlík 1994:** Grešlík V., *Ikony Šarišského múzea v Bardejove*, Bratislava 1994.
- Grešlík 2013:** Grešlík V., *Patrociniá chrámov byzantského obradu na Slovensku a ich ikony*, [w:] *XV. medzinárodný zjazd slavistov v Minsku. Príspevky slovenských slavistov*, red. P. Žeňuch, Bratislava 2013, s. 171-193.
- Grešlík 2014:** Grešlík V., *Patrociniá a ikony Bohorodičky na východnom Slovensku*, [w:] *Bohorodička v kultúrnych dejinách Slovenska*, red. P. Žeňuch, P. Zubko, Bratislava 2014, s. 69-83.
- Gromowa 2005:** Громова Е.Б., *История русской иконографии Акафиста. Икона “Похвала Бо гоматери с Акафистом” из Успенского собора Московского Кремля*, Москва 2005.
- Gronek 1998-1999:** Gronek A., *Wpływ grafiki zachodniej na ilustracje ukraińskich druków liturgicznych w wieku XVII i XVIII*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze”, 7-8 (1998-1999), s. 313-337.
- Gronek 2001:** Gronek A., *Recepcja niderlandzkich wzorów graficznych w XVII-wiecznych cyklach pasyjnych w cerkwiach Zaśnięcia Matki Boskiej i Świętych Piatnic we Lwowie*, [w:] *Ars Graeca Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej Bryzek*, red. W. Bałus, Kraków 2001, s. 231-244.
- Gronek 2007:** Gronek, A., *Ikony męki pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym ukraińsko-polskiego pogranicza*, Kraków 2007.
- Gronek 2009a:** Gronek A., *Inspiracje twórców zachodnio-ruskich grafiką niemiecką w XVI i XVII wieku*, [w:] *Wokół ukrzyżowanego. Studia nad tematem Pasji w ukraińskim malarstwie ikonowym*, red. Eadem, Warszawa 2009, s. 50-75.
- Gronek 2009b:** Gronek A., *Wokół Ukrzyżowanego. Studia nad tematem Pasji w ukraińskim malarstwie ikonowym*, red. Eadem, Warszawa 2009.
- Gronek 2010:** Gronek A., *Monogramista „C. Z.” („C. 3.”) – Próba wyodrebnienia stylu*, [w:] *Vedecký zborník Múzea ukrajinskej kultúry vo Svidníku 25. Východokresťanské sakrálné pamiatky v slovensko-poľsko-ukrajinskom pohraničí. Materiály medzinárodnej vedeckej konferencie. Svidník, 19.-20. júna 2009. SNM – Múzeum ukrajinskej kultúry vo Svidníku a Spoločnosť priateľov Múzea ukrajinsko-rusínskej kultúry vo Svidníku*, red. M. Sopoliga, Svidník 2010, s. 265-271.
- Gronek 2012:** Gronek A., *Okno na świat transcendentny czy rzeczywisty? O cechach nowożytnych w malarstwie ikonowym środowiska wiszeńskiego*, [w:] *Bizancjum a renesansy*.

Dialog kultur, dziedzictwo antyku. Tradycja i współczesność, red. M. Janocha, A. Sulikowska, I. Tatarova, Warszawa 2012, s. 307-319.

Gronek 2014: Gronek A., *Konserwatyzm a innowacja. Kilka uwag o malarstwie ikonowym w diecezji przemyskiej w XVI wieku*, [w:] *Procesy przemian w sztuce średniowiecznej. Przełom – regres – innowacja – tradycja. Studia z historii sztuki*, red. R. Eysymontt, R. Kaczmarek, Warszawa 2014, s. 279-292.

Grotowski 2011: Grotowski P.Ł., *Święci wojownicy w sztuce bizantyńskiej (843-1261). Studia nad ikonografią uzbrojenia i ubioru*, Kraków 2011.

Gumińska 2012: Gumińska B., *Galeria „Sztuka cerkiewna dawnej Rzeczypospolitej”*. Przewodnik, Kraków 2012.

Gutkowska-Rychlewska 1976: Gutkowska-Rychlewska M., *Siedemdziesiąt lat Muzeum Diecezjalnego w Przemyślu*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne”, 26 (1973), s. 265-272.

Hadzega 1924: Гаджега В., *Додатки к исторіи Русинов і Руських церквей в Ужанской жупі*, „Науковий збірник товариства «Просвіта»”, (1924), s. 149-209.

Haring 1922: Haring W., *The Winged St. John the Baptist. Two Examples in American Collection*, „The Art Bulletin”, 5 (1922), nr 2, s. 35-40.

Harries 1983: Harries K., *The Bavarian Rococo Church. Between Faith and Asceticism*, New Haven 1983.

Helytowycz 2001: Гелитович М., *Ікони „Страсті христові” I-ї половини XVI століття*, „Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького”, (2001), nr 2 (7), 108-111

Helytowycz 2006: Гелитович М., *Найдавніші ікони Страстей Христових*, [w:] *Збереження та порятунок сакральних пам'яток Галичини. Матеріали міжнародної конференції на базі збірки сакрального мистецтва „Студіон”, Львів, 4-5 травня 2006 р.*, red. О. Войтюк, С. Дмитрух, Львів 2006, s. 17-22.

Helytowycz 2008: Гелитович М., *Святий Миколай з житієм. Ікони XV – XVIII ст. Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*, Львів 2008.

Herzogenberg 1985: Herzogenberg J., *Zur Krönung von Gnadenbildern vom 18. bis zum 20. Jahrhundert* 1985.

Holly 2005: Holly G., *Wezwania świętyń chrześcijańskich w Bieszczadach Wysokich w XIX-XX w.*, „Peregrinus Cracoviensis”, 16 (2005), s. 199-214.

Holly 2010: Holly G., *Wezwania świętyń chrześcijańskich na pograniczu polsko – ukraińsko – słowackim*, „Roczniki bieszczadzkie“, 18 (2010), s. 243-264.

Holly 2012: Holly G., *Kult św. Michała Archaniola na pograniczu polsko-słowacko-ukraińskim*, „Peregrinus Cracoviensis”, 23 (2012), s. 91–120.

Hoľubec' 1930: Голубець М., *Малярі-василяни на тлі західноукраїнського церковного малярства XVIII ст.*, „Записки ЧСВВ”, 3 (1930), nr 3-4, 1930

Hudák 1984: Hudák J., *Patrocíniá na Slovensku (súpis a historický vývin)*, Bratislava 1984.

Iancovescu 2012: Iancovescu I., *Picturile de la Bolnița mănăstirii Cozia: programul iconografic integral*, „Archive of SCIA, AP, new series”, 2 (46) (2012), s. 161-214.

Icons 2008: *Icons. Iconen-museum. Recklinghausen*, red. E. Haustein-Bartsch, N. Wolf, Köln 2008.

Inwentarz rękopisów 2008: *Inwentarz rękopisów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu*, t. 19, opr. A. Knychalska, M. Matwijów, red. W. Sonnak, Wrocław 2008.

Ikony 2001: *Ikony. Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich*, red. J. Kułakowska, Olszanica 2001.

Ikony 2008: *Ikony*, red. B. Dąb-Kalinowska, Olszanica 2008.

Isajewycz 2011: Ісаєвич Я., *Книговидання і друкарство в Почаєві: ініціатори та виконавці*, [w:] *Друкарня Почаївського Успенського монастиря та її стародруки: зб. наук. Праць*, red. О.С. Онищенко, Київ 2011, s. 7-22.

Janocha 2001a: Janocha M., *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, Warszawa 2001.

Janocha 2001b: Janocha M., *Zaśnięcie/Wniebowzięcie Maryi*, [w:] *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, red. Idem, Warszawa 2001, s. 421-433.

Janocha 2003: Janocha M., *Zachodnioukraińskie ikony Zaśnięcia Matki Boskiej*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna: dzieła, twórcy, ośrodki, techniki: materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10-11 maja 2003 roku*, red. J. Giemza, Łańcut 2003, s. 106-140.

Janocha 2008: Janocha M., *Ikony w Polsce od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2008.

Jarema 2005: Ярема/Патріарх Димитрій, *Іконопис Західної України XII-XV ст.*, Львів, 2005.

Jaroszewski 1974: Jaroszewski S.T., [hasło:] *Marconi Henryk*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 19/4, z. 83, Wrocław [etc.] 1974, s. 599-600.

Jaroszewski 1994: Jaroszewski T.S., *Uwagi o stylu bizantyńskim w architekturze polskiej XIX wieku*, [w:] *Kultura i polityka. Wpływ polityki rusyfikacyjnej na kulturę zachodnich rubieży Imperium Rosyjskiego (1772-1915)*, red. D. Konstantynow, P. Paszkiewicz, Warszawa 1994, s. 74-88.

Jazykowa 1998: Jazykowa I., *Świat ikony*, Warszawa 1998.

Jokeš, Rychlíková 1993: Jokeš P., Rychlíková M., *Výzkum patrocinií na jihozápadní Moravě*, "Časopis Matice moravské", 112 (1993), s. 55-76.

Jokeš 2013: Jokeš P., *Soupis patrocinií na jižní Moravě (A Register of Dedications in South Moravia)*, "Časopis Matice moravské", 132 (2013), s. 113-149.

Jokeš 2014: Jokeš P., „...beate Marie virginis gloriose, in cuius honorem eadem parrochialis ecclesia sit consecrata...“ *Pohledy do světa středověkých patrocinií na jižní Moravě. (The Insights into the World of Medieval Dedications in Southern Moravia)*, "Časopis Matice moravské", 133 (2014), s. 3-24.

Judák, Poláček 2009: Judák V., Poláček Š., *Katalóg patrocinií na Slovensku*, Bratislava 2009.

Judák, Poláček 2011: Judák V., Poláček Š., *Komplexná analýza patrocinií Slovenska*, „Historia Ecclesiastica“, 2 (2011), s. 41-66.

Katalog rysunków 1977: *Katalog rysunków architektonicznych Henryka i Leandra Marconich w Archiwum Głównym Akt Dawnych*, oprac. T.S. Jaroszewski, A. Rottermund, Warszawa 1977.

- Karakatsanis 1997:** *Treasures of Mount Athos. Catalog of the exhibition*, red. A. Karakatsanis, Thessaloniki 1997.
- Karolewicz 1974:** Karolewicz G.G., *Z badań nad wezwaniami kościołów*, „Roczniki Humanistyczne“, 22 (1974), z. 2, s. 215-231.
- Kazimierski 1996:** Kazmierski C.R., *John the Baptist: Prophet and Evangelist*, Minesota 1996.
- Kiritschenko 1991:** Kiritschenko J., *Zwischen Byzanz und Moskau. Der Nationalstil in der russischen Kunst*, Muenchen 1991.
- Kiss 2010:** Kiss E., *Nachgotik és kora barokk: Brózer István kelyhéről*, „Művészettörténeti értesítő“, 59 (2010), nr 1, s.1-14.
- Kiszkinowa 2007:** Кишкинова Е.М., *"Византийское возрождение" в архитектуре России Середина XIX - начало XX века*, Санкт-Петербург 2007.
- Kiwała, Burzyńska 1981:** Kiwała B., Burzyńska J., *Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu*, Kraków 1981.
- Kłosińska 1967:** Kłosińska J., *Dwie ikony Sądu Ostatecznego w zbiorach Sanockich*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku“, (1967), nr 6, s. 30-45.
- Kłosińska 1973:** Kłosińska J., *Ikony. Muzeum Narodowe w Krakowie. Katalogi zbiorów*, t. 1, Kraków 1973, s. 171-176.
- Knox 1990:** Knoxe J.R., *Die Feier der Krönung eines Marienbildes*, 1990.
- Kobielus 2013:** Kobielus S., *Concordia Novi et Veteris Testamenti. Zapowiedzi dzieła odkupienia i jego spełnienie w teologii i sztuce średniowiecza*, Poznań 2013.
- Kobryn 2012:** Кобрин М., *Замойський синод і формування традиційної ідентичності УГКЦ*, „Вісник ЛНУ“, 15 (2012), s. 234-242.
- Kocój 2006:** Kocój E., *Świątynie, postacie, ikony. Malowane cerkwie i monastypy Bukowiny Południowej w wyobrażeniach rumuńskich*, Kraków 2006.
- Kodeks kanoniv 1993:** *Кодекс Канонів Східних Церков. Codex Canonum Ecclesiarum Orientalium*, Рим 1993.
- Kolberg 2002:** Kolberg O., *Dzieła wszystkie. Wołyń. [Suplement do tomu 36]*, Poznań 2002.
- Kondakov 1902:** Кондаков Н.П., *Памятники христианского искусства на Афоне*, Санкт Петербург 1902.
- Kondraciuk 2001:** Kondraciuk P., *Ikona Matki Boskiej z Dzieciątkiem z cerkwi pw. św. Jerzego w Tomaszowie Lubelskim. Nowe spojrzenie na ikonografię tzw. Eleusy – Marii Rzymskiej*, [w:] *Cerkiew – wielka tajemnica. Sztuka cerkiewna od XI wieku do 1917 roku, ze zbiorów polskich*, kar. wyst., Muzeum Zamek Górków w Szamotułach i Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, kwiecień – sierpień 2001, oprac. D. Stryniak, Gniezno 2001, s. 76-83.
- Kondratiuk 2005:** Кондратюк А., *Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври: каталог*, Київ 2005.
- Kostromskaja ikona 2004:** *Костромская икона XIII-XIX веков*, red. N. I. Komashko, S. Katkova, Москва 2004.
- Kotyńska 1986:** Kotyńska J., *Bizantyńskie freski z cerkwi Zwiastowania w Supraślu*, „Roczniki Humanistyczne“, 34/4 (1986), s. 33-58.
- Kowalczyk 1964:** Kowalczyk J., *Znakomita rozprawa o rzeźbie kręgu lwowskiego na przełomie XVI i XVII stulecia (M. Gębarowicz, Studia nad dziejami kultury artystycznej*

późnego renesansu w Polsce, Toruń 1962) (recenzja), „Biuletyn Historii Sztuki”, 26 (1964), nr 1, s. 53-59.

Kowalczyk 1970: Kowalczyk J., *O sztuce kręgu lwowskiego opus secundum, (M. Gębarowicza, Szkice z historii sztuki XVII w., Toruń 1966)* (recenzja książki), „Biuletyn Historii Sztuki”, 32 (1970), nr 3/4, s. 341-348.

Kowalczyk 1995: Kowalczyk J., *Mieczysław Gębarowicz jako badacz sztuki rusko-ukraińskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 57 (1995), nr 3/4, s. 221-225.

Kowalik 2004: Kowalik A., *Kosmologia dawnych Słowian. Prolegomena do teologii politycznej dawnych Słowian*, Kraków 2004.

Kozak 2007: Козак Н., *Втрачені фрагменти стінопису церкви св. Онуфрія в Лаврові*, “Бюлетень Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України”, 9 (2007), s. 34-43.

Krasny 2003: Krasny P., *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1594-1914*, Kraków 2003.

Krasny 2005: Krasny P., *Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju i wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730-1780)*, „Rocznik Historii sztuki”, 30 (2005), s. 147-189.

Krasny 2008: Krasny P., *Przywileje arcybiskupa Jana Dymitra Solikowskiego dla lwowskiego bractwa malarzy jako próba zaadaptowania potrydenckich reform sztuki sakralnej w Rzeczypospolitej*, [w:] *Fides ars scientia. Studia dedykowane pamięci Księdza Kanonika Augustyna Mednisa*, red. A. Betlej, J. Skrabski, Toruń 2008, s. 255-267.

Krasny 2009: Krasny P., *Е.М. Кишкинова, „Византийское возрождение” в архитектуре россии. Середина XIX - начало XX века, Санкт - Петербург 2007; Ю.Р. Савельева, Пемербурская школа „византийского стиля” в Российской империи*, [w:] *Санкт-Пемербург и архитектура России*, red. И. А. Бондаренко, Москва 2007 (recenzja) „Modus. Prace z Historii Sztuki”, 8–9, 2009, s. 322 – 334.

Kretowicz 1830: Kretowicz, *Opisanie starożytnego Monasteru Bazyliańów w Krechowie, i jego okolic (dokończenie)*, „Rozmaitości. Pismo dodatkowe do Gazety Lwowskiej”, 17 września 1830, s. 297-298.

Krištof 2014: Krištof J., *Mariánske patrocíniá v Košickej arcidieceze s osobitným zreteľom na patrocínum Sedembolestnej/Bolestnej Panny Márie*, [w:] *Bohorodička v kultúrnych dejinách Slovenska*, red. P. Žeňuch, P., Zubko P., Bratislava 2014, s. 56-68.

Kruk 2000: Kruk M.P., *Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI*, Kraków 2000.

Kruk 2004: Kruk M.P., *Ikony Matki Boskiej Opieki (Pokrow) w zbiorach krakowskich a problem aktualizacji historycznej*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna*, cz. 2, red. J. Giemza, Łańcut 2004, s. 343-362.

Kruk 2011: Kruk M.P., *Ikony – obrazy w świątyniach rzymsko-katolickich dawnej Rzeczypospolitej*, Kraków 2011.

Kruk 2015: Kruk M.P., *King John III Sobieski and Marie-Casimire Sobieska in Ukrainian Icons of the „Pokrov” of the Mother of God*, „Apulum”, 52 (2015), s. 43-82.

Krwawycz 1998: Крвавич Д., *Українська скульптура періоду рококо*, „ЗНТШ”, 236 (1998), s. 127-154.

- Kumor 2006:** Kumor J. *Wezwania kościołów parafialnych oraz parafii (archi)diecezji lubelskiej w latach 1805–2004*, „Teka Komisji Historycznej O.L. PAN“, 1 (2006), s. 72-98.
- Kumor 2011:** Kumor J., *Parafie rzymskokatolickie erygowane w latach 1918-1925 przy rekuncyliowanych cerkwiach pounickich i poprawosławnych w dekanatach: chełmskim, hrubieszowskim, tyiszowieckim, tomaszowskim, tarnogrodzkim, biłgorajskim, szczebrzeszyńskim i zamojskim*, „Rocznik Chełmski”, 15 (2011), s. 223-240.
- Kunikowska 2015:** Kunikowska A., *Niepublikowany wzornik architektoniczny z Carskiego Siola (1857). Z problematyki neobizantyńskiej architektury cerkiewnej na ziemiach polskich pod zaborem rosyjskim*, „Modus. Prace z historii sztuki”, 15 (2015), s. 211-228.
- Kuziak 2004:** Kuziak M., *Bizancjum Mickiewicza (na podstawie „Literatury słowiańskiej”)*, [w:] *Bizancjum – prawosławie – romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2004, s. 339-353.
- KzszwP 1982:** *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria nowa, t. 1, województwo krośnieńskie, z. 2, Lesko, Sanok, Ustrzyki Dolne i okolice*, oprac. E. Śnieżyńska-Stolot, F. Stolot, Warszawa 1982.
- Lebiedzińska 1968:** Lebiedzińska L., *Freski z Supraśla*, kat. wyst., Białystok [Ratusz] 1968, Kraków 1968.
- Lempart-Geratowska 2002:** Lempart-Geratowska M., *Rozwarstwianie malowideł sztalugowych na podłożu drewnianym*, Kraków 2002.
- Lewis 1996:** Lewis, M.J., [hasło:] *Rundbogenstil*, [w:] *The Dictionary of Art*, t. 27, red. J. Turner, London-New York 1996, s. 334 - 336.
- Lewis 2004:** Lewis M.J., *Der Rundbogenstil und die Karlsruhe-Philadelphia-Achse*, [w:] *Dauer und Wechsel: Festschrift für Harold Hammer-Schenk zum 60. Geburtstag*, red. X. Riemann, Ch. Salge, F. Schmitz, Berlin 2004, s. 128-138.
- LSL 1870:** *Літопись Супрашльської Лаври*, „Археографический сборникъ документовъ относящихся къ исторіи Северо-Западной Руси издаваемый при управлении Виленскаго учебнаго округа”, 9 (1870), s. 1-408.
- Łohwyn 1990:** Логвин Г., *3 глибин: Гравюри українських стародруків XVI-XVIII століть*, Київ 1990.
- Łohwyn, Miliajewa, Swencička 1976:** Логвин Г., Міляєва Л., Свенцічка В., *Український середньовічний живопис*, Київ 1976.
- Lwowiec 1863:** Лука Долинскій/Львовяньн, *Приручній и господарскій мѣсяцесловъ на рокъ звичайный*, Львовъ 1863.
- Łoza 1954:** Łoza S., *Henryk Marconi i jego rodzina*, Warszawa 1954.
- Machowski 1993:** Machowski M., *Ekspansja sztuki bizantyjskiej. Sztuka Bałkanów i Rusi*, [w:] *Sztuka świata*, t. 3, red. M. Machowski, I. Kunińska, tłum. J. Skórnicka, M. Machowski, Warszawa 1993.
- Madej 1985:** Madej H., [hasło:] *Deesis*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 3, Lublin 1985, s. 1087.
- Mango 1965:** Mango C., *Byzantinism and Romantic Hellenism*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 28 (1965), s. 29-43.
- Mango 1972:** Mango C., *The Art of Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, New Jersey 1972.
- Mańkowski 1936:** Mańkowski T., *Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku*, Lwów 1936.

- Marciszuk-Tur 2009:** Marciszuk-Tur K., *Koleje życia Jerzego Tura we wspomnieniach córki*, Almanach karpacki „Płaj”, (2009), 38. s. 156-157.
- Marconi 1843:** Marconi H., *Zbiór projektów architektonicznych*. Poszyty 8, 9, 10, 11, 12, Warszawa 1843.
- Marecki, Rötter 2009:** Marecki J., Rötter L., *Jak czytać wizerunki świętych. Leksykon atrybutów i symboli hagiograficznych*, Kraków 2009.
- Maslauskaitė-Mažylienė 2004:** Maslauskaitė-Mažylienė S., *Šv. Kazimera ikonografinėje tradicijoje*, „Lietuvių katalikų mokslo akademijos metraštis”, 25 (2004), s. 269-288.
- Maslauskaitė-Mažylienė 2013:** Maslauskaitė-Mažylienė S., *Dzieje wizerunku św. Kazimierza od XVI do XVIII wieku. Między ikonografią a tekstem*, przeł. K. Korzeniewska, Vilnius 2013.
- Maszczyk 2010:** Maszczyk T., *Ikony w zbiorach Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu*, Nowy Sącz 2010.
- Matwijów 2013:** Matwijów M., *Mieczysław Gębarowicz (1893-1984). Uczony i opiekun narodowych dóbr kultury*, Warszawa 2013.
- Mazurkiewicz 2002:** Mazurkiewicz R., *Deesis Idea wstawiennictwa Bogurodzicy i św. Jana Chrzciciela w kulturze średniowiecznej*, Kraków 2002.
- Menologion 2007:** *Menologion*, tłum. R. Piętka, Kostomłoty 2007.
- Mező 2003:** Mező A., *Patrocíniumok a középkori Magyarországon. Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség*, Budapest, 2003.
- Mikulec 2013:** Mikulec J., *Nabozenski zvyot a barokni zboznost v ceskích zemich*, Praha 2013.
- Miláeva, Gelitovič 2008:** Міляєва Л., Гелитович М., *Українська ікона XI-XVIII століть*, Київ 2008.
- Minczew 2003:** Minczew G., *Święta księga, ikona, obrzęd. Teksty kanoniczne i pseudokanoniczne a ich funkcjonowanie w sztuce sakralnej i folklorze prawosławnych Słowian na Balkanach*, Łódź 2003.
- Moisan-Jabońska 1995:** Moisan-Jabońska K., „*Mors et purgatorium*”. *Ikonografia dwóch obrazów z kościoła p.w. św. Ducha w Lublinie*, „Saeculum Christianum”, 2 (1995), nr 2, s. 105-119.
- Molé 1955:** Molé W., *Sztuka rosyjska do roku 1914*, Wrocław-Kraków 1955.
- Muzeum Historyczne 1968:** *Muzeum Historyczne. Informator*, red. I. Ziewiec, Rzeszów 1968.
- Muziej 2004:** *Музей старажытнабеларускай культуры*, red. А.А. Ярашэвіч, Мінск 2004.
- Mytropolyt Parion 1961:** Митрополит Паріон [Іван Огієнко], *Фортеця Православія на Волині Свята Почаївська Лавра. Церковно-історична монографія*, Вінніпег 1961.
- Nabywaniec, Lignowski 1995:** Nabywaniec S., Lignowski M., *Patrocinia cerkiewne w diecezji przemyskiej i administraturze lemkońskiej w świetle schematizmów z 1936 i 1938 r. wyrazem kultu Boga i świętych*, „Zwiastowanie. Pismo Diecezji Rzeszowskiej”, 1 (1995), s. 75-89.
- Nabywaniec 1996:** Nabywaniec S., *Diecezja przemyska obrządku wschodniego w okresie sporów prawosławno-unickich*, [w:] *Polska-Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa. Studia z dziejów grekokatolickiej diecezji przemyskiej*, red. S. Stępień, Przemyśl 1996.
- Naumow 1996:** Naumow A., *Oficjum ku czci św. Jozafata Kuncewicza, unickiego arcybiskupa polockiego. Z dziejów literatury cerkiewnosłowiańskiej na ziemiach polsko-litewskich*, [w:]

Wiara i historia. Seria poświęcona Starożytnościom Słowiańskim, cz. 1, red. A. Naumow, S. Temčinas, Kraków 1996, s. 97-142.

Niebiański splendor 2007: *Niebiański splendor. Ikony greckie z kolekcji Emiliosa Velimezisa*. kat. wyst., Arsenal Muzeum Książąt Czartoryskich Oddział Muzeum Narodowego w Krakowie, 13.05.2007 – 13.01.2008, oprac. B. Leszczyńska-Cyganik, J. Popielska-Michalczyk, Kraków 2007.

Nowacka 1962: Nowacka J., *Malarski warsztat ikonowy w Rybotyczach*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1 (1962), s. 26-43.

Nowak, Żygadło 2011: Nowak D., Żygadło A., ... *jedyny niemal tego rodzaju zabytek w Galicyi ...*, „Skarby Podkarpackie”, 29 (2011), nr 4, s. 32-38.

Ogrodowska 2001: Ogrodowska B., *Zwyczaje, obrzędy i tradycje w Polsce*, Warszawa 2001.

Omilanowska 1998: Omilanowska M., *Nacjonalizm a style narodowe w architekturze europejskiej XIX i początku XX wieku*, [w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789 – 1950*, red. D. Konstantynow, R. Piaseczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 145-155.

Onasch, Schnieper 2002: Onasch K., Schnieper A., *Ikony. Fakty i legendy*, Warszawa 2002.

Orlandos 1964: Ορλάνδος Α., *Αρχαίον των Βυζαντινών μνημείων της Ελλάδος*, t. 1 (1964).

Orygenes 1981: Orygenes, *Komentarz do Ewangelii św. Jana*, cz. I, XXIII, 145, przeł. St. Kalinkowski, wst. W. Myszor, E. Stanula, Warszawa 1981.

Osiński, Smółka, Kwolek 1923: Osiński K. M., Smółka J., Kwolek J., *Sprawozdanie dyrekcji z działalności za czas od 1 stycznia do 31 grudnia 1923 r.*, „Rocznik Przemyski”, 4 (1923), s. 113-131.

Ostrowska-Kęmbłowska 1997: Ostrowska-Kęmbłowska Z., *Dzieje Kaplicy Królów Polskich czyli Złotej w katedrze poznańskiej*, Poznań 1997.

Ostrowski 1996: Ostrowski J.K., *Jan Jerzy Pinsel – zamiast biografii*, [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. 2, red. Idem, Kraków 1996, s. 361-373.

Paliouras 1989: Παλιούρας Α., *Ο Πατριαρχικός ναός και ο οικος*, [w:] *Το Οικομενικο Πατριαρχειο. Η μεγάλη του Χριστου εκκκησια*, red. Idem, Αθηνα 1989, s. 61-142.

Panfil 2002: Panfil T., *Lingua symbolica. O pochodzeniu i znaczeniu najstarszych symboli heraldycznych w Polsce*, Lublin 2002.

Pap 2001: Пап С., *Історія Закарпаття. Том I*, Івано-Франківськ 2001.

Paszkiewicz 1991: Paszkiewicz P., *Pod berłem Romanowów. Sztuka rosyjska w Warszawie 1815-1915*, Warszawa 1991.

Paszkiewicz 1994: Paszkiewicz P., *W cieniu tronu i ołtarza. Polityka imperialna Rosji i jej aspekty rusyfikacyjne (fazy i przejawy)*, [w:] *Kultura i polityka. Wpływ polityki rusyfikacyjnej na kulturę zachodnich rubieży Imperium Rosyjskiego (1772-1915)*, red. D. Konstantynow, P. Paszkiewicz, Warszawa 1994.

Paszkiewicz 1999: Paszkiewicz P., *W służbie Imperium Rosyjskiego 1721-1917. Funkcje i treści ideowe rosyjskiej architektury sakralnej na zachodnich rubieżach Cesarstwa i poza jego granicami*, Warszawa 1999.

Pavelčíková 2010: Pavelčíková M., *Patrociniá drobných sakrálnych stavieb v oblasti Starej Lubovne*, „Zeszyty sądecko-spiskie. Sandecko-spišské zošity”, 5 (2010), s. 37-42.

Pätzold 1989: Pätzold A., *Der Akathistos-Hymnos: Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart 1989.

- Peltomaa 2001:** Peltomaa L., *The Image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn*, Leiden [etc.] 2001.
- Perls 1937:** Perls H., *Waż w wierzeniach ludu polskiego*, Lwów 1937.
- Petkovich 1972:** Петковић С., *Нектарије Србин, сликар XVI века*, „Зборник за ликовне уметности”, 8 (1972), s. 211-226.
- Petruszewycz 1863:** Петрушевич А., *Историческое известие о древней Почаевской обители. Галичанин. Литературный сборник. Кн. 1. Вып. 3-4*, Львов 1863.
- Pieńkowska-Wiederkehr 2011:** Pieńkowska-Wiederkehr P., *Kult św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Polsce do końca średniowiecza w świetle wezwań kościołów i kaplic publicznych*, [w:] *Kult świętych i ideał świętości w średniowieczu*, red. R. Michałowski, Warszawa 2011, s. 149-374.
- Pieradzka 1939:** Pieradzka K., *Na szlakach lemkowskiczyzny*, Kraków 1939.
- Pieśń o Jegorze Chrobrym 1998:** *Pieśń o Jegorze Chrobrym*, [w:] *Opowieść o niewidzialnym grodzie Kitziezu. Z legend i podań dawnej Rusi*, tłum. R. Łużny, Warszawa 1998, s. 222-228.
- Piotrowski 1910:** Piotrowski J., *Przywileje z XVI w. dla bractwa i cechu malarzy katolickich we Lwowie*, „Lamus”, 2 (1910), nr 6, z. 2, s. 261-271.
- Pismo Święte 1982:** *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań-Warszawa, 1982.
- Pivovarova 2014:** Пивоварова Н.В., *Памятники церковной старины в Петербурге-Петрограде-Ленинграде. Из истории формирования музейных коллекций: 1850-1930-е годы*, Москва 2014 .
- Poczaewska Uspenska 1897:** *Почаевская Успенская лавра. Историческое описание*, red. А.Ф. Хойнацкого, Г.Я. Крыжановским, Почаев 1897.
- Podoláková 2008:** Podoláková E., *Patrocinia kysuckých chrámov a významné sakrálne pamiatky Kysúc*, [w:] *Terra Kisucensis. Kresťanstvo na Kysuciach v priebehu storočí*, red. D. Velička, [Turzovka] 2008, s. 105-121.
- Podolska, Jagiełło 2012:** Podolska J., Jagiełło M., *Spacerownik. Rosyjskimi śladami po województwie łódzkim*, Łódź 2012.
- Pokorzyna 2001:** Pokorzyna E., *Słownik terminologiczny wyposażenia świątyń obrządku wschodniego z przydatkiem ikon maryjnych*, Warszawa 2001.
- Pokrovsky 1892:** Покровский Н.В., *Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских*, Москва 1892.
- Pokrovsky 1900:** Покровский Н., *Очерки памятников христианской иконографии и искусства*, Санкт - Петербург 1900.
- Pokryshkin 1911:** Покрышкин П.П., *Благовещенская церковь в Супрасльском монастыре*, „Сборник археологических статей поднесенных графу А.А. Бобринскому”, (1911), s. 222–237.
- Powieść minionych lat 1999:** *Powieść minionych lat*, tłum. i oprac. F. Sielicki, Wrocław 1999.
- Praškov 1985:** Прашков Л., *Български икони. Развитие, технология, реставрация*, София 1985.
- Puskás 1991:** Puskás B., *Kelet és Nyugat között. Between East and West. Ikonok a Kárpát-vidéken a 15-18. században. Icons in the Carpathian region in the 15th–18th centuries*, Budapest 1991.

- Puskás 2011:** Puskás B., *Krisztus szenvedései ikontöredék Hajasdról. Az ikonográfia rekonstrukciójának kísérlete* „Művészettörténeti Értesítő”, 60 (2011), nr 2, s. 327-335.
- Puskás 2003:** Puskás B., *Изображение страстей христовых в иконописи региона Карпат*. „Studia Postbizantina Hungarica”, 4 (2003), s. 94-108.
- Puskás 2008:** Puskás B., *A görög katolikus egyhá művészete a történelmi Magyarországon Hagyomány és megújulás*, Budapest 2008.
- Przeździecka 1973:** Przeździecka M., *O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku. Studia nad epilogiem sztuki cerkiewnej w diecezji przemyskiej i na terenach sąsiednich*, Kraków 1973.
- Rastawiecki 1850:** Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych*, t. 1, Warszawa 1850.
- Rąkowski 1996:** Rąkowski G., *Polska egzotyczna. Przewodnik*, cz. 2, Pruszków 1996.
- Rąkowski 2005:** Rąkowski G., *Wołyn. Przewodnik krajoznawczo-historyczny po Ukrainie Zachodniej*, cz. 1, Pruszków 2005, s. 352-353.
- Riemizow 2000:** Riemizow A., *Opowieści apokryficzne*, tłum. i oprac. R. Łużny, A. Roszkowska, A. Woźniak, Lublin 2000.
- Ristujczina 2014:** Ristujczina L., *Ikony*, Bielsko-Biała 2014.
- Rogov 1980:** Рогов А.И., *Фрески Супрасля*, [w:] *Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVIII вв*, red. О.И. Подобедова, Москва 1980, s. 343–358.
- Rogóż 2009:** Rogóż J., *Zastosowanie technik nieniszczących w badaniach konserwatorskich malowideł ściennych*, Toruń 2009.
- Rok 2005:** Rok B., *Sanktuaria Maryjne ziem ruskich w kulturze Rzeczypospolitej XVIII wieku*, [w:] *Czasy nowożytne. Studia poświęcone pamięci prof. Władysława Eugeniusza Czaplińskiego w 100 rocznicę urodzin*, red. K. Matwijowski, Wrocław 2005, s. 137-147.
- Rosarium 2013:** *Rosarium et officium B[eatae] Mariae Virginis, [Vilnius, c. 1680] (cat. no. BR IV J.f.4)*, [w:] *Books and Art. The Heritage of Edward and Atanazy Raczyński. An Exhibition on the Occasion of the Opening of the New Edifice of the Raczyński Library 29.06-10.08.2013*, red. A. Stępkowska, Poznań 2013.
- Royt 1999:** Royt J., *Obraz a kult v Čechách, 17. a 18. století*, Praha 1999.
- Różycka-Bryzek 1999:** Różycka-Bryzek A., *Malowidła kaplicy lubelskiej*, [w:] *Ikona liturgiczna. Ewangelizacyjne przesłanie ikonografii maryjnej*, red. K. Pek, Warszawa 1999.
- Różycka-Bryzek 2000:** Różycka-Bryzek A., *Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagielly w kaplicy Zamku lubelskiego*, Lublin 2000
- Rudenko 2007:** Rudenko O., *Czy Chrystusowi wolno być Huculem? O początkach ruskiej sztuki religijno-narodowej na przykładzie twórczości Juliana Pańkiewicza*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 69 (2007), nr 1/2, s. 57-72.
- Russell 2010:** Russell E., *St. Demetrius of Thessalonica: Cult and Devotion in the Middle Ages*, Bern 2010.
- Rybakow 1983:** Rybakow B., *Pierwsze wieki historii Rusi*, tłum. A. Olejarczuk, Warszawa 1983.
- Ryczkow, Łuc 2004:** Ричков П.А., Луц В.Д., *Почаївська Свято-Успенська Лавра*, Київ 2004.

- Sarabjanov 2013:** Сарабьянов В., *Патрональные изображения в программе росписей Спасской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке*, „ЗОГРАФ“, 37 (2013), s. 87–106.
- Sawieliew 2005:** Савельев Ю.Р., *Византийский стиль в архитектуре России*, Санкт-Петербург 2005.
- Sawieliew 2007:** Савельев Ю.Р., *Пемербургская школа „византийского стиля” в Российской империи*, [w:] *Санкт-Пемербург и архитектура России*, red. И.А. Бондаренко, Москва 2007, s. 445-484.
- Sawieliew 2008:** Савельев Ю.Р., *Искусство историзма и государственный заказ*, Москва 2008.
- Schematismus Eperiessiensis 1833:** *Schematismus Venerabilis Cleri Graeci Ritus Catholicorum Dioecesis Eperiessiensis, pro Anno Domini MDCCCXXXIII*, Eperiessini 1833.
- Schematismus Eperiessiensis 1884:** *Schematismus Venerabilis Cleri Graeci Ritus Catholicorum Dioecesis Eperiessiensis, pro Anno Domini 1884*, Eperjesini 1884.
- Schematizmus Lemkovszczyzny 1936:** *Шематизм греко-католицького духовенства Апостольської адміністрації Лемковщини*, Львів 1936.
- Schematismus Magno-Varadinensis 1828:** *Schematismus Venerabilis Cleri Dioecesis Magno-Varadinensis Graeci-Ritus Catholicorum pro Anno a Christo Nato M.D.CCC.XXVIII*, Magno Varadini 1828.
- Schematismus Munkacsiensis 1833:** *Schematismus Venerabilis Cleri Graeci Ritus Catholicorum Dioecesis Munkacsiensis. Pro Anno a Christo Nato M.DCCC.XXXIII*, Cassoviae 1833.
- Schematismus Munkácsensis 1915:** *Schematismus Cleri Graeci Ritus Catholicorum Dioecesis Munkacsensis Ad Annum Domini 1915*, Ungvarini 1915.
- Schematismus Premisliensis 1830:** *Schematismus Venerabilis Cleri Dioeceseos Graeco Catholicae Premisliensis pro Anno Domini M.D.CCC.XXXI*, Premisliae 1830.
- Schematizmus Prešov 1994:** *Schematizmus Gréckokatolíckeho biskupstva 1994*, Prešov 1994.
- Schematizmus Prešov 2008:** *Schematizmus Gréckokatolíckej Prešovskej metropolie 2008*, Prešov 2008.
- Schepkina 1963:** Щепкина М.В., *Болгарская миниатюра XIV века. Исследование псалтыри Томича*, Москва 1963.
- Sedlák 1999:** Sedlák P., *Christianizácia západných Slovanov s osobitným zreteľom na Slovensko (od prelomu 8. a 9. storočia do roku 1000)*, Levoča 1999.
- Siemaszko 1995:** Siemaszko A., *Malowidła ścienne cerkwi Zwiastowania w Supraślu. Rekonstrukcja programu ikonograficznego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z historii sztuki”, 17 (1995), z. 21, s. 13–63.
- Sieradzka 2000:** Sieradzka A., *Wspomnienia pośmiertne: Tadeusz Stefan Jaroszewski (1931-2000)*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Warszawskiego”, (2000), nr 62-63, s. 101-103.
- Sito, Betlej 1996:** Sito J., Betlej A., *U źródeł twórczości Sebastiana Fesingera*, [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. 2, red. J.T. Petrus, Kraków 1996, s. 339-360.
- Skoczyła 1998:** Скочиляс І., *Титулатура українських церков Галичини на початку 30-х років XVIII ст.*, [w:] *Історія релігій в Україні. Матеріали VIII міжнародного круглого столу (Львів, 11-13 травня 1998 року)*, Львів 1998, s. 232-235

- Skoczyła 2000:** Skochиляс І., *Посвяти церков таїнству триєдиного Бога (за матеріалами генеральної візитації Львівської єпархії 1730-1733 рр.)*, „Християнські культу в Україні. Тематичний збірник Святопокровського жіночого монастиря Студійського Уставу”, 2000, nr 2, s. 87-92.
- Skoryna 2007a:** Skoryna F., *Akatyst ku czci Jana, dostojnego i najchwalebniejszego Prorkoa, Poprzednika i Chrzcziciela Pańskiego*, [w:] Idem, *Życie i pisma. Wybór tekstów*, przeł. i opr. M. Walczak-Mikołajczakowa, A. Naumow, Gniezno 2007
- Skoryna 2007b:** Skoryna F., *Kanon Janowi Poprzednikowi*, [w:] Idem, *Życie i pisma. Wybór tekstów*, przeł. i opr. M. Walczak-Mikołajczakowa, A. Naumow, Gniezno 2007
- Skrzelowska Bartkiewicz 2013:** Skrzелowska J., Bartkiewicz A., *Próba interpretacji obrazu z krakowskiego antykwariatu „Connaissanceur”*, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, Kraków 2013, (maszynopis).
- Slivka 2006a:** Slivka M., *Patrocínia stredovekého Spiša (V kontexte uctievania svätých na Slovensku) II.*, [w:] *Acta Musei Scepusiensis 2006*, red. M. Novotná, Levoča 2006, s. 137-171.
- Slivka 2006b:** Slivka M., *Uctievanie svätých na Slovensku. K problematike výskumu patrocínií*, [w:] *Studia Archaeologica Slovaca Mediaevalia. Človek – sacrum – prostredie*, t. 5, red. M. Slivka, M. Homza, Levoča, Kláštorisko 2006, s. 91-163.
- Slobodjan 1998:** Слободян В., *Церкви України. Перемиська єпархія*, Львів 1998.
- Slobodjan 2000:** Слободян В., *Посвяти церков Холмської єпархії*, „Християнські культу в Україні. Тематичний збірник Святопокровського жіночого монастиря Студійського уставу“, 2000, nr 2, s. 93-96.
- Słownik geograficzny 1892:** *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. B. Chlebowski, t. 12, Warszawa 1892.
- Słupecki 1994:** Słupecki P.L., *Wojownicy i wilkołacy*, Warszawa 1994.
- Smith 2009:** Smith A.D., *Kulturowe podstawy narodów: Hierarchia, przymierze i republika*, Kraków 2009.
- Spatharakis 2005:** Spatharakis I., *The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Leiden 2005.
- Sprutta 2008:** Sprutta J., *Święty Jerzy Zwycięzca oraz inni wojownicy w postbizantyjskich wybranych ikonach obszaru bałkańskiego*, [w:] *Religijna mozaika Bałkanów*, red. M. Walczak-Mikołajczykowa, Gniezno 2008.
- Stasenko 2003:** Стасенко В., *Христос і Богородица у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу*, Київ 2003, с. 139-145.
- Stefański 2009:** Stefański K., *Ludzie, którzy zbudowali Łódź. Leksykon architektów i budowniczych miasta (do 1939 roku)*, Łódź 2009.
- Strabińska 2009:** Strabińska J., *Mniszki pierwszej Rzeczypospolitej*, Kraków 2009.
- Strzelczyk 2007:** Strzelczyk J., *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Poznań 2007.
- Swencička, Otkovycz 1991:** Свенціцька, В., Откович, В., *Українське народне малярство XIII - XX століть*, Київ 1991.

- Sulikowska 2003:** Sulikowska A., *Siedemnastowieczna ikona Trójcy Świętej z cerkwi w Torkach z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, [w:] *Do piękna nadprzyrodzonego*, t. 1, red. K. Mart, Chełm 2003, s. 184-194.
- Sulikowska 2013a:** Sulikowska A., *Ciała, groby i ikony. Kult świętych w ruskiej tradycji literackiej i ikonograficznej*, Warszawa 2013.
- Sulikowska 2013b:** Sulikowska A., *Ikony Jana Chrzciciela w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie – ciało anioła, męczeńska śmierć, święte zwłoki*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 2013, nr 2 (38), s. 184-216.
- Swiate Py'smo 1991:** *Святе Письмо Старого та Нового Завіту (повний переклад Ukrainian Bible)*, [s.l.] United Bible Societies 1991.
- Sydor 1999:** Сидор О., *Визначна віха українського граверства*, „Галицька брама. – Чернечі ордени. Чин святого Василя Великого”, (1999), nr 1-2 (49-50), s. 18-19.
- Sygowski 2003:** Sygowski P., *Ikony chełmskiej diecezji prawosławnej (do czasów Unii Brzeskiej), na tle dziejów Kościoła Wschodniego na Lubelszczyźnie (historia, stan badań, obiekty zachowane)*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki*, red. J. Giemza, Łańcut 2003, s. 307-380.
- Sygowski 2004:** Sygowski P., *Słynąca cudami ikona św. Antoniego Padewskiego w cerkwi w Holi. Przyczynę do dziejów kultu św. Antoniego Padewskiego w Cerkwi Unickiej w Rzeczypospolitej XVIII w.*, „Zeszyty Muzealne Muzeum Pojezierza Łęczyńsko-Włodawskiego we Włodawie” (2004), nr 12, s. 119-128.
- Sygowski 2005:** Sygowski P., *Zagadki cerkwi w Hrebennem – uwagi do problematyki badawczej kultury religijnej kręgu Kościoła Wschodniego diecezji chełmskiej*, [w:] *Kościół wschodnie w Rzeczypospolitej XVI-XVIII wieku. Zbiór studiów*, red. A. Gil, Lublin 2005, s. 205–223.
- Sygowski 2013a:** Sygowski P., *Rosyjskie Muzeum Cerkiwno-Archeologiczne w Chełmie (1882-1915) – nieco uwag o kontekście jego powstania i zbiorach sztuki religijnej (malarstwo, rzeźba)*, „Rocznik Chełmski”, 17 (2013), s. 85-118.
- Sygowski 2013b:** Sygowski P., *Historyczno-statystyczny opis parafii prawosławnej w Sławatyczach z około 1892 r., autorstwa jej proboszcza – księdza Matwieja Bielińskiego*, „Nadbużańskie Sławatycze”, 14 (2013), s. 5-20.
- Sygowski 2014:** Sygowski P., *Monaster werchracki i jego opis wizytacyjny z 1764 r.*, [w:] *Rola monasterów w kształtowaniu kultury ukraińskiej w wiekach XI-XX*, red. A. Gronek, A. Nowak, Kraków 2014, s. 121-155.
- Syrochman 2000:** Сирохман М., *Церкви України. Закарпаття*, Львів 2000.
- Szacs vay 2000:** Szacs vay É., *Egyházi Gyűjtemény*, [w:] *A Néprajzi Múzeum Gyűjteményei. (I. A Magyar Oszdtály Gyűjteményei)*, red. Z. Fejös, Budapest 2000, s. 403-432.
- Szlepeckij 1967:** Шлепецкий А., *Визитация сел Маковицы Мануилом Олиавским*, „Sborník Pedagogickej fakulty v Prešove Univerzity P.J. Šafárika v Košiciach“, 6 (1967), z. 3, s. 63-76 .
- Sztuka i liturgia 1996:** *Sztuka i liturgia Kościoła Greckokatolickiego – w 400. rocznicę Unii Brzeskiej: katalog wystawy*, oprac. P. Kondraciuk, W. Deluga, K. Mart, Chełm - Zamość 1996.
- Szyjewski 2003:** Szyjewski A., *Religia Słowian*, Kraków 2003.

- Szymański 1972:** Szymański S., *Freski z Supraśla: próba rekonstruowania genealogii*, „Rocznik Białostocki”, 11 (1972), s.161-182.
- Szymański 1993:** Szymański D., *Wezwania kościołów parafialnych w diecezji krakowskiej w końcu XVI w.*, „Roczniki Humanistyczne”, 41 (1993), z. 2, s. 83-159.
- Śliwa 2000:** Śliwa T., *Wezwania cerkwi diecezji lwowskiej obrządku wschodniego na przełomie XVII i XVIII wieku*, [w:] *Polska–Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa, t. 5. Miejsce i rola kościoła grekokatolickiego w kościele powszechnym*, red. S. Stępień, Przemyśl 2000, s. 9-28.
- Świadectwo 2003:** *Świadectwo, czyli narodzenie i ścięcie świętego Jana Poprzednika i Chrzcziciela*, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu, t. 1, Ewangelie apokryficzne, cz. 2. Św. Józef i św. Jan Chrzcziciel. Męka i zmartwychwstanie Jezusa. Wniebowzięcie Maryi*, red. Marek Starowieyski, Kraków 2003, s. 580-588.
- Święci Cerkwi prawosławnej 1996:** *Święci Cerkwi prawosławnej*, tłum. i oprac. J. Charkiewicz, Białystok 1996.
- The Atlas 2001:** *The Atlas of the European Sacred Mounts, Calvaries and devotional complexes* by Amilcare Barbero Ponzano Monferrato (AL), Novara 2001.
- Tkaczenko 2004:** Tkaczenko O., *Dokumentacja konserwatorska „Święty Jan Anioł Pustyni”, ikona, XVII w., nr inw. IK 107 MNW* (praca magisterka), Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, Warszawa 2004.
- Todić 1994:** Todić B., *Anapeson. Iconographie Et Signification du Thème, “Byzantion”*, 64/1 (1994), s.134-165.
- Tomaszewski 1822:** Tomaszewski D.B., *Kościół S. Zofii w Konstantynopolu*, [w:] *Pisma wierszem i prozą, oryginalne i tłumaczone, t. 1*, red. Ideam, Warszawa 1822, s. 178-180.
- Tomiccy 1975:** Tomiccy R., J., *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Białystok 1975.
- Toutos Fouteres 2010:** Τουτός Ν., Φουστέρης Γ., *Ευρετήριο της Μνημειακής Ζωγραφικής του Αγίου Όρους 10ος-17ος αιώνας*, Αθήναι 2010.
- Tradigo 2011:** Tradigo A., *Leksykon – Ikony i święci prawosławni*, Warszawa 2011.
- Tretera, Horák 2011:** Tretera J.R., Horák Z., *Slovník cirkevního práva*, Praha 2011.
- Trubieckoj 1998:** Trubieckoj E., *Kolorowa kontemplacja. Trzy szkice o ikonie ruskiej*, tłum. H. Paprocki, Białystok 1998.
- Turner&Turner 1978:** Turner V., Turner E., *Image and Pilgrimage in Christian Culture*, New York 1978.
- Tylus 1991-1992:** Tylus S., *Patrocinia kościołów parafialnych w archidiecezji (halickiej) lwowskiej do końca XVI wieku*, „Roczniki Teologiczne”, 38-39 (1991-1992), z. 4, s. 39-65.
- Uspienski 1985:** Uspienski A.B., *Kult św. Mikołaja na Rusi*, tłum. E. Janus, M.R. Mayenowa, Z. Kozłowska, Lublin 1985.
- Varga, Kovács 1970:** Varga Z., Kovács P., *A magyar népművészet évszázadai II.: Képek és szobrok*, Székesfehérvár 1970.
- Vasiliauskienė 2006:** Vasiliauskienė A., *Hilarijaus Palubinskio sudarytos knygos Rosarium et officium B. Mariae Virginis... iliustracijos: nauji faktai ir aspektai. New Facts and Aspects Concerning the Illustrations to the Book Rosarium et Officium B. Mariae Virginis... Composed by Aleksandras Hilarijus Palubinskis*, „Logos”, 45 (2006), s. 116-134.

- Viga 2001:** Viga Gys., *Sztripszky Hiador, Erdély együtt élő népeinek kutatója*, „Erdélyi Múzeum”, 63 (2001), nr 1-2, s. 121-128.
- Villadsen 1978:** Villadsen V., *Studien über byzantinischen Einfluss auf die europäische Architektur des 19. Jahrhunderts*, „Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art”, 5 (1978), s. 43-77.
- Vrabelová 2010:** Vrabelová D., *Korunování milostných mariánských obrazů v českých zemích* (Diplomová práce), Univerzita Karlova, Praha 2010.
- Vzdornov 1975:** Вздорнов Г.И., *Икона „Иоанн Предтеча Ангел Пустыни“ – памятник круга Феофана Грека*, „Памятники культуры. Новые открытия”, 1975, s. 171-180.
- Wagner-Rieger, Reissberger 1980:** Wagner-Rieger R., Reissberger M., *Theophil von Hansen*, Wiesbaden 1980.
- Wierzbicka 1998:** Wierzbicka A., uzup. Biriukow I., [hasło:] *Pankiewicz (Pańkiewicz) Julian*, [w:] *Słownik arystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed r. 1966) Malarze rzeźbiarze graficy*, t. 6, Warszawa 1998, s. 419-420.
- Winnicka 2009:** Winnicka K., *Bibliografia prac Romualda Biskupskiego*, [w:] *Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe*, red. Groniek A., Kraków 2009, s. 27-30.
- Winnicka 2013:** Winnicka K., *Ikony z XVI wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku. Katalog zbiorów. Tom 2*, Sanok 2013.
- Witkowska 1999:** Witkowska A., *Titulus ecclesiae: wezwania współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999.
- Woods 2000:** Woods D., *Thessalonica's Patron: Saint Demetrius or Emeterius?*, “Harvard Theological Review”, 93 (2000), s. 221-234.
- Wordsworth 1998:** Wordsworth D., [hasło:] *Byzantine Revival*, [w:] *The Dictionary of Art*, t. 5, red. J. Turner, London [etc.] 1998, s. 339-340.
- Woznac'kyj 1999:** Возницький Б., *Прошу пам'яті душі моєї...*, „Галицька брама. – Чернечі ордени. Чин святого Василя Великого“, 49-50 (1999), nr 1-2, s. 26-27.
- Woznac'kyj 2005:** Возницький Б., *Микола Потоцький староста Канівський та його митці - архітектор Бернарד Меретин і сницар Іоан Георгій Пінзель*, Львів 2005.
- Woznac'kyj 2011:** Возницький Б., *Феномен Пінзеля*, „Галіція-Galizien: Україно-австрійський огляд“, (2011-2012), nr 2, s. 92-97.
- Zajac 1984:** Zajac E., *Katalog wystawy konserwacji obiektów zabytkowych w Muzeum Historycznym w Sanoku w latach 1958-1984*, Sanok 1984.
- Zamek Królewski 2015:** *Zamek Królewski w Sanoku, Muzeum Sztuki*, red. W. Banach, Sanok 2015.
- Zbožne putování 2004:** *Zbožne putování v evropské kultuře/Wallfahrten in der europäischen Kultur/Pilgrimage in European Culture. (Sbornik abstraktu)*, red. D. Dolezal, W. Kuhne, Pribram, 2004.
- Złoty oltarz 1732:** *Złoty oltarz wonnego kadzenia przed stolicą Bożą, to iest modlitwy rozmaite Kościołowi S. zwyczajne, które duch gorący Bogu na wonność słodkości chwały Jego ofiarować może. Za dozwoleniem Zwierzchności duchowney przedrukowane*, Supraśl 1732.
- Zubko 2009:** Zubko P., *Súpis gréckokatolíckych lokalít s kostolmi z rokov 1814 – 1815*, „Konštantínove listy“, 2 (2009), s. 94-105.

Zubko 2010: Zubko P., *Ecclesia Ruthenorum – externý pohľad 18. a začiatku 19. storočia*, „Konštantínove listy“, 3 (2010), s. 88-98.

Zubko 2014: Zubko P., *Mariánske sviatky latinskej cirkvi s prihliadnutím na územie Slovenska*, [w:] *Bohorodička v kultúrnych dejinách Slovenska*, red. P. Žeňuch, P. Zubko, Bratislava 2014, s. 22-55.

Zubowski 2014: Zubowski P., *Cerkwie prawosławne Łodzi i regionu łódzkiego w dwudziestoleciu międzywojennym (1918-1939)*, Białystok 2014.

Žoltows'kyj 1983: Жолтовський П.М., *Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст.*, Kyiv 1983.

Žoltows'kyj 1988: Жолтовський П.М., *Монументальний живопис на Україні XVII-XVIII ст.*, Kyiv 1988.

Żywot 2003: *Żywot św. Jana Chrzciciela przypisywany biskupowi egipskiemu Serapionowi*, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu, t. 1, Ewangelie apokryficzne, cz. 2. Św. Józef i św. Jan Chrzciciel. Męka i zmartwychwstanie Jezusa. Wniebowzięcie Maryi*, red. M. Starowieyski, Kraków 2003, s. 588.

Strony www:

Akafist 2010*: *Акафіст до Пресвятої Богородиці*, 2010, [dostęp 1.03.2020]. Dostępne na Kyrios.org: <http://kyrios.org.ua/spirituality/akafisti/408-akafist-do-presvjatoyi-bogoroditsi.html>

Archiwum Parafii w Torkach 1911-1926*: *Sprawa rozbiórki zabytkowej cerkwi z XVI w. i budowy nowej 1911-1926, Cerkiew pw. Zaśnięcia Bogurodzicy w Torkach, Archiwum Parafii Greckokatolickiej w Torkach*, Greckokatolicka Archidiecezjalna Komisja d/s Ochrony Zabytków Architektury i Rozwoju Sztuki Cerkiewnej w Przemysłu; Archiwum Parafii Greckokatolickiej pod wezwaniem Zaśnięcia Bogurodzicy w Torkach, [dostęp 1.03.2020]. Dostępne w Archiwa Cerkiewne Online: <http://serwer1363362.home.pl/iedziedzictwo/archiwistyka/Torki/index.html>

Archiwum Romualda Biskupskiego 2013*: Archiwum Romualda Biskupskiego, [dostęp 1.03.2020]. Dostępne w Archiwa Cerkiewne Online: <http://serwer1363362.home.pl/iedziedzictwo/archiwistyka/Biskupski/index.html>.

Atlas Marianus 1659*: Atlas Marianus. De imaginibus Deiparae per orbem Christianum miraculosis. Avctore Guilielmo Gumpfenberg é Societate Iesv. Liber III-[IV]; Wilhelm Gumpfenberg, 1659. In: Warburg Digital Collection Christian Art, 2001, [dostęp 1.03.2020]. Dostępne w University of London: <http://catalogue.ulrls.lon.ac.uk/record=b2606719~S12>.

Blackbourn 1991*: Blackbourn D., The Catholic Church in Europe since the French revolution. *Comparative Studies in Society and History* 33(4), p. 778-790, [dostęp 1.03.2020]. Dostępne w Harvard University: <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:3693476>.

Gębarowicz 1994*: M. Gębarowicz, *Autobiografia. Jeden żywot w służbie nauki*, „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” 1994, z. 4, [dostęp 1.03.2020]. Dostępne w Mój Lwów: <http://www.lwow.com.pl/rocznik/autobiografia.html>.

Giemza 2015*: Giemza J., Słownik ikonograficzny, ca. 2015 [dostęp 1.03.2020]. Dostępne w Varia, Cerkiew pod wezwaniem Archanioła Michała w Pielgrzymce: http://cerkiew-pielgrzymka.pl/Start/Varia_files/S%C5%82ownik_Ikonograficzny.pdf.

Górski 2002*: Górski Igor, *Bizancjum w centrum Łodzi*, 2002, [dostęp 1.07.2016]. Dostępne w Urząd miasta Łodzi: www.uml.lodz.pl/get.php?id=220.

Figures de la Bible 1728*: Figures de la Bible Illustrated by Gerard Hoet, and others. Published by P. de Hondt in The Hague (La Haye). 1728, Image courtesy Bizzell Bible Collection, [dostęp 1.03.2020]. Dostępne w University of Oklahoma Libraries: <http://www.mythfolklore.net/lahaye/index.html>.

Harupa 2004*: Harupa P., *Wspomnienie o Stanisławie Adamskim. Stanisław Adamski- żołnierz i działacz polski we Lwowie*, 2004, [dostęp 1.03.2020]. Dostępne w Towarzystwo Polonia-Kresy: <https://poloniakresy.wordpress.com/teksty-2/stanislaw-adamski/>.

Jasnogórska muzyka 2004*: Jasnogórska muzyka dawna vol. 9., 2004, [dostęp 1.03.2020]. Dostępne w jasnagora.com: http://www.jasnagora.com/zycie_muzyczne/plyta.php?id=39.

Łaska szkaplerza 2015*: Łaska Szkaplerza, [dostęp 20.12.2015]. Dostępne w Blog Mistrza Caravagia: <http://delurski.pl/5563/laska-szkaplerza/>.

Marten de Vos 1589*: Marten de Vos: *Transfiguration du Christ*, 1589, [dostęp 1.03.2020]. Dostępne w Old Master Drawing: <http://www.old-master-drawing.com/home/product/view/6/226.html> 2016.02.29.

Monaster ZPB 2020*: Monaster Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy, [dostęp 1.03.2020]. Dostępne w monaster-suprasl.pl: <http://www.monaster-suprasl.pl/>.

Nabożeństwa 2006*: Nabożeństwa, 2006, [dostęp 30.07.2017]. Dostępne w Kaplica św Grzegorza: <http://liturgia.cerkiew.pl/docs.php?id=29>.

NMP z Góry Karmel 2002*: Najświętsza Maryja Panna z Góry Karmel i Szkaplerz Karmelitański, Przymierze z Maryją 5/2002, [dostęp 20.07.2017]. Dostępne w Księgarnia Katolicka Sanctus: <http://sanctus.pl/index.php?doc=249&podgrupa=311>.

NID 2015*: Narodowy Instytut Dziedzictwa: Rejestr zabytków nieruchomych – województwo łódzkie, [dostęp 1.03.2020]. Dostępne w NID: http://www.nid.pl/pl/Informacje_ogolne/Zabytki_w_Polsce/rejestr-zabytkow/zestawienia-zabytkow-nieruchomych/stan%20na%2031.12.2015/LDZ-rej.pdf.

Patrociniá Košice 2011*: *Patrociniá kostolov Košickej arcidiecézy*, [dostęp 15.11.2015]. Dostępne w Schematizmus Košickej arcidiecézy: <http://schematizmus.rimkat.sk>.

Rok 2003*: Rok Bogdan, *Poszukiwanie form uniformizacji życia duchowego w rozwoju kultu maryjnego w dawnej Rzeczypospolitej*, „KHG” 2015, nr 18, [dostęp 1.03.2020]. Dostępne w Kultura-Historia-Globalizacja: www.khg.uni.wroc.pl/files/rokt.pdf.

Steryłgaz 2011*: „Steryłgaz” Sp.z.o.o, Płock, 2015, [dostęp 1.03.2020]. Dostępne w Steryłgaz.com: www.steryl-gaz.com.pl

Tajemnice Odrzechowej 2015*: *Projekt Tajemnice Odrzechowej- konserwacja wyposażenia sakralnego ze wsi Odrzechowa*, 2015, [dostęp 22.02.2016]. Dostępne w Tajemnice Odrzechowej: <http://tajemniceodrzechowej.blogspot.com/>.

Teodor Tiron 2012*: *Acatistul sfintilor Teodor Tiron si Teodor Stratilat*, 2012, [dostęp 30.07.2015]. Dostępne w Crest in Ortodox: <http://www.crestinortodox.ro/acatiste/acatistul-sfintilor-teodor-tiron-teodor-stratilat-67095.html>.

Tłumaczna Biblija Łopuchina 2015*: *Тлумачна Біблія Лопухіна*, са. 2015, [dostęp 1.03.2020]. Dostępne w Bible.in.ua: <http://www.bible.in.ua/under1/Lop/>.

Tolkowaja Wyblyja 2015a*: Толковая Библия, са. 2015, [dostęp 1.03.2020]. Dostępne w Otveti.org: <http://otveti.org/tolkovanie-biblii/evangelie-luki/10/>.

Tolkowaja Wyblyja 2015b*: Толковая Библия, са. 2015, [dostęp 1.03.2020]. Dostępne w Otveti.org: <http://otveti.org/tolkovanie-biblii/evangelie-ioanna/05/>.

Tolkowaja Wyblyja 2015c*: Толковая Библия, са. 2015, [dostęp 1.03.2020]. Dostępne w Otveti.org: <http://otveti.org/tolkovanie-biblii/evangelie-ioanna/11/>.

Tolkowaja Wyblyja 2015d*: Толковая Библия, са. 2015, [dostęp 1.03.2020]. Dostępne w Otveti.org: <http://otveti.org/tolkovanie-biblii/evangelie-ioanna/20/>.