

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 6 (1/2013)

MAGDALENA LUDERA
(UNIwersytet Jagielloński)

PROBLEM „TRADYCJI MALARSTWA IKONOWEGO”
W PÓŹNYCH IKONACH NA ZIEMIACH RUSKICH
RZECZYPOSPOLITEJ (2. POŁ. XVII–XVIII W.)

W POSZUKIWANIU NOWYCH PERSPEKTYW BADAWCZYCH

W polskich badaniach nad późnym malarstwem ikonowym zauważalnych jest kilka brzemiennych w skutki tendencji, które wydają się wynikać z dwóch metodologicznych paradygmatów uformowanych jeszcze w XIX wieku. W ramach poszukiwania nowych perspektyw badawczych celem niniejszego opracowania jest próba weryfikacji ograniczeń obecnych w rozważaniach zwłaszcza nad osiemnastowiecznym malarstwem powstającym dla Cerkwi.

TENDENCJE W BADANIACH NAD PÓŹNYM
MALARSTWEM IKONOWYM

Można zaryzykować twierdzenie, że przedmiotem zainteresowania polskich badaczy są niemal wyłącznie te dzieła, które odpowiadają z góry określonemu wyobrażeniu o malarstwie ikonowym. Nie mieści się w nim nurt osiemnastowiecznych ikon silnie okcydentalizujących, którym odmawia się nawet właściwego im miana ikon¹. Taka postawa tłumaczy długą nieobecność w polskim obiegu naukowym pogłębionych rozważań nad osiemnastowiecznym malarstwem powstającym dla cerkwi unickich i prawosławnych na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej². Nie bez znaczenia wydaje się także to, że w przekrojowych opracowaniach dotyczących malarstwa ikonowego w zbiorach polskich (w najszerszych ujęciach od średniowiecza do współczesności) przykłady z drugiej połowy XVIII i początków XIX wieku zwykle stanowią najmniejszy procent

przedstawianego i ilustrowanego materiału, podczas gdy szerzej uwzględniane są ikony z drugiej połowy i końca XIX wieku³. Ponadto zdecydowana większość reprodukowanych tam ikon z XVIII wieku to malarstwo o małej wartości artystycznej albo ikony rosyjskie kręgu staroobrzędowców. Znamienne jest także to, że najwięcej osiemnastowiecznych ikon reprodukuje się w Polsce właśnie w muzealnych katalogach ikon staroobrzędowców, które w ostatnich latach zyskały na popularności⁴.

W badaniach nad późnym malarstwem ikonowym częstym punktem odniesienia są spostrzeżenia Barbary Dąb-Kalinowskiej, w tym w rozprawie o ikonach rosyjskich XVII i XVIII wieku. Rozprawa koncentruje się nie tyle na samych ikonach, ile na wyjaśnieniu przyczyn „przebudowy świadomości” i odejścia „od tradycyjnego sposobu obrazowania, przejętego wraz z teologią ikony z Bizancjum” – co z kolei sprowadza się do pisania „o rozpadzie, niszczeniu tradycji”⁵. Ponadto wciąż pokutuje w badaniach kontrowersyjny pogląd, że z osiemnastowiecznego malarstwa cerkiewnego w Rzeczypospolitej to ikony prowincjalne bądź ludowe zasługują na szczególną uwagę jako charakterystyczny przejaw sztuki tego kręgu kulturowego. Powtarzana jest opinia Janiny Kłosińskiej, że ich „formy schematyczne i półabstrakcyjne, choć mało wierne lub całkiem obce dawnym tradycjom, mimo wszystko potrafiły oddać specyficzny klimat obrazów cerkiewnych”⁶. Badania oparte na arbitralnym wydzieleniu jedynie części osiemnastowiecznego dziedzictwa Cerkwi w Rzeczypospolitej doprowadziły do niskiej oceny poziomu artystycznego i treści ideowych całego malarstwa ikonowego tego czasu i terenu⁷, co jest paradoksalnym wnioskiem wobec powszechnej opinii o XVIII stuleciu jako „złotym wieku” dominującej wówczas w Rzeczypospolitej Cerkwi unickiej.

Równocześnie w opracowaniach o późnym malarstwie cerkiewnym w Rzeczypospolitej nie doceniono kluczowego zjawiska, jakim jest praktyka artystyczna twórców równocześnie w służbie Kościoła i Cerkwi. Literatura jedynie wzmiankuje takich artystów, często nawet nie wymieniając ich z nazwiska bądź w ogóle nie zauważając ich trybu pracy⁸. Najczęściej badacze ograniczają się do zdawkowych i właściwie przeciwstawnych wniosków w zależności od przyjętej metodologii: dla zwolenników badań artystyczno-historycznych tacy artyści oraz ich dzieła stanowić mają dowód zgodnego współzycia kultury „Wschodu” z „Zachodem” na terenach pogranicza wyznaniowego Rzeczypospolitej⁹, a dla tych, którzy opowiedzieli się za badaniem ikon metodą tzw. teologii ikony – przejaw utraty tożsamości twórców „zokcydentalizowanego” malarstwa ikonowego¹⁰.

METODOLOGICZNE PARADYGMATY W BADANIACH NAD PÓŹNYM MALARSTWEM IKONOWYM

Zarysowany stan polskich badań nad późnym malarstwem ikonowym unaocznia tendencję do pomijania „zokcydentalizowanych” ikon z XVIII wieku na rzecz faworyzowania ikon prowincjonalnych czy ludowych, a także do zaniebdywania charakterystycznych przejawów życia artystycznego tego czasu. Na taki stan rzeczy wydają się wpływać głównie dwie koncepcje badawcze o dziewiętnastowiecznym rodowodzie: metoda tzw. teologii ikony oraz metoda analizy, traktowana jako uniwersalna dla ikon wszystkich czasów, izolująca artystyczno-ideowe rozwiązania „Wschodu” i „Zachodu”.

Paradygmat definiowania pojęcia „ikony” nie poprzez funkcję kultową obrazu w Cerkwi¹¹, ale także poprzez kryterium stylowe, określone w oparciu o teksty teologiczne przez rosyjskich filozofów religijnych i teologów końca XIX i XX wieku (P. Florenski, L. Uspienski, P. Ewdokimow, S. Bułgakow)¹², został przejęty przez niektórych historyków sztuki w ramach badań malarstwa ikonowego metodą tzw. teologii ikony. W efekcie jej stosowania określono stałe elementy ikony (zwane „strukturalną zasadą sztuki bizantyńskiej”¹³, cechami „obrazów niepodobnych”¹⁴ czy po prostu „kanonem”¹⁵), których obecność bądź absencja w malarstwie datowanym od I/II do XX wieku¹⁶ ma rzekomo decydować o stopniu „tradycjonalizmu”, a co za tym idzie „ortodoksyjności” ikon. Ostatnio elementy te zestawiał w formie listy Michał Janocha w pracy o „problemie kanonu” w malarstwie ikonowym na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej (XV–XVIII wieku)¹⁷: Według badacza są to: „ujęcie płaszczyznowo-linearne”, „perspektywa «odwrócona»”, „hierarchia ideowa”, „frontalizm”, „planimetryczny system proporcji”, „światło «wewnętrzne»”, „typizacja postaci”, „kanon kolorystyczny ze szczególną rolą złotego tła”, „napisy”. W innym miejscu Janocha pisał również o „kanonie technicznym”¹⁸ oraz dominacji „kolistego” pojmowania czasu (w odróżnieniu od „liniowego”, historycznego), akcentującego trwanie i wieczność¹⁹.

Metoda „teologii ikony” sankcjonuje zatem arbitralny wybór ikon-„strażników kanonu”²⁰, które w XVIII wieku pochodzą głównie z prowincjonalnych cerkwi. Ta ahistoryczna metoda musiała nieuchronnie doprowadzić do odczytania dzieł malarstwa ikonowego w Rzeczypospolitej XV–XVIII wieku w kategorii powolnego upadku, którego smutnym dowodem miały być rzekomo dzieła drugiej połowy XVIII stulecia.

Metodologiczny mechanizm izolowania artystyczno-ideowych rozwiązań „Wschodu” i „Zachodu” nagminnie stosują badacze w analizie ikon wszystkich czasów, od średniowiecza do współczesności. Nie sam fakt podziału budzi wątpliwości, lecz sposób definiowania elementów każdej z grup. „Wschodnia tradycja” automatycznie utożsamiana jest bowiem z wymienionymi elementami

„kanonu ikony”, a traktowane jako odrębne od niej „zachodnie” rozwiązania artystyczne automatycznie uznawane są za niezdolne do przekazywania jakichkolwiek myśli teologicznych funkcjonujących w Cerkwi²¹. Rozumowanie w kategoriach antytezy „Wschodu” i „Zachodu” funkcjonowało w myśli historycznej czasów minionych, jednak pojęcia te okazały się wyjątkowo pojemne²². Oparta na modelu „Wschód – Zachód” metoda analizy ikon jest zatem silnie osadzona w mitach Europy (zwłaszcza w „stereotypie granicy kultur”²³), jednak równocześnie wydaje się bezpośrednią kalką dziewiętnastowiecznych tekstów o ideologicznej wymowie²⁴. Sprzyjała im obecna także w XX wieku (choć nieaktualna w myśl współczesnej metodologii) koncepcja sztuki narodowej, definiująca „rdzenne” rozwiązania artystyczno-ideowe, właściwe tylko jednemu narodowi (ukraińskiemu, rosyjskiemu lub polskiemu)²⁵. Niech za przykład posłużą zapisy w księgach inwentarzowych Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego przy Prawosławnym Bractwie Bogurodzicy w Chełmie (I: 1893–1906; II: 1906–1914) oraz brackie sprawozdania dotyczące zbiorów muzealnych²⁶. Muzeum założyli Rosjanie w 1882 roku w celu gromadzenia eksponatów potwierdzających obecność tradycji prawosławnej na wschodnich terenach Królestwa Polskiego, co z kolei miało uzasadniać niszczenie „wtórnego” dziedzictwa unickiego na tym terenie²⁷. Z tego zapewne względu przenoszone do muzeum ikony (co ciekawe, głównie z cerkwi unickich) opisywano według klucza:

- „prawosławne” bądź „ruskie”, bądź „stare rusko-bizantyńskie malowanie”;
- „unickie podłe malowanie”, „pędzel unicki i podły”, malowanie „w tradycji cerkwi wschodniej z czasów przed Synodem Zamojskim”;
- „zachodnie malowanie” bądź malarstwo „w duchu rzymskim” bądź „w stylu katolickim”;
- „ciekawe mieszanki elementów wschodnich i zachodnich” bądź „zachodnio-ruskie malowanie”²⁸.

W corocznych sprawozdaniach Bractwa Bogurodzicy nie brak nadinterpretacji sugerujących jedyny właściwy odbiór ikon niezaliczonych do „prawosławnego malowania”, czego przykładem jest unicka ikona św. Jerzego z cerkwi w Suchowoli koło Zamościa²⁹. Jej nieporadny rysunek miał rzekomo wywoływać u odbiorców chęć obrony Moskwy przed różnowiercami³⁰.

Przy założeniach koncepcji sztuki narodowej osiemnastowieczne ikony nurtu okcydentalizującego w Rzeczypospolitej istotnie mogły się wydawać kłopotliwym przedmiotem badań. Niewykluczone, że zwrot badaczy ku prowincjonalnym ikonom tego czasu i terenu oraz ku ludowym twórcom Cerkwi miał choć w jakimś stopniu zaspokoić „zapotrzebowanie” ukraińskich kręgów naukowych na sztukę odrębną od „zachodniej” i odrębną od polskiej w ramach budowania ukraińskiej tożsamości narodowej i panteonu twórców narodowych³¹. Z kolei polscy badacze z zapalem dowodzili „zachodniego” rodowodu artystycznych rozwiązań w nowożytnych ikonach ludowych w Rzeczypospolitej, co służyło

włączaniu dziedzictwa ziem ruskich Rzeczypospolitej do dziejów sztuki polskiej (i tylko polskiej)³². Nieprzekonujące są jednak próby rozgraniczania niemal zawsze bezstylowych rozwiązań formalnych w osiemnastowiecznych ikonach ludowych w Rzeczypospolitej na te o rzekomo „cerkiewnej”, „bizantynizującej”, „tradycyjnej” genezie oraz na te o rodowodzie „zachodnim”. W istocie z perspektywy historyka sztuki nie istnieje „styl ludowy” specyficzny dla osiemnastowiecznych ikon w Cerkwi oraz diametralnie odmienny od niego „styl ludowy” właściwy obrazom w Kościele.

* * *

W świetle powyższych rozważań bezrefleksyjne określanie malarstwa cerkiewnego pogranicza wyznaniowego Rzeczypospolitej sformułowaniem „między Wschodem a Zachodem” ostatecznie utrudniło rozważania nad osiemnastowiecznymi ikonami. W stosunku do nich bowiem nie sprawdza się jako punkt wyjścia do dalszego wnioskowania ustalenie proporcji elementów w oparciu o jednorażowe zgrupowanie w osobnych zbiorach stylowo-ikonograficzno-ideowych wartości „Wschodu” i wartości „Zachodu”. Z faktu mniejszej lub większej „koncentracji” w dziełach cerkiewnych elementów z każdej z grup wyciągane są nieraz wątpliwe wnioski dotyczące tożsamości i kondycji Cerkwi i Kościoła, a także relacji między nimi. Przede wszystkim można mieć wątpliwości co do zasadności traktowania zacytowanych kilkunastu elementów „kanonu ikony” jako stałego kryterium oceny stopnia przywiązania do „tradycji malarstwa ikonowego”, a w następstwie jako podstawowego miernika znaczenia ikon oraz kondycji wiedzy teologicznej w środowiskach cerkiewnych³³. Pojmowanie „tradycji malarstwa ikonowego” w ciągu wieków wydaje się bowiem dynamiczne. Z tego względu zwroty „tradycja malarstwa ikonowego” oraz „tradycja Cerkwi” bądź „własna tradycja cerkiewna” w niniejszym opracowaniu występują w cudzysłowie. Każdy z nich oznacza właściwe danej epoce przekonanie o – tak ówczesnie nazywanym – zbiorze artystyczno-ideowych wartości. Z kontekstu dalszych rozważań będzie wynikać, czy chodzi o przekonanie o nawiązywaniu do bizantyńskiego dziedzictwa, czy przekonanie o ciągłości artystyczno-ideowych wartości w łonie Cerkwi. Na wybranych przykładach piśmiennictwa i dzieł sztuki z drugiej połowy XVII i XVIII wieku wskazać można kilka przejawów zmienności rozumienia „tradycji malarstwa ikonowego”.

„TRADYCJA MALARSTWA IKONOWEGO” W BIZANCJUM
A W CERKWI NOWOŻYTNEJ (XVII–XVIII W.)
NA PRZYKŁADZIE TECHNIKI IKON

Już w XVI wieku na ziemiach ruskich za wpisujące się w „tradycję malarstwa ikonowego” uważano elementy, które nie składały się na nią w okresie istnienia Cesarstwa Bizantyńskiego. Zachodzące zmiany w świadomości środowisk cerkiewnych dobrze ilustruje porównanie liberalnych w kwestii techniki artystycznej ikon postanowień drugiego soboru nicejskiego z 787 roku do szesnasto-, siedemnasto- i osiemnastowiecznych ruskich przekonań o tradycyjnym, a co za tym idzie ortodoksyjnym sposobie wykonania obrazów kultowych.

W nicejskich zapisach synodalnych nie ma mowy o jakimkolwiek „kanonie technicznym” ikon. Stwierdzono bowiem:

[...] przedmiotem kultu powinny być [...] czcigodne i święte obrazy (*eikonas*) malowane (*chromaton*), ułożone w mozaikę (*psefidos*) lub wykonane innym sposobem (*heteras hyles epitedeios*), które umieszcza się ze czcią w świętych kościołach (*eklesiis*) Bożych, na naczyniach liturgicznych (*en hierois skeuesi*) i na szatach (*esthesi*), na ścianach (*toichois*) czy na desce (*sanisin*), w domach czy przy drogach³⁴.

Symptomaticznie zmian jest rozprawa *O świętych ikonach* Maksyma Greka (1470–1555), mnicha z Athosu gruntownie wykształconego we Włoszech, który w 1517 roku na zaproszenie cara Wasyla III przybył do Moskwy w celu tłumaczenia ksiąg cerkiewnych na język ruski³⁵. Maksym Grek wydzielił dozwolone i zakazane techniki wykonania ikon, przekształcając tym samym w tej kwestii postanowienia przywołanego zresztą przez siebie drugiego soboru nicejskiego:

Malować święte ikony i wyobrażać, jak to i na Siódmym Soborze święci i mający Boga w sercu ojcowie zalecili, należy na wszelkim drzewie, na kamieniu, na słupach i na ścianach, ponieważ są trwałą istotą, czyli rzeczą. A na szkle świętych ikon nie należy malować ani przedstawiać, ponieważ krucha to rzecz³⁶.

Wydaje się, że w XVII wieku na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej za przejaw „odwiecznej” tradycji obrazów kultowych uważano już konkretny sposób wykonania ikon, malowanych na drewnianym podobrazu i szczerze dekorowanych złotem bądź jego imitacjami, o czym świadczą instrukcje w *podlinnikach*³⁷, a przede wszystkim zachowane ikony tego stulecia niemal wyłącznie wykonywane w ten sposób. W literaturze za oczywiste uznaje się, że tak określoną technikę ruskich ikon wpisywano w „tradycję malarstwa ikonowego”, ale również bezrefleksyjnie przyjmuje się, że przez cały okres powstawania ikon na

drewnie ze szczególnym wykorzystaniem złota powszechnie nadawano im wyjątkowe, niemal teologiczne znaczenie³⁸. Stąd tworzone coraz częściej wraz z nasilającą się okcydentalizacją ikony na płótnie uważa się za dowód utraty tożsamości religijnej przez środowiska cerkiewne XVIII wieku³⁹. Czy istotnie jednak w XVIII wieku nastąpiła pod tym względem dramatyczna „przebudowa świadomości” w stosunku do wieku poprzedniego? Jak często w XVII wieku z drewnianym podobrazem i złotym tłem ikon wiązano konkretny przekaz ideowy, a jak często mamy do czynienia z niegdyś wypracowanym przez mistrzów, a następnie utrwalonym przez *podlinniki* nawykiem warsztatowym?

Celowość malowania ikon na drewnie była jasna dla autora inskrypcji znajdującej się na odwrocie ikony Matki Boskiej Chełmskiej. Inskrypcja ta, na podstawie analizy paleograficznej datowana na XVII wiek, spisana została częściowo po grecku, a jej treść jest następująca: „ΚΥΠΑΡΙΣΟ /сипреч понаш(ему)/ ЦИПРИС”⁴⁰. „Cyprysowe” podobrazie było traktowane jako potwierdzające atrybucję ikony św. Łukaszowi Ewangelście. Ów topos powtórzył choćby Jakub Susza (†1687) w *Phoenix tertiatu redivivus albo obraz starożytny chełmski*⁴¹, któremu szczególnie zależało na wykazaniu, że ikona chełmska to obraz „z Grecji zniesiony”:

Dowodem jest tego zapach wyśmienity, cyprysowy, z niego, gdy zarznie, wychodzący [...] jako w innych ciepłych krajach, tak u Grecyi i Palestynie, gdzie św. Łukasz przebywał, tego drzewa jest po dostatku. Nadto że obraz panny Mariae Majoris w Rzymie, tudzież Obraz Panny Częstochowskiej w Polsce, także na cyprycie są malowane, którym nie tylko głos gminu pospolitego, ale też Stolicy Apostolskiej, Łukaszu św. malowanie przypisuje: tedy i ten chełmski będący na cyprysie, zwłaszcza i jedneje ziemi ruskiej z Częstochowski z Grecyi zniesiony, nic innego, tylko Łukasza św. może mieć autora⁴².

Podkreślmy pragmatyczne rozumowanie Suszy o technice ikony – zauważył on po prostu łatwą dostępność cyprysów w krajach śródziemnomorskich, co ma tłumaczyć wybór tego materiału przez tam aktywnego malarza-ewangelistę. Susza wydaje się w tym względzie bliższy rozumieniu ikony w Bizancjum niż zwolennicy ahistorycznej metody „teologii ikony”, przeceniający znaczenie techniki obrazów kultowych. W opinii Suszy drewniane podobrazie ikony chełmskiej świadczyło o jej „starodawności”, co podnosiło jej status, ale nie było kryterium rozstrzygnięć, czy obraz chełmski jest ikoną, czy nie – dla Suszy było to oczywiste.

Znajomość neoplatonisko-chrześcijańskiej symboliki światła (jako atrybutu Boga i jego widzialnej natury), determinująca popularność złota w Bizancjum, nie była już tak powszechna w XVII wieku w Rzeczypospolitej, o czym świadczy wyłożona przez Piotra Mohyłę w *Lithosie...* krytyka nowego ikonostasu

bazylikańskiej cerkwi w Supraślu (ok. 1640–1643) oraz wyposażenia cerkwi w Nowogrodzie. Po wizycie w Supraślu Mohyła najpierw spytał retorycznie:

gdzie się one staroświeckie obrazy wszystkie tablicami srebrnymi pozłocistymi obite podzieli?⁴³

a potem zarzucił unitom, że:

[...] je na swoje prywaty obrócono, a miasto srebrnych płóciennych włoskie w cerkwi obrazy postawili: dobrze się z Panem Bogiem frymarczą, płótno mu malowane za srebro złociste dając⁴⁴.

O cerkwi nowogrodzkiej Mohyła kontynuował: „Pojrzy na nowogrodzki monastyr [...] w cerkwi tego monastera, która jest katedralna metropolitańska, papierowe obrazy obaczysz”⁴⁵. „Staroświecka” ikona – podkreślmy: w znaczeniu „starożytna”, „dawna”⁴⁶ – kojarzyła się Mohyle z obrazem przysłoniętym złotymi bądź srebrnymi okładami. Nic dziwnego, skoro drogocenne blachy nakładano na ikony przynajmniej od XIV wieku⁴⁷, a w późniejszym okresie (w siedemnastowiecznych ikonach ruskich nagminnie) imitowano je za pomocą wzorów formowanych bądź rytych w zaprawie⁴⁸. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że Mohyła cenił „pozłociste” ikony nie tyle ze względu na pamięć o symbolice światła, ile z uwagi na ich wartość materialną. W jego mniemaniu „włoskie” obrazy na płótnie czy na papierze były tańsze, a przez to mniej odpowiednie dla Boga niż ikony, do których można było przytwierdzić drogocenny okład (Mohyła wprost nie stwierdził, że ikony mają być malowane na drewnie). Mohyła jawi się nam jako przywiązany do „staroświeckich, pozłocistych” ikon, zastanawia jednak, dlaczego w doborze argumentacji za ich przewagą nad „płóciennymi obrazami” nie sięgnął po bizantyński argument o symbolice światła. Może go po prostu nie znał⁴⁹?

Wśród siedemnastowiecznych wiernych sprowadzanie ortodoksyjności ikon do wytycznych technicznych – w tym do przykrywających ikony drogocennych okładów – mogło być powszechne zarówno na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej, jak i w Moskwie, skoro także Josif Władimirow – malarz Orużejnoy Pałaty i przyjaciel Szymona Uszakowa – ustosunkował się do tej kwestii w rozprawie *Posłanie pewnego izografa Josifa do carskiego izografa i najmądrzejszego żywopisca Simona Fiodorowicza* (lata sześćdziesiąte XVII wieku)⁵⁰. Choć pochwalił w niej Mohyleński *Lithos* za sprzeciw wobec „brzydkich” czy „złych” ikon⁵¹, to w innym miejscu zganiał przecenianie roli kosztowności umieszczanych na ikonach⁵², bowiem:

[...] ani złotymi ozdobami, ani srebrnymi okładami, ani lichym malowaniem nie oddaje się czci Bogu, a tylko istotowo namalowaną podobizną Chrystusa⁵³.

Upredzając zarzut swoich odbiorców, że „ojcowie nasi mieli lichy malowane obrazy i zdobili drogimi okładami [...], tak że aż za brzeg srebro zaginali, a nie było zakazane oddawanie czci tak namalowanym ikonom”, Władimirow zacytował „apostolski głos”:

„Srebro twoje z tobą niech będzie [tobie] na zgubę”, skoro bardziej od świętej podobizny srebro zechciałeś czcić⁵⁴.

Władimirow podjął tym samym próbę przywrócenia bizantyńskiego porządku, w którym istotą ikony jest prawda o pierwowzorze, a nie jej technika artystyczna.

Nawet w lapidarnych osiemnastowiecznych protokołach wizytacyjnych w Chełmskim Konsystorzu Grekokatolickim skrupulatnie odnotowywano, czy obraz w cerkwi wykonany został „na drzewie”, czy „na płótnie”. Musiała to być zatem ważna informacja dla wizytatorów. W połowie XVIII wieku w wizytacjach łacińskiego arcybiskupa lwowskiego Wacława Hieronima Sierakowskiego (1700–1780) wielokrotnie mowa była o obrazach „malowanych po rusku na deszczę”⁵⁵. Pamięć o technicznej „tradycji ruskiego malarstwa ikonowego” była zatem żywa nawet wśród hierarchów łacińskich, którym obraz malowany na desce automatycznie kojarzył się z ruskim środowiskiem cerkiewnym. W rzeczywistości wybór drewnianego podobrazia dla malowideł przeznaczonych do Cerkwi wcale nie był regułą już w pierwszej połowie XVIII stulecia. Dowolność w tym względzie zauważalna jest nawet w cerkwiach tego samego miasta bądź w ramach jednego ikonostasu, jak to było w Tyszowcach w 1731 roku. W filialnej cerkwi św. Mikity na przedmieściu Zamłynie ikonostas był wówczas „na płótnie malowany”⁵⁶, natomiast w tym samym roku w miejskiej cerkwi św. Symeona Słupnika (w 1775 roku św. Paraskewy, a od 1891 roku św. Mikołaja⁵⁷) część obrazów w ikonostasie malowana była na płótnie, a część – na desce: „Deisus nanim Salvator malowany na drzewie apostołowie zaś na płótnie malowane”⁵⁸. Może w takich osiemnastowiecznych przypadkach to tematyka ikon wpływała na wybór drewnianego podobrazia – „tradycyjnego” dla ikon *namiestnych* bądź przynajmniej dla tych przedstawiających Chrystusa, Marię lub patrona cerkwi?

Nawet w sytuacji różnorodności podobrazi osiemnastowiecznych ikon istnieją przykłady celowego dążenia w tym stuleciu do zachowania „technicznej tradycji malarstwa ikonowego”. Świadczy o tym sporządzony 19 grudnia 1788 roku w języku niemieckim projekt ikonostasu dla unickiej cerkwi w Koszycach na terenie Górnych Węgier, które podobnie jak znaczna część ziem ruskich Rzeczypospolitej były ówczesnie pod panowaniem monarchii habsburskiej. Malarzowi w służbie Kościoła i Cerkwi Erasmusowi Schröttowi (1755–1804) polecono, żeby 54 obrazy zostały namalowane „na dębowych deskach zamiast na płótnach lnianych [...] na sposób/modłę starogreckiego malarstwa”:

Vor die Bilder 54 Stück zu mahlen auf eichen Bret anstatt Leinwand auch der alten griechischen Art Mahlerey⁵⁹.

W XVIII wieku ikon na desce życzyli sobie zatem zleceniodawcy, którym zależało na nawiązywaniu do dawnych „bizantyńskich” wzorów. Mniej jest istotne, że ówcześni fundatorzy w rzeczywistości mylili się, uznając malowanie ikon na deskach za jedyną właściwą technikę „dawnego greckiego malarstwa” ikonowego. Ważniejsze, że wciąż w XVIII wieku istniała żywa potrzeba nawiązywania do „własnej tradycji cerkiewnej”, pojmowanej we właściwy danej epoce sposób jako naturalna kontynuacja tradycji bizantyńskiej.

TENDENCJE W SIEDEMNASTOWIECZNYM PIŚMIENNICTWIE O IKONACH ZNAMienne DLA POJMOWANIA „TRADYCJI MALARSTWA IKONOWEGO” W XVIII WIEKU

Pojmowanie „tradycji malarstwa ikonowego” w XVIII wieku wydaje się ugruntowaniem myśli ukształtowanych w stuleciu poprzednim. W latach sześćdziesiątych XVII wieku w Moskwie „tradycję malarstwa ikonowego” utożsamiano nie tylko z tymi elementami, które w dotychczasowych badaniach wymieniane są po stronie „Wschodu” jako „kanon ikony”. Natomiast rozwiązania artystyczne określane w badaniach jako „zachodnie” były tu nieraz uznawane za zdolne do przekazywania treści teologicznych typowych dla Cerkwi.

Najlepiej świadczą o tym rozważania wspomnianego już Władimirowa. Agnieszka Pospiszil w komentarzu do własnego przekładu *Posłania...* zweryfikowała powszechną i błędną interpretację przedstawionej tam koncepcji „żywopisania” (живописание)⁶⁰ jako przejawu poparcia autora rozprawy dla bardziej świeckiej niż mistycznej tendencji w ruskim malarstwie ikonowym⁶¹. Władimirow bowiem ze sztuki „rozumnych izografów [...] w Jerozolimie i w Rzymie, i w Grecji, i w Bułgarii, i w Serbii”⁶², a także od najwcześniejszych twórców ruskich, jak Alimpij z Ławry Kijowsko-Pieczerskiej⁶³, wywodził wyobrażanie Boga i świętych na ikonach „światłości i rumiano, cieniowo i żywopodobnie”⁶⁴ oraz z obliczami rozświetlonymi „bardziej niż słońce”⁶⁵. Prawdopodobnie takiego postępowania Władimirow uzasadniał obficie cytowanym tekstem Biblii i myślami bizantyńskich teologów, w tym o dogmacie wcielenia jako podstawie malowania obrazu Chrystusa: „można ujrzyć zstąpienie boże, a nie istotę”⁶⁶, dlatego „bezcielesnych nie według istoty, ale według zstąpienia [...] malujemy, na ile ktoś może widzieć zmysłowymi oczami”⁶⁷; a także o symbolice światła jako widzialnym znaku Boga bądź uświęcenia⁶⁸. Dowodził, że właśnie taki sposób przedstawiania Boga, Matki Boskiej i świętych na ikonach odpowiada ich „istotowym obliczom” i właśnie taki sposób został zatwierdzony autoryte-

tem „dawnych nauczycieli” malarstwa ikonowego⁶⁹. Władirow wydaje się polemizować z tezą, że „żywopisanie” (przedstawianie Boga i świętych „jak żywych” przy użyciu światłocienia) przyszło do Cerkwi „z zewnątrz” jako wynik stosunkowo niedawno nasilającej się okcydentalizacji. Zdaniem Władirowa „głównym świadkiem [...] wynalazku przemądrej sztuki żywopisanego” był „książę Edessy Abgar”, który „posłał przemądręgo żywopisca swego o imieniu Annaniasz, aby prawdziwie obraz Chrystusa spisał”⁷⁰.

Sam Chrystus, Syn Boży [...] umył świętą twarz i płótnem obtarł [...]. I jak żywy na tkaninie tej wyobraził się Wcielenia Jego obraz⁷¹.

Na koniec Władirow dodał, że „sam Prawodawca Chrystus nie osądził sztuki żywopisania”, lecz ją potwierdził „cudownym czynem, pokazawszy wzór do żywopisania”⁷².

Jeśli uwzględnić perspektywę Władirowa, to identyfikacja w nowożytnych ikonach postaci malowanych „jak żywe” („żywopodobnie”, „cieniowo”), czyli za pomocą takiego modelunku światłocieniowego, jaki spotykamy we współczesnych obrazach zachodnich⁷³ – wcale nie upoważnia badaczy do automatycznego uznawania wykonawców takich ikon za niszczycieli „tradycji malarstwa ikonowego”, nierozumiejących łączonej z ikoną teologii (w tym podobieństwa obrazu do pierwowzoru czy symboliki światła). Na pewno nie uważał tak archidiakon Paweł z Aleppo, który po zachwytach nad ikoną Matki Boskiej w cerkwi św. św. Antoniego i Teodozego w Wasylkowie koło Kijowa skonstatował:

Bogurodzica wygląda, jakby mogła przemówić, tak doskonale jest namalowana [...]. Na ciemnoczerwonym aksamicie widnieją jasne fałdy, zupełnie podobne do zmarszczeń na prawdziwym materiale. Jezus w jej ramionach jest [...] jakby żywy⁷⁴. Kozacy malarze zapożyczyli piękność malarstwa twarzy i koloru odzieży od francuskich i polskich malarzy-artystów i teraz malują prawosławne ikony, będąc wprawnymi i doświadczonymi. Oni posiadają wielką zręczność w przedstawianiu ludzkich twarzy z całkowitym podobieństwem⁷⁵.

Dla archidiakona niewątpliwymi zaletami były realistyczne odzwierciedlanie ziemskiej rzeczywistości i portretowość w sensie naśladowania modeli. Co ważniejsze, tak malowane ikony (barokowe, jak się możemy domyślać) Paweł z Aleppo uznał za „ikony prawosławne”⁷⁶, czyli za ikony wpisujące się w „tradycję Cerkwi”. Niewykluczone, że po dokładniejszej analizie w większości nigdy niepublikowanych teologiczno-estetycznych pism i wierszy Symeona Połockiego będzie można wyciągnąć podobne wnioski, co z rozprawy Władirowa⁷⁷. W świetle znanych fragmentów rodzą się wątpliwości, czy świadomo-

me czerpanie z tradycji malarstwa „zachodniego”, będące przejawem dążenia nowożytnych twórców, zlecniodawców oraz teoretyków malarstwa ikonowego do formy „lepszey”, „nowoczesnej”⁷⁸, musi być równoznaczne z ideową postawą odcięcia się od „tradycji malarstwa ikonowego” i towarzyszącej jej teologii⁷⁹.

Znaczenie „tradycji malarstwa ikonowego” w świadomości wiernych i duchownych Cerkwi w XVII wieku było na tyle duże, że ówcześni teoretycy nie tylko nie uznawali jej za coś „niższego, niedoskonałego, niedorównującego kulturze zachodniej” (jak sugerowała Dąb-Kalinowska)⁸⁰, ale „dopisywali” do niej nieodzowne w pewnym momencie modernizacje.

TRADYCJA MALARSTWA IKONOWEGO” I TEOLOGIA IKONY NA TERENIE WYZNANIOWEGO POGRANICZA RZECZYPOSPOLITEJ W XVIII WIEKU⁸¹. UWAGI WSTĘPNE

Dla dominującej nad prawosławną Cerkwi unickiej w Rzeczypospolitej większa część XVIII wieku jawi się jako okres błęgiego spokoju. Z jednej strony ucichły religijne kontrowersje minionego stulecia, podczas którego podejmowano trud pogodzenia „zachodnich” rozwiązań formalnych ze „wschodnią” teologią. Z drugiej zaś strony jeszcze nie skryształizowało się charakterystyczne dla wieku następnego zagrożenie religijnego status quo (wprowadzanie monopolu prawosławia w zaborze rosyjskim, józefinizm w zaborze austriackim⁸²). W czasie tym relacja między artystyczno-ideowymi wartościami „Wschodu” i „Zachodu” jeszcze nie została zinstrumentalizowana (czytaj: sztucznie podzielona) w ramach najpierw romantycznego, a następnie historyzującego zainteresowania narodową przeszłością, narodową tożsamością⁸³, a wreszcie narodowym stylem dziedzictwa kulturalnego.

Dla lepszego zrozumienia sztuki cerkiewnej tego czasu istotne wydają się stosunki obyczajowe między unitami a łacinnikami na terenie pogranicza wyznaniowego, które w drugiej połowie XVIII wieku przypominają tygiel. Na dobre relacje chełmskich unitów i łacińskiej szlachty już w XVII wieku zwrócił uwagę Józef Kus⁸⁴, wymieniając między innymi regularne składki szlachty chełmskiej na ikonę Matki Boskiej Chełmskiej u bazylianów⁸⁵. Skarbnicę wiedzy na temat osiemnastowiecznych kontaktów unitów i łacinników w ziemi chełmskiej i w zachodniej części województwa brzeskiego litewskiego stanowi pamiętnik Józefa Rulikowskiego, obfitujący w anegdoty o wspólnej ich codzienności (zabawach, posiłkach)⁸⁶, wspólnym uczestnictwie księży i unickich parochów w uroczystościach łacińskiej szlachty (stypach zakrapianych alkoholem)⁸⁷ oraz udziale łacińskiej szlachty w niedzielnych mszach św. zarówno w kościele, jak i w cerkwi, co było elementem wychowania młodzieży⁸⁸. Po-

wszechne były mieszane obrządki w jednej rodzinie. Rulikowski z rozrzewnieniem wspominał bogactwo smakołyków towarzyszących podwójnie obchodzonej Wielkanocy – najpierw w obrządku łacińskim, a potem unickim u jego babki ze strony ojca Teofili Kurdwanowskiej⁸⁹. Podobnie funkcjonowali także sąsiedzi Rulikowskich, rodzina Węgleńskich. Podkomorzy chełmski Łukasz Węgleński – syn łacinnika Franciszka Węgleńskiego⁹⁰ – w swoim testamencie oblatowanym w 1784 roku kazał zapłacić za msze św. za swoją duszę we wszystkich możliwych kościołach i cerkwiach – chełmskim bazylianom, pijarom i reformatom oraz krasnostawskim augustianom⁹¹. Z kolei kuzyn Łukasza, kasztelan chełmski Wojciech Węgleński – fundator unickiej cerkwi w Siedliszczach – założył *in situ* „cerkiewne bractwo św. Onufrego”, do którego należała zarówno szlachta unicka, jak i łacińska⁹². W drugiej połowie XVIII wieku na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej zleceńodawcy, malarze i odbiorcy cerkiewnego malarstwa funkcjonowali we wspólnej ikonosferze z łacinnikami, co przejawiało się w kilku charakterystycznych zjawiskach:

- zatrudnianie tych samych artystów przez Kościół łaciński i Cerkiew unicką;
- wybór artystów prawdopodobnie głównie na podstawie lokalnej popularności twórców;
- korzystanie przez artystów z tych samych rycin przy wykonywaniu dzieł dla Kościoła i Cerkwi unickiej (czego dobitnie dowodzi praktyka Gabriela Sławińskiego);
- liczne przykłady wiernego kopiowania przez artystów w służbie Cerkwi graficznych odbitek z zachodniej Europy, w tym niezwykle popularnych w XVIII wieku sztychów augsburskich;
- wspólny kult tych samych cudownych wizerunków przez łacinników i unitów, co zwłaszcza dotyczyło przedstawień maryjnych (np. ikony Matki Boskiej Chełmskiej)⁹³, ale nie tylko – źródłowo potwierdzone są bowiem już w XVII wieku pielgrzymki unitów do cudownego obrazu św. Antoniego Padewskiego u radecznickich Bernardynów⁹⁴; w tym kontekście znamienne są ryciny graficzne obrazujące cudowne wizerunki maryjne, sporządzane przez Jana Józefa Filipowicza (†1767/1770) nie tylko na podstawie obrazów w kościołach łacińskich (choć istotnie jest ich więcej), ale również w oparciu o ikony (np. Matki Boskiej z cerkwi bazylianów w Wicinie)⁹⁵;
- obecność w Kościele i Cerkwi unickiej tych samych świętych, z czego najpopularniejszymi wydają się św. Mikołaj i św. Antoni Padewski⁹⁶.

Jak dowodziła Agnieszka Gronek, czci ikon w XVII wieku na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej nie zagroziły ani ówczesne przemiany ikonograficzne, ani stylowe obrazów kultowych⁹⁷, kluczowe było bowiem kształtowane przez modlitwy, pieśni i kazania przekonanie wiernych Cerkwi o prawdziwie pierwowzoru czczonego w ikonach⁹⁸. Równocześnie zmiany te badaczka określiła jako „niezgodne z tradycją”⁹⁹, przyjmując na podstawie uchwytne

w wizytacjach podziału ikon na „stare” i „nowe”, że biskupi mieli świadomość zachodzących przeobrażeń¹⁰⁰. W stosunku do ikon XVIII wieku warto jednak rozważyć, czy wierni bądź duchowni Cerkwi unickiej w Rzeczypospolitej nie interpretowali niektórych elementów ukształtowanych w kręgu zachodniego dziedzictwa, a przejętych przez Cerkiew jako wpisujące się we „własną tradycję cerkiewną”, nawet bez świadomości ich „zewnętrznego” rodowodu¹⁰¹. Jest to tym bardziej prawdopodobne, jeśli uwzględnić opisaną sytuację tygla i wspólnej ikonosfery na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej. W niektórych osiemnastowiecznych ikonach tego terenu rozpoznanie „wschodniej” lub „zachodniej” genezy schematu ikonograficznego inspirującego malarza jest tylko hipotezą dla historyków sztuki. Przykładem jest centralna scena ikony Cudu w Chonach (lata dziewięćdziesiąte XVIII wieku) w dawnej cerkwi Archaniola Michała w Perespie (nieдалеко Замосця), autorstwa zamojskiego malarza Jakuba Bobrowskiego (†1814), naśladowcy Gabriela Sławińskiego (il. 1)¹⁰². Przy pierwszym oglądzie sceny Cudu w Chonach oczywiste wydaje się, że kompozycja wpisuje się w nieznacznie zmieniającą się w ciągu wieków redakcję tematu, którego pierwsze ilustracje ukształtowały się w sztuce bizantyńskiej¹⁰³ i który nie był realizowany na potrzeby Kościoła łacińskiego. Jednak w istocie nie mamy pewności, czy jedynym *exemplum* dla Bobrowskiego była inna ikona Cudu w Chonach, czy może artysta zaadaptował na potrzeby tego tematu uderzająco podobny pod względem wielu detali obraz Panagiotisa Doxarasa (1662–1729), przedstawiający Archaniola Michała zwalczającego szatana¹⁰⁴ (il. 2) w formie zbliżonej do słynnej kompozycji Guida Reniego¹⁰⁵. Bez względu na identyfikację bezpośrednich inspiracji ikonograficznych Bobrowskiego, patronalna ikona cerkwi w Perespie była zapewne odbierana przez jej wiernych jako „własna” i godna czci, a możliwe, że nawet w pewnym sensie „tradycyjna”. Symptomatyczny jest także przykład rokokowych obramień peresopskich klejmy z ornamentem przypominającym *rocaille*, które w sześciu miejscach przerwane zostały tablicami zbliżonymi kształtem do prostokątów. Choć geneza ornamentu *rocaille* jest niewątpliwie związana z Europą Zachodnią, to identyczne rokokowe klejmy z „wplecionymi” sześcioma pustymi planszami pojawiły się w osiemnastowiecznej ikonie św. Jana Chrzciciela Anioła Pustyni powstałej na Uralu, zapewne w jednej ze wspólnot staroobrzędowców¹⁰⁶. Zachodni rodowód ornamentu *rocaille* nie wyklucza zatem ani inspiracji Bobrowskiego „starodawną” ikoną, ani też – jeśli ikona uralaska jest późniejsza – traktowania tego motywu jako elementu „tradycji Cerkwi” przez środowisko staroobrzędowców programowo nastawione na kultywowanie „własnej cerkiewnej tradycji”.

Za takim rozpoznaniem dobitnie przemawiają próby ochrony osiemnastowiecznej „tradycji Cerkwi unickiej” w Rzeczypospolitej w obliczu jej zagrożenia w XIX wieku, realizowane poprzez wyrzucanie z cerkwi ikonostasów

wstawionych tam wcześniej przez rosyjskiego zaborcę (z cerkwi z Depułtycz koło Chełma w czasie powstania styczniowego wierni wyrzucili ikonostas wstawiony tam około 1845 roku¹⁰⁷, podobnie stało się w Rzeczyicy i Ratnie¹⁰⁸). Tak gwałtowne działania unitów były rekcją na „oczyszczanie” ich cerkwi z elementów łacińskich, podczas gdy unicy za „tradycyjne”, „własne” uważali właśnie cerkiewne wnętrza z ołtarzami i organami – z perspektywy historyków sztuki: „zachodnimi”¹⁰⁹.

Równocześnie zauważmy, że popularny w obu obrządkach św. Mikołaj w XVIII i na początku XIX wieku był ukazywany na potrzeby Cerkwi w Rzeczypospolitej w szatach biskupa wschodniego (np. ikona Gabriela Sławińskiego w Tyszowcach-Zamłynie, 1774¹¹⁰), a na obrazach dla Kościoła łacińskiego – biskupa zachodniego (np. obraz Łukasza Dolińskiego, 1815¹¹¹). Podobne różnicowanie biskupich szat i formy pastorałów reprezentuje para posągów św. Atanazego i św. Leona autorstwa Jana Jerzego Pinsla na fasadzie unickiej katedry św. Jura we Lwowie (1759–1761)¹¹². Przykłady te świadczą z jednej strony o dostrzeganiu i potrzebie zachowania różnic w obrzędowości Cerkwi i Kościoła, z drugiej zaś – o umiejętności „adaptacji” danego świętego, tak by mógł być postrzegany jako „własny”. Taki stan rzeczy był oczywisty i naturalny w drugiej połowie XVIII wieku w Rzeczypospolitej. Dopiero w okresie rozbiorowym, kiedy religia zaczęła być wykorzystywana przez rosyjskiego zaborcę do akcentowania odrębności, narzucono osiemnasto- i dziewiętnastowiecznym odbiorcom w Rzeczypospolitej usztywniającą optykę „wschodnich” i „zachodnich” świętych – i tak na przykład radecznicze sanktuarium bernardyńskie, słynące z kultu św. Antoniego Padewskiego zarówno wśród wyznawców Cerkwi, jak i Kościoła, przekształcono w prawosławną cerkiew pod wezwaniem „wschodniego” św. Antoniego Pieczerskiego¹¹³. Podobnie stało się w cerkwi w Kurmanowie¹¹⁴. W tym kontekście znamieną jest korespondencja z lat trzydziestych XIX wieku, w której nakazano usunięcie z cerkwi dekanatu tyszowieckiego i grabowieckiego ksiązek *Zgodność i różność między Wschodem i Zachodnim Kościołem*¹¹⁵, a także wszystkiego, „co by pamięć zaburzeń krajowych wzniecać miało”¹¹⁶, w tym „pieśni i modlitw po Cerkwiach dla niestosowności swojej do czasu i okoliczności teraźniejszych, mających szkodliwy wpływ na umysłach ludu prostego”¹¹⁷, „barw narodowych” oraz herbu Rzeczypospolitej¹¹⁸.

W świetle powyższych ustaleń dla badań nad „tradycją Cerkwi” w XVIII wieku ważniejsze od stricte historyczno-sztucznej identyfikacji „wschodniej” bądź „zachodniej” genezy danego rozwiązania artystycznego wydają się próby ustalenia odbioru ówczesnych ikon nurtu okcydentalizującego. Odnotowywane przez historyków sztuki mieszanki rozwiązań artystycznych „Wschodu” i „Zachodu” nie musiały być bowiem zawsze postrzegane jako „pełne sprzeczności i niekonsekwencji” (cytując Dąb-Kalinowską w stosunku do ikon Szymona Uszakowa¹¹⁹).

Wbrew temu, co sugerowali niektórzy badacze¹²⁰, nawet w warunkach opisanego tygla oraz wspólnej ikonosfery na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej w drugiej połowie XVIII wieku nadal rozumiano fundamentalną dla kultu ikony koncepcję podobieństwa do transcendentnego pierwowzoru, uchwytą zarówno w piśmie, jak i w malarstwie. Przesłanek do rekonstrukcji recepcji ikon na terenie ziemi chełmskiej dostarcza wzmianka w pochodzącym z 1754 roku zobowiązaniu cechów chełmskich do dostarczania ojcom bazylianom czystego wosku na świece palące się „na honor Boski i cudownej w obrazie chełmskim Matki jego”¹²¹. Po pierwsze, źródło dowodzi wciąż praktykowanego w Cerkwi kultu obrazów poprzez palenie przed nimi świec, co odpowiadało postanowieniom drugiego soboru nicejskiego. Ciekawe, że „świętobliwe” zobowiązanie wobec chełmskich bazylianów było ponoć praktykowane „od kilku wieków” przez „cechmistrzów przodków naszych”¹²². Po drugie, tekst sugeruje rozumienie rozróżnienia między pierwowzorem (tu: „cudowną Matką Boską”) a fizycznym obiektem, w którym pierwowzór się przejawia („w obrazie chełmskim”). Innymi słowy, autorzy rozporządzenia, wcale nie pochodzący z elitarnego środowiska („cechmistrze z bracią i zgromadzeniem całym cechów”), mieli świadomość, że podczas adoracji ikony Matki Boskiej Chełmskiej cześć dotyczy samej Marii.

Kluczową dla czci obrazów rolę rozróżnienia między pierwowzorem a fizycznym obiektem dobrze rozumiał biskup Maksymilian Ryłło (†1793), który w 1781 roku w zaleceniu dla parocha cerkwi św. Praksedy w Wieprzcu pod Zamościem zwrócił na to uwagę już w pierwszym punkcie swojego rozporządzenia¹²³. Ryłło, ku swemu przerażeniu, dowiedziawszy się, „iż lud po niektórych miejscach prosty [...], upadając krzyżem przed obrazami pobożnymi [...] [nie] tych [...] na których obrazy patrzy, czci, ale obrazy same”¹²⁴, przypomniał, że „cześć najwyższą Bogu samemu oddawać” należy „i że ani S.S., ani tym bardziej obraz [...] czynić nie może, tylko Bóg sam”¹²⁵. Troska o właściwy kult niewątpliwie była reakcją na błędy wiernych Cerkwi. Jednocześnie zaś nie sposób uznać jej za wyróżnik względem wcześniejszych epok, gdyż od zarania Bizancjum spontaniczne praktyki kultowe ludu wymuszały na duchownych zajęcie wobec nich stanowiska. Sam kult obrazów wyprzedził przecież ustalenia dogmatyczne okresu ikonoklazmu.

Ciekawe są osiemnastowieczne próby plastycznego odzwierciedlenia koncepcji podobieństwa do pierwowzoru, ukazania „prawdziwego wizerunku” Boga czy świętych. Spośród akwafort z przedstawieniami trzech greckich (i podpisanych po grecku) ojców Kościoła, wykonanych do poczajowskiego *Służebnika* (1788) przez Adama Goczemskiego (Muzeum Narodowe w Warszawie)¹²⁶, zwraca uwagę archaizująca pod względem stylu twarz Jana Chryzostoma (il. 3), która sprawia wrażenie „przeklejonej” ze „starodawnych” ruskich ikon. Nie jest to wyłącznie kwestia ikonograficznej wspólnoty typu fizjono-

micznego¹²⁷, bowiem podobne jak na rycinie Goczemskiego, trójkątne oblicza – o bardzo wysokich czołach silnie wysuniętych i oświetlonych w partii brwi oraz o głęboko osadzonych oczach – są obecne zwłaszcza w ikonach nowogrodzkich datowanych między XV a XVI wiekiem, ukazujących różnych świętych, a nie tylko Jana Chryzostoma (il. 4–6)¹²⁸. Nie bez znaczenia wydaje się także nimb Jana Chryzostoma na rycinie Goczemskiego, który tworzą wpisanie w okrąg promienie „rozświetlające” twarz biskupa¹²⁹. Z kolei na rycinie ze św. Bazylim Wielkim taki sam nimb łączy się ze strumieniem boskiego światła bijącego z chmur (il. 7). Władiłow w *Posłaniu...* przypomniał, że 41. i 43. rozdział *Soboru Stu Rozdziałów* (1551) zalecał malowanie ikon według „dobrych wzorów”¹³⁰. Jednak jak słusznie zauważyła Pospiszil, *Stogław* nie dał żadnych wskazówek co do mechanizmu i zakresu inspiracji, lecz ogólnikowe określenie „z wszelką starannością”¹³¹, które oznaczało dla większości malarzy wierne naśladownictwo „starodawnej” ikony¹³². Władiłow z tego względu uzupełnił postanowienia *Stogławu* cytatem z *Pouczeń dla pasterzy* autorstwa mistyka Jana Klimaka (†około 649)¹³³, wskazując – jak relacjonowała Pospiszil – że „najważniejszy element ikony – oblicze świętej postaci – [...] powinno zostać stworzone w wyniku bezpośredniego oświecenia przez Boga rozumowego wzroku ikonopisca, a nie bezmyślnie skopiowane z innej ikony”¹³⁴. Ten ambitny, mistyczny plan mógł być jednak trudny do zrealizowania przez większość malarzy także na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej, gdyż w praktyce nadal inspirowali się innymi ikonami.

Bardziej twórcze podejście do koncepcji pierwowzoru zdaje się za to prezentować ikona Tronującego Chrystusa (1727) autorstwa Andrieja Merkuriewa v. Merkulewa Pospielowa w pietropawłowskim ikonostasie w Petersburgu¹³⁵ (il. 8), która może być przykładem bezpośredniej recepcji koncepcji „żywopisania” Władiłowa. Urodzony w Moskwie Pospielow – syn malarza ikon – mógł się zetknąć z *Posłaniem...* podczas swojego zatrudnienia w Orużejnoj Pałacie, w której do 1720 roku był malarzem ikon¹³⁶. Nie rozwijając w tym miejscu politycznych wątków w petersburskiej ikonie¹³⁷, zwróćmy uwagę na bijącą światłem (Władiłow powiedziałby pewnie – „świeciłą”) twarz Chrystusa¹³⁸, złotą tonację barwną całości (mitra, szaty, tron), a także podpis „ІІСХС” oraz generalne podobieństwo kompozycji do „starodawnych” ikon z tronującym „Chrystusem arcykapłanem”¹³⁹. Jest to jeden z nielicznych tematów w petersburskim ikonostasie, który nie powtarza zachodnich rycin¹⁴⁰. Potwierdzałoby to sugestię o osiemnastowiecznej praktyce doboru „tradycyjnych” bądź „postępowych” rozwiązań artystycznych w zależności od tematu ikon.

Na koniec pozostaje pytanie, czy istniało, a jeśli tak – to jak częste było nawiązanie w XVIII wieku do „tradycji malarstwa ikonowego” z inspiracji cerkiewnych fundatorów ikon? W kontekście „tradycyjnej” architektury cerkwi w Rzeczypospolitej Piotr Krasny postawił tezę o roli w tym względzie elitar-

nych fundatorów, rekrutujących się z duchowieństwa unickiego (np. metropolity kijowskiego i biskupa lwowskiego Atanazego Szeptyckiego, fundatora cerkwi św. Jura we Lwowie), którzy zgodnie z papieską ideą wzbogacenia unii Kościoła i Cerkwi pielęgnowali wschodnią obrzędowość i tradycje Cerkwi¹⁴¹. W tym kontekście interesująca jest jednak analiza malowanej na drewnie ikony św. Mikołaja, wykonanej w 1774 roku dla unickiej cerkwi w Tyszowcach-Zamłynie przez pracującego także dla kościołów Gabriela Sławińskiego¹⁴², która sugeruje, że potrzeba nawiązywania do pojętej na swój własny sposób „tradycji malarstwa ikonowego” obecna była także wśród niższego duchowieństwa i wiernych. Ikonę przedstawiającą św. Mikołaja w szatach biskupa wschodniego na złotopodobnym tle z rytymi w zaprawie ornamentami ufundowali tyszowiecki paroch Antoni Suplikiewicz oraz parafianie zamłyńskiej cerkwi – bracia Damian i Jerzy Lewczukowie. W inskrypcji fundacyjnej na licu ikony podkreślono starania „prawosławnego życia” („првославного жїтїя”) pierwszego z braci. Znamienne, że styl tyszowieckiej ikony w pewnym stopniu odbiega od formy innych dzieł Sławińskiego, co może sugerować naśladowanie i równoczesne częściowe przekształcenie „starodawnego” wzoru.

ZAKOŃCZENIE

Prawosławni i unicy na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej, dążąc do formy nowoczesnej, przejmowali rozwiązania artystyczne „Zachodu”, które w XVIII wieku okrzepły na tyle, że były postrzegane jako naturalne. Równocześnie w kręgach cerkiewnych przez cały okres nowożytny żywa była potrzeba przypomnienia o podstawach i zasadach kultu ikon (podobieństwo wizerunku do pierwowzoru, odmiennosc kultu Boga i ikon, legendy o powstaniu cudownych obrazów, w tym ta o św. Łukaszu jako pierwszym malarzu Marii). Istniała także chęć nawiązywania do „tradycji malarstwa ikonowego” – fakt, różnie postrzeganej w różnych środowiskach oraz – podkreślmy – odmiennej od tej obowiązującej w Bizancjum. Paweł Miliukow w 1897 roku, a za nim Dąb-Kalinowska, zarzucając osiemnastowiecznym środowiskom cerkiewnym, że „rujnując starą tradycję, usiłowano stworzyć nową”¹⁴³, nie dostrzegli, że właśnie w potrzebie posiadania tradycji przejawia się przywiązanie do bizantyńskiej kultury. Jak bowiem przyznała sama Dąb-Kalinowska: „zasadniczą kategorią rządzącą całą sztuką bizantyńską, podobnie jak teologią, była [...] nie kategoria postępu, ale wierność tradycji”¹⁴⁴.

Dopiero próby całościowego spojrzenia na późne, zwłaszcza osiemnastowieczne malarstwo ikonowe, bez jego „filtrowania” ze względu na styl, pozwolą ocenić jego kondycję, treści ideowe, a także stopień przywiązania do różnie definiowanej w czasie i przestrzeni „tradycji malarstwa ikonowego”. Późne ikony

(od drugiej połowy XVII wieku, a zwłaszcza osiemnastowieczne) domagają się analizy pod kątem obecności motywów bądź rozwiązań artystycznych – równie dobrze obiegowych bądź o genezie zachodniej – uważanych jednak przez samego artystę bądź zleceńodawców, bądź odbiorców za wpisujące się w „tradycję malarstwa ikonowego”. Bardzo pomocna w tym względzie – oprócz oczywiście analizy tekstów źródłowych – może okazać się praktyka artystów w służbie Kościoła i Cerkwi, umożliwiającą zaobserwowanie ewentualnych zmian w twórczości w zależności od fundatora. W badaniach nad pojmowaniem „tradycji malarstwa ikonowego” w późnych ikonach powinno się brać pod uwagę następujące możliwości:

- za wpisujące się w „tradycję malarstwa ikonowego” uważano elementy, które nie składały się na nią w okresie istnienia Cesarstwa Bizantyńskiego;
- pojmowanie „tradycji malarstwa ikonowego” wcale nie odpowiadało tylko temu, co w dotychczasowych badaniach wymieniane jest po stronie „Wschodu” jako „kanon ikony”;
- rozwiązania artystyczne uznawane w dotychczasowych badaniach za „Zachodnie” były czasem uznawane za zdolne do przekazywania treści teologicznych typowych dla Cerkwi;
- dostrzegane w ikonach przez historyków sztuki mieszanki rozwiązań artystycznych „Wschodu” i „Zachodu” w historycznym odbiorze mogły być często uznawane za spójne, a nawet za wpisujące się w „tradycję malarstwa ikonowego”.

Tak określony porządek analiz wymaga zastosowania nie tylko klasycznych metod historii sztuki, ale również dyscyplin pokrewnych, zwłaszcza z pogranicza antropologii kulturowej.

PRZYPISY

¹ Np.: W. Białopiotrowicz, *Zakres pojęcia ikona na podstawie cerkiewnego malarstwa karpackiego XVII–XIX wieku*, praca magisterska napisana pod kierunkiem T. Chrzanowskiego, Lublin 1983, mps przechowywany w: Archiwum KUL, sygn. 441/83/NH hist. sztuki, cz. 1 i cz. 2, s. 59, 68, 112 i in.; por.: idem, *Z problemów ikony karpackiej*, [w:] *Chrześcijański Wschód a kultura polska*, red. R. Łużny, Lublin 1989, s. 347, 354, 359. Autor zakwestionował użycie pojęcia „ikony” w odniesieniu do dzieł, które uległy daleko idącej okcydentalizacji, a także do tych z pogranicza sztuki ludowej. R. Brykowski, *Bolesław Chrobry na ikonie św. Michała Archaniola z Perespy. Uwagi wstępne*, [w:] *Dzieje Lubelszczyzny*, t. 6, cz. 3: *Między Wschodem a Zachodem. Kultura artystyczna*, Lublin 1992, s. 351; T. Chrzanowski, *Między Wschodem a Zachodem. Kultura artystyczna pogranicza na przykładzie ziem między Wisłą a Bugiem* [Kronika], „Biuletyn Historii Sztuki” 1986, t. 48, z. 2–4, s. 347. Brykowski i Chrzanowski zasta-

nawiali się, czy „utrzymaną [...] w konwencji malarstwa zachodnioeuropejskiego” (Brykowski) ikonę Archaniola Michała w dawnej unickiej cerkwi w Perespie niedaleko Zamościa „można jeszcze nazwać ikoną, skoro [obraz] całkowicie odrzucił obowiązujące w malarstwie bizantyńskim kanony” (Chrzanowski). Nowe ustalenia na temat ikony z Perespy: M. Ludera, *Ikona Archaniola Michała w kościele w Perespie – znamienny przykład dzieła sztuki wyznaniowego pogranicza Rzeczypospolitej w XVIII wieku*, „Modus. Prace z historii sztuki” 2011, t. 10, s. 97–143; w tym atrybucja na podstawie sygnatury na odwrocie Jakubowi Bobrowskiemu oraz datowanie na ostatnią dekadę XVIII wieku. Podobne wahania mieli: M. Kornecki, *Obrazy i „ikony” Jana Medyckiego. Przyczynek do dziejów malarstwa na karpackiej prowincji w początku XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1993, t. 55, nr 2–3, s. 249 (wobec ikon Medyckiego z I ćw. XVIII wieku); A. Sulikowska, *Od Petersburga po Kamczatkę. Ikony rosyjskie w XIX wieku*, [w:] *Kontemplacja oblicza Chrystusa. Ikony rosyjskie i ukraińskie od XVIII do początku XX w.*, red. M. Janocha, Warszawa 2002, s. 29. Z kolei J. Kłosińska (*Ikony*, Kraków 1973, tekst opr. w latach 1968–1969, s. 43) uznała, że „zasadniczą cechą, która wyróżniała ikonę baroku od obrazu barokowego, był brak jednokierunkowego źródła światła modelującego bryłę. [...] Wraz z naturalistycznym modelunkiem – ikona całkowicie zatraciła swój charakter i swoje imię. Z tych powodów większości obrazów cerkiewnych pochodzących z XVIII wieku oraz niemal wszystkich z XIX wieku, z wyjątkiem niewielkiej grupy ikon ziemi sądeckiej, nie można już zaliczyć do malarstwa ikonowego”. Podobnie twierdzi B. Dąb-Kalinowska (*Ikony*, red. J. Kułakowska, Olsztyn 2001, s. 7): „Cechą charakterystyczną ikon jest to, że nie tylko nie ma na nich światłocienia, ale też nieujawnione pozostaje źródło światła”. A. Mamoń (*Przemiany w sztuce cerkiewnej w eparchii przemyskiej po przyjęciu unii brzeskiej*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 1996–1997, t. 5–6, s. 117) pisze: „Kontakt ze sztuką europejską, sztuką polską miał destrukcyjny wpływ na tradycyjne malarstwo ikonowe”. J. Pietrusiński (*Małopolskie bohemy. Materiały i uwagi do epilogu malarstwa ikon między Dunajcem, Sanem i Dniestrem*, „Polska Sztuka Ludowa” 1960, t. 14, nr 3, il. 34) ikonę *Matki Boskiej Hodegetrii z prorokami* z 1882 r. podpisał „obraz ikonowy”. M. Janocha (*Wpływ brzeskiej unii kościelnej na refleksję o sztuce oraz ikonografię malarstwa cerkiewnego w XVII i XVIII wieku*, [w:] *Polska–Ukraina. Tysiąc lat sąsiedztwa*, red. S. Stępień, t. 5: *Miejsce i rola Kościoła greckokatolickiego w Kościele Powszechnym*, Przemyśl 2000, s. 174) uznał, że proces „stopniowej okcydentalizacji, pod wpływem renesansu, a później baroku [...] doprowadził ostatecznie do niemal całkowitego zaniku malarstwa ikonowego i upodobnienia go do malarstwa zachodniego” – choć przy definicji terminologii rozprawy badacz zdecydował: „słowa «ikona» będę używał w znaczeniu liturgicznym (jako obrazu przeznaczonego do kultu w cerkwi), a nie artystycznym”, to później niekonsekwentnie dodał: „zdaję sobie sprawę, że termin «ikona» w odniesieniu do osiemnastowiecznych obrazów olejnych na płótnie nie jest najtrafniejszy”. Zob. idem, *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, Warszawa 2001, s. 20, 91; por. idem, *Obraz i ikona. O spotkaniu dwóch języków w malarstwie sakralnym na kresach Rzeczypospolitej w XVI–XVIII wieku na przykładzie chrztu Chrystusa i Zesłania Ducha świętego*, [w:] *Inspiracje chrześcijańskie w kulturze Europy*, cz. 2, Materiały z konferencji 11–14 maja 1999 r., red.

E. Woźniak, Łódź 2000, s. 297. Michał Janocha na określenie ikon „zokcydentalizowanych” używa sformułowania „ikona-obraz”. Por. idem, *Niektóre aspekty ikonografii unickiej na terenie Rzeczypospolitej*, [w:] *Śladami unii brzeskiej*, materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej. Collegium Suprasliense, red. R. Dobrowolski, M. Zemło, *Acta Collegii Suprasliensis*, t. 10, Lublin–Supraśl 2010, s. 531. O późnym malarstwie ikonowym (idem, *Ukraińskie...*, op. cit., s. 91) pisał: „Od strony technicznej (a także stylistycznej) nastąpiło tutaj całkowite zerwanie więzi z ikoną, która przekształciła się w zachodni obraz kościelny”. Za nim: J. Tomalska, *Ikona podlaska*, „Zeszyty Dziedzictwa Kulturowego”, t. 1: *Białystok i Podlasie*, 2007, s. 31. M. Janocha (*Niektóre aspekty...*, op. cit., s. 543) uznał: „Przyjęcie nowożytnych form plastycznych [...] doprowadziło do upodobnienia ikony do kościelnego obrazu, a w konsekwencji do zaniku jej tożsamości”. Por. także uwagi o ikonach w: T. Chrzanowski, *Orient i orientalizm w kulturze staropolskiej*, [w:] *Orient i orientalizm w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków, grudzień 1983, Warszawa 1986, s. 48; G. Kobrzeńska-Sikorska, *Ikony staroobrzędowców w zbiorach Muzeum Warmii i Mazur*, Olsztyn 1993, s. 8, przyp. 14: „Istnieją kontrowersje, czy malarstwo jego [Szymona Uszakowa – M. L.] można zaliczyć do ikon”.

² J. Pietrusiński, op. cit., s. 131–154. W rozważaniach o „epilogu malarstwa ikon między Dunajcem, Sanem i Dniestrem” niemal wyłącznie zajął się dziełami z XVII wieku. H. Pieńkowska (*Ikony sądeckie XVII i XVIII wieku ze zbiorów Muzeum w Nowym Sączu*, „Rocznik Sądecki” 1971, t. 12, s. 573–618) ikonom z XVIII wieku (s. 609–615) poświęciła kilkakrotnie mniej uwagi niż siedemnastowiecznym. M. Przeździecka (*O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku. Studia nad epilogiem sztuki cerkiewnej w diecezji przemyskiej i na terenach sąsiednich*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973) kilkakrotnie odniosła się do ikon z XVIII wieku. B. Puskás (*Między Wschodem a Zachodem. Ikony z regionu Karpat z XV–XVIII wieku*, [w:] *Łemkowie w historii i kulturze Karpat*, red. J. Czajkowski, cz. 2, Sanok 1994, s. 269–290) zaledwie wzmiankował te z drugiej połowy XVIII wieku. Dopiero w ostatnim dwudziestoleciu badania nad osiemnastowiecznym malarstwem ikonowym wyraźnie się zintensyfikowały. R. Biskupski (*Sztuka kościoła prawosławnego i unickiego na terenie diecezji przemyskiej w XVII i w pierwszej połowie XVIII wieku*, [w:] *Polska–Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, red. S. Stępień, t. 2: *Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym*, Przemysł 1994, s. 360–361) zwrócił uwagę na konieczność badań nad cerkiewną sztuką XVIII i XIX wieku w oparciu o wizytacje biskupie. Syntetyczne ujęcie przemian ikonograficznych późnego malarstwa cerkiewnego w Rzeczypospolitej przedstawił W. Deluga (*Przemiany w ikonografii Kościoła greckokatolickiego w XVIII wieku*, [w:] *Czterechsetlecie zawarcia unii brzeskiej 1596–1996. Materiały sesji naukowej zorganizowanej w Toruniu w dniach 28–29 listopada 1996 r.*, red. S. Alexandrowicz, T. Kempa, Toruń 1998, s. 147–156). Por. idem, *Ikonaografia unicka*, [w:] *Sztuka i liturgia kościoła greckokatolickiego. Katalog wystawy w 400-lecie Unii Brzeskiej*, red. K. Mart, Chełm–Zamość 1996, s. 17–25. Zagadnienie to ostatnio wzbogacił M. Janocha (*Wpływ...*, op. cit., s. 239–262; *Malarstwo ikonowe w Wielkim Księstwie Litewskim*, [w:] *Eikon staroobrzędowy. Materiały z konferencji naukowej «Eikon staroobrzędowy. Przemiany w sztuce ikonowej na obszarze ziem ruskich Wielkiego Księstwa*

Litewskiego w XVII–XVIII wieku», red. M. Olejnik, J. Tomalska, „Szamotulskie Zeszyty Muzealne”, t. 2, Szamotuły 2008, s. 27–45). O późnych ikonach na Wołyniu niedawno pisała O. Remjenska (*Wpływy unijne w malarstwie ikonowym Wołynia XVII–XVIII wieku*, [w:] *Śladami unii...*, op. cit., s. 545–557), a na Podlasiu – J. Tomalska (*Unickie ikony na Podlasiu w XVII–XVIII wieku*, [w:] *Śladami unii...*, op. cit., s. 559–576). Ogólne rozważania pojawiły się także w ramach monograficznych opracowań dzieł sztuki. Por.: P. Sygowski, *Dwa cudowne obrazy Matki Boskiej w Pułynkach. Przyczynek do pochodzenia elementów malarzkiego wyposażenia cerkiewnego na Wołyniu w końcu XVII i pierwszej połowie XVIII w.*, [w:] *Пам’ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Матеріали VII міжнародної наукової конференції з волинського іконопису, Луцьк, 27–28 листопада року*, Луцьк 2000, s. 51–53; idem, *O wyposażeniu unickiej cerkwi pw. Mikołaja w Nielewki koło Hrubieszowa – w drugiej połowie XVIII i na początku XIX w.*, „Zamojsko-Wołyńskie Zeszyty Muzealne” 2003, t. 1, s. 89–95; idem, *Słyszycie cudami ikona św. Antoniego Padewskiego w cerkwi w Holi. Przyczynek do dziejów kultu św. Antoniego Padewskiego w Cerkwi Unickiej w Rzeczypospolitej w XVIII wieku*, „Zeszyty Muzealne Muzeum Pojezierza Łęczyńsko-Włodawskiego we Włodawie” 2004, t. 12, s. 119–128; M. Ludera, op. cit., s. 97–143. Por. także: P. Sygowski, *Stara i nowa cerkiew w Gierszonowicach (Gierszonach) koło Brześcia w świetle wizytacji z 1726 r.*, „Białostoczczyzna” 2000, t. 57, nr 1, s. 93–102; oraz wybrane artykuły [w:] *Eikon staroobrzędowy...*, op. cit.

³ J. Kłosińska (op. cit.), uzasadniając swój wybór, stwierdziła, że przedstawia „obiekty najbardziej interesujące pod względem treści i jednocześnie najbardziej wartościowe względnie typowe pod względem formy”. *Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu*, red. H. Szydłowski, opr. B. Kiwała, J. Burzyńska, Kraków 1981; *Icones de Pologne*, Varsovie–Paris 1987 (gdzie reprodukowano jedynie trzy ikony datowane na XVIII lub XVII–XVIII wiek; por. ryc. 26, 30, 36); R. Biskupski, *Ikony w zbiorach polskich*, Warszawa 1991; idem, *Ikony ze zbiorów Muzeum historycznego w Sanoku*, Warszawa 1991; *Ikona karpacka. Album wystawy «Ikona karpacka» w Parku Etnograficznym w Sanoku otwartej 7.10.1998*, red. J. Czajkowski, Sanok 1998; *Ikony*, red. J. Kułakowska, op. cit.; *Kontemplacja oblicza...*, op. cit.; *Ikony ze zbiorów Muzeum Śląskiego w Katowicach*, red. L. Szaraniec, Katowice 2007; M. Janocha, *Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2008. Por. także *Ikony. Białystok: kwiecień–wrzesień ‘96. Suwalki: październik–grudzień ‘96*, Białystok 1996. Ewa Karpowicz we wstępie historycznym o dziejach ikon od antyku do współczesności zupełnie pominęła wiek XVIII (sic!). Na tym tle wyróżnia się katalog M. T. Maszczak (*Ikony w zbiorach Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu*, Nowy Sącz 2010), uwzględniający bardzo dobrej jakości ikony z drugiej połowy XVIII wieku; w mniejszym stopniu także katalog J. Tomalskiej (*Ikony*, Białystok 2005), jednak pominięcie miejscowości pochodzenia ikon obniżyło jego wartość merytoryczną.

⁴ G. Kобрzeniecka-Sikorska, *Ikony staroobrzędowców...*, op. cit.; M. Szczepański, W. Górny, *Strażnicy kanonu. Nieznane oblicza rosyjskiej sztuki sakralnej XVIII i XIX wieku ze zbiorów Muzeum-Zamek Górków w Szamotulach*, red. J. Pawlicki, Kraków 1999; *Dalla Polonia icone a Verona. Icone dei vecchi credenti in Polonia, Cattedrale di Verona, 6–25 Ottobre 2006*. Por. także wybrane artykuły w: *Eikon staroobrzędowy...*, op. cit.

⁵ B. Dąb-Kalinowska, *Między Bizancjum a Zachodem. Ikony rosyjskie XVII–XIX wieku*, Warszawa 1990, s. 7–8. Badaczka dodała: „[ukazując] przyczyny odejścia od tradycyjnych form obrazowania, nie umiałam ustrzec się [podkreślenie – M. L.] odczytania tego procesu jako «upadku» czy kryzysu”, co może sugerować dostrzeżenie słabości zaproponowanego rozumowania. Próbę przewartościowania niektórych tez podjęła G. Kobrzeńska-Sikorska (*Ikona, kult, polityka. Rosyjskie ikony maryjne od drugiej połowy XVII w., Rozprawy i Materiały Ośrodka Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego w Olsztynie*, nr 190, Olsztyn 2000, por. zwłaszcza s. 157). W końcowych wnioskach zaakcentowała, że „ikona rosyjska” nie tylko w sensie kultowym, ale również „w sensie teologicznym, jak i artystycznym [...] trwała nieprzerwanie aż do rewolucji bolszewickiej 1917 r.”. Jednak w istocie rozważania badaczki skupiają się na ikonach z XVII wieku, natomiast przetrwanie ikony „w sensie artystycznym” dokonać się miało, zdaniem autorki, wyłącznie dzięki malarstwu ikonowemu kręgu staroobrzędowców, które stało „na straży istotnych w tym malarstwie wartości”. Nurtowi niosącemu zmiany Kobrzeńska-Sikorska przypisała, identycznie jak Dąb-Kalinowska, „symptomy kryzysu czy wręcz upadku”.

⁶ Cyt. za: J. Kłosińska, op. cit., s. 43. R. Biskupski (*Ikony w zbiorach polskich...*, op. cit., s. 17) uznał, że to nurt sztuki prowincjonalnej w „drugiej połowie XVIII i w XIX wieku wydał dzieła najbardziej wartościowe. Poza tym nurtem malarstwo ikonowe w tym czasie nie miało już własnego charakteru”. Idem, *Sztuka kościoła prawosławnego i unickiego na terenie diecezji przemyskiej w XVII i w pierwszej połowie XVIII wieku*, [w:] *Polska–Ukraina...*, t. 2, op. cit., s. 356. Biskupski uznał, że to „produkcja warsztatów prowincjonalnych [...] na terenie ziemi przemyskiej przede wszystkim określała klimat malarstwa od końca XVII do lat 60–70. XVIII wieku”. H. Pieńkowska (op. cit., s. 611, por. s. 612–615) w dziejach malarstwa ikonowego wskazała w końcu XVII i XVIII wieku „styl mieszany, prymitywizujący, ludowy”, a dla XVIII wieku wyszczególniła jedynie „grupę obrazów ludowych”. J. Pietrusiński (op. cit.) dowodził rzekomej wyjątkowości „małopolskich bohomasów [...] epilogu malarstwa ikon” – w jego generalnym rozwoju od XVI wieku w kierunku „przełamywania tradycyjnej formy [...] na rzecz [...] nowej konwencji [...] uproszczonych, barokizujących form zachodniej proveniencji” (por. s. 143) z dwóch nurtów bardziej cenił ten, w którym ikony upraszczają „tradycyjny schemat ikonograficzny [...] i formalny sposób jego widzenia”, ale ich „prostota jest efektem prostoty prawdziwej, ludowej koncepcji”, nie jest to zatem „prymitywna kopia” ani próba „wyrażenia dawnego, bizantyjskiego schematu nowymi, barokizującymi środkami” (por. s. 145–146). M. Janocha (*Obraz i ikona...*, op. cit., s. 301, por. s. 311) pisze: „właśnie na peryferiach, na terenie sztuki na poły już lub całkiem ludowej, rodzi się spontaniczna i w pewnym sensie autonomiczna (a co za tym idzie nie zawsze ortodoksyjna) ikonografia. To ona w dużym stopniu decyduje o oryginalności zjawiska, nazywanego ikoną ukraińską i białoruską, wyrastającego w ogromnej mierze na glebie kultury wiejskiej”. Idem, *Ukraińskie...*, op. cit., s. 85: „Malarstwo ikonowe [...] na terenie zaboru austriackiego, w Galicji [...] przetrwało w sztuce ludowej do końca XIX wieku”. J. Gieźma, *Świątynia i ikona w ukraińskim kręgu kulturowym*, [w:] *Spotkania w Willi Struwego w 1998–2001. Wykłady o dziedzictwie kultury*, red. K. J. Kwiecińska, Warszawa 2001, s. 360. J. W. Błaszczuk

(*Siedemnaście- i osiemnastowieczne ikony metalowe wytwarzane w kręgach staroobrzędowców*, [w:] *Eikon staroobrzędowy...*, op. cit., s. 98 i n.) uznał nawet, że rzekomo „dogmatyka ikony zakładała redukcję formy do granic prostoty, tak aby jej głębia dostrzegalna była duchowo”.

⁷ Np.: W. Dzieduszycki, *Przedmowa. Pogląd na dzieje sztuki na Ruski*, [w:] *Wystawa archeologiczna polsko-ruska urządzona we Lwowie w 1885 roku*, Lwów 1885 [bp.]: „Jak każdy rozkwit, tak i rozkwit sztuki ruskiej, trwał krótko, a barokowe niespokojne formy zapanowały w osiemnastym wieku. [...] Odtąd widzimy po cerkwiach obrazy zachodnie albo proste bohomyzy”. Abp Andrzej Szeptycki w 1913 roku stwierdził (cyt. za: M. Janocha, *Ikony w Polsce...*, op. cit., s. 35): „Epoka rozwoju sztuki ukraińskiej skończyła się w XVII wieku [...] przyszedł nieszczęsny barok, który zerwał nić tradycji i rozpoczął proces niszczenia tego co było nasze”. J. Kłosińska, op. cit., s. 43: „Epoka baroku miała wpływ wybitnie destrukcyjny na twórczość malarzy ikon”. A. Mamoń, op. cit., s. 115–117; M. Janocha, *Obraz i ikona...*, op. cit., s. 311: „Wiek XVIII jest okresem schyłku malarstwa ikonowego”. Idem, *Ukraińskie...*, op. cit., s. 85–86, por. 88. Janocha negatywnie ocenił zjawiska zachodzące w „epoce postbizantyńskiej” w Rzeczypospolitej, m.in. uznając, że nurt „malarstwa prowincjonalnego, a zwłaszcza ludowego” był „liczebnie zdecydowanie dominujący w XVII i XVIII stuleciu” (s. 95). Podobnie w kategoriach upadku o dziejach późnego malarstwa ikonowego w Rosji pisał П. П. Муратов (*Иконопись при первом царе из дома Романовых*, „Старые годы”, июль-сентябрь, 1913, s. 25–26, 32–33) oraz autorzy publikacji *Древнерусское искусство*, t. 2: XVII век, red. B. H. Лазарев, О. И. Подобедова, В. В. Косточкин, Москва 1964, s. 7. Por. G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Ikona, kult...*, op. cit., s. 25–26. W podobnym duchu pisze także B. Dąb-Kalinowska, *Między...*, s. 7–8.

⁸ Wymienioną praktykę artystyczną wzmiankują: M. Kornecki, op. cit., s. 250, 254; idem, *Z dziejów sztuki «państwa muszyńskiego» dawnego dominium biskupów krajowskich w Beskidzie Sądeckim (dokończenie). Malarstwo, rzeźba i rzemiosło artystyczne*, „Teki Krakowskie” 1997, t. 4, s. 31–34 – wzmiankowany Jan Medycki (I ćw. XVIII wieku); M. Janocha, *Ukraińskie...*, op. cit., s. 85, przyp. 4; por. idem, *Wpływ...*, op. cit., s. 174–175; idem, *O ikonach świętecznych w prawosławnej i unickiej diecezji chełmskiej w dawnej Rzeczypospolitej*, [w:] *Do piękna nadprzyrodzonego. Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego, greckokatolickiego*, t. 1: *Referaty*, Chełm 2003, s. 161; idem, *Niektóre aspekty...*, op. cit., s. 543 – wzmiankowany Stefan Dzengalowy v. Dzengalowicz (2. poł. XVII wieku) oraz Jan Medycki, w oparciu o artykuł J. Giemza (*Świątynia i ikona...*, op. cit., s. 16–17 i przyp. 35), który jedynie wymienił dzieła Dzengalowego, jakby nie zauważając jego praktyki. R. Biskupski (*Chorągiew nagrobna jeromonacha Joela Maniowskiego*, [w:] *Materiały Budownictwa Ludowego w Sanoku*, red. J. Czajkowski, nr 29, Sanok 1986, s. 137), omawiając dorobek Dzengalowego, wspomina jedynie o „kontaktach artystów obu wyznań”. Idem, *Sztuka kościoła...*, op. cit., s. 361 – wzmiankowany Jan Medycki; M. Michniewska, A. Michniewski, M. Duda, *Cerkwie drewniane Karpat. Polska i Słowacja*, Piastów 2003, s. 61 – wzmiankowany Jan Medycki; A. Ryszkiewicz, *Malarz Antoni Gruszecki vel Dombrowski bazylianin w Supraślu*, „Rocznik Białostocki” 1966,

t. 7, (wyd. 1967), s. 105 – wzmiankowany Antoni Gruszecki v. Dombrowski (1734–1798). Por. A. Ryszkiewicz, *Gruszecki Antoni*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, Rzeźbiarze, Graficy*, t. 2: D–G, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 501–503; A. Kułak, *Kościół w Różanymstoku. Zespół ołtarzowy – historia i ikonografia*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego” 2004, t. 10, s. 159–188; W. Deluga, *Przemiany...*, op. cit., s. 147–148. W literaturze nie poruszono kwestii praktyki artystycznej kolejnych artystów w służbie Kościoła i Cerkwi: Mikołaja Tereńskiego (1723–1790), zob. J. Polaczek, A. Ryszkiewicz, *Mikołaj Tereński. Malarz przemyski epoki późnego baroku*, Przemysł 2006 (w tym *Aneks I – wypisy źródłowe*, oprac. A. S. Fenczak i J. Sito, s. 41–45); J. Polaczek, A. Ryszkiewicz, *Na pograniczu kultur. Ks. Mikołaj Tereński (1723–1790) – barokowy malarz przemyski*, [w:] *Polska–Ukraina...*, t. 2, op. cit., s. 391–392, il. 9 oraz J. Polaczek, *Mikołaj Tereński (1723–1790). Malarz epoki późnego baroku*, „Galicja. Kultura–Tradycja–Współczesność. Pismo kulturalno-naukowe” 2001, t. 2, nr 1–2, s. 259–268 (w tym *Aneks*, oprac. A. S. Fenczak); Jakuba Bobrowskiego z Zamościa (†1814), zob. M. Ludera, op. cit.; Eustachego Bielawskiego (1740–1804), zob. J. Derwojed, *Eustachy Bielawski*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1: A–C, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 156–157; Łukasza Dolińskiego (1745–1830), zob.: M. Wójciak, *Doliński Łukasz*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 5, Kraków 1939–1946, s. 286–287 i J. Derwojed, *Łukasz Doliński*, [w:] *Słownik...*, op. cit., s. 77–79; Bazylego Berezę, zob. A. Melbechowska-Luty, *Bazyli Bereza*, [w:] *Słownik...*, op. cit., s. 136. W podobny sposób pracowali również lwowscy rzeźbiarze XVIII wieku (por. J. Kowalczyk, *Latynizacja i okcydentalizacja architektury greckokatolickiej w XVIII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1980, t. 42, nr 3/4, s. 351) (Maciej Polejowski, Michał Filewicz) oraz twórcy grafik tego stulecia (por. K. Mart, *«Między Wschodem a Zachodem». Sztuka sakralna ziemi chełmskiej*, [w:] *Sztuka i liturgia...*, op. cit., s. 28) (Aleksander i Leon Tarasewicz, Józef Goczemski).

⁹ J. Polaczek, A. Ryszkiewicz, *Na pograniczu...*, op. cit., s. 379, 392–393, gdzie poza Tereńskim wzmiankowani są Bereza i Gruszecki. Por. Z. Szanter, recenzja artykułu J. Polaczka i A. Ryszkiewicza, „Biuletyn Historii Sztuki” 1995, t. 57, nr 3–4, s. 392, gdzie mowa jest o „zgodnym współistnieniu kultury ruskiej i polskiej w Rzeczypospolitej w XVIII stuleciu”. Por. także Z. Bielamowicz, *Świadectwa wzajemnych oddziaływań obrządku łacińskiego i bizantyńskiego w sztuce sakralnej na ziemiach polskich w okresie baroku*, [w:] *Polska–Ukraina...*, t. 2, s. 378.

¹⁰ M. Janocha, *Niektóre aspekty...*, op. cit., s. 543: „Przyjęcie nowożytnych form plastycznych [...] doprowadziło do upodobnienia ikony do kościelnego obrazu, a w konsekwencji do zaniku jej tożsamości. W XVIII wieku na szeroką skalę pojawiają się w cerkwiach unickich obrazy kościelne malowane techniką olejną na płótnie. [...] W XVIII wieku niejednokrotnie ci sami artyści wykonują zlecenia dla kościołów i cerkwi”. Idem, *Ukraińskie...*, op. cit., s. 85–86, por. s. 95. Autor wzmiankuje o wskazanej praktyce artystycznej wśród nacechowanych negatywnie zjawisk zachodzących w „epoce postbizantyńskiej” w Rzeczypospolitej. W podobnym tonie o praktyce artystycznej w Rosji w XVIII wieku pisała B. Dąb-Kalinowska (*Między...*, op. cit., s. 86–87).

¹¹ Obszerną literaturę polską i zagraniczną dla współczesnej definicji wprowadzonego w XIX wieku pojęcia naukowego „ikony” jako obrazu będącego przedmiotem kultu w Kościele Wschodnim ostatnio zestawiał J. Maj (*Kilka uwag o pojęciu ikony*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2008, t. 70, nr 1–2, s. 189–191).

¹² P. A. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Białystok 1997 (*Kościół Wschodni*) [najwcześniejszy tekst z 1914 roku, a najpóźniejszy – 1922 roku], por. zwłaszcza rozdz.: *Ikonostas*, s. 104–211, *Odwrócona perspektywa*, s. 212–230, *Znaki niebieskie. Rozmyślenia o symbolice kolorów*, s. 213–235; L. Uspieski, *Teologia ikony*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 2009, I wyd. Berno–Olten 1952, zwłaszcza rozdz. 9, *Znaczenie i treść ikony*, s. 109–140; S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, tłum. i opr. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002, zwłaszcza rozdz. *Sztuka i ikona*, s. 39–46; por. także idem, *Prawosławie. Zarys nauki Kościoła prawosławnego*, tłum. H. Paprocki, Białystok–Warszawa 1992, I wyd. Paris 1987, rozdz. *Ikona i kult ikony w prawosławiu*, s. 155–160; P. Ewdokimow, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 1999, I wyd. fr. 1970, rozdz. *Sztuka boża*, s. 185–193; zob. także idem, *Prawosławie*, tłum. J. Klinger, Warszawa 1964, zwłaszcza rozdz. 2: *Wtajemniczenie w ikonę*, cz. 4: *Modlitwa Kościoła*, s. 243–267. Zob. także fragmenty dotyczące ikon: M. Leskow, *Napiętnowany anioł*, [w:] *Napiętnowany anioł i inne opowiadania*, tłum. Z. Podgórzec, Kraków–Wrocław 1984, s. 323–411.

¹³ M. Janocha, *Ukraińskie...*, op. cit., s. 74–75.

¹⁴ B. Dąb-Kalinowska, *Pojęcie ikony i obrazu sakralnego*, „Znak”, t. 45, nr 2 (453), s. 94–96.

¹⁵ Np. Dąb-Kalinowska (ibidem, s. 95) uznała, że bizantyńską definicję „ikony” – dominującą „do czasu istnienia malarstwa ikonowego” – zbudowano w oparciu o myśli Pseudo-Dionizego Areopagity o „obrazach niepodobnych” (s. 94, 96), które „nie tylko zrywają z antycznymi ideałami, ale także [...] powinny być całkowicie pozbawione artystycznego wyrafinowania, piękności, harmonii, aby człowiek kontemplując obraz, nie wyobrażał sobie boskości jako podobnej do «prostych», materialnych form”; eadem, *O dwóch sposobach wartościowania ikon*, [w:] *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000, przedruk artykułu z 1986 roku, s. 55: „ikonom obcy był wszelki naturalizm, zmysłowość [...], problemy czasu i przestrzeni traktowane były z całkowitą dowolnością [...], ukazywano na nich postacie świętych zawsze takie same, czemu służyła znaczeniowa deformacja [...], ikony nie mogły stanowić tylko ilustracji na tematy ewangeliczne, ale winny być wykładnią tekstów liturgicznych”. Niedawno ta sama badaczka stwierdziła (por. *Ikony...*, red. J. Kułakowska, op. cit., s. 6–7): „Wymogi, które wobec ikon stawiała teologia ikony, spowodowały stworzenie szczególnego języka artystycznego i praktyki warsztatowej, całkowicie odrębnych od tych stosowanych w malarstwie zachodnim. [...] [Oblicza postaci] winny być odrealnione, przebóstwione, bezcielesne, bez żywej gestykulacji, ustawione zawsze frontalnie. [...] Kolory na ikonach są nieliczne [...] nie ma na nich światłocienia”. Por. także eadem, *Ikona i obraz*, [w:] *Ars longa. Prace dedykowane pamięci profesora Jana Białostockiego*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1999, s. 169–175. W. Białopiotrowicz (*Zakres...*, op. cit., s. 110–113) wśród cech ikon wymienił: „wkłęsłość przedstawień narracyjnych związane z perspektywą odwróconą”, zrównanie formy pozytywowej (postacie, przedmioty) i negatywowej (prze-

strzeń), „wydobycie światła barwy, a nie jej wartości przedstawieniowej” i hierarchizację. Por. idem, *Z problemów...*, op. cit., passim; M. Janocha, *Obraz i ikona...*, op. cit., passim; idem, *Ukraińskie...*, op. cit., passim. J. Giemza (*Świątynia i ikona...*, op. cit., s. 349) we wstępie pisał o „stałości formy” sztuk plastycznych Cerkwi oraz twierdził, że „ich zamknięty, «optymalny» dla kultu kształt, zdecydowały o oparciu się przemianom niesionym chociażby przez kolejne style historyczne”. J. W. Błaszczyk, op. cit., s. 98 i in. Por. także współczesne publikacje nie-historyków sztuki, korzystających jednak z badań tych ostatnich: D. S. Klejnowski-Różycki, *Problem kanonu w teologii ikony*, „Studia Oecumenica” 2009, t. 9, s. 134–139; P. Chomik, *Kult ikon Matki Bożej w Wielkim Księstwie Litewskim w XVI–XVIII wieku*, Białystok 2003, zwłaszcza rozdz. *Pojmowanie ikony w kościele wschodnim*, s. 17–30, gdzie za Uspienskim mowa o „realizmie symbolicznym, jedynym w swoim rodzaju malarskim języku” (s. 26). Zdaniem P. Chomika (*Kult ikon w kościele prawosławnym jako wyraz teologii i pobożności*, „Zeszyty Dziedzictwa Kulturowego”, t. 1: *Białystok i Podlasie*, 2007, s. 45–46) ukształtowana przez ikonoklazm i sobór nicejski „teologia ikony”, określająca odrębność pojęć ikony i obrazu sakralnego, „odrzucała alegorię, symbolikę, naturalizm i zmysłowość, wyznaczyła kanon ikonograficzny, sposób malowania, technikę, wreszcie status malarzy [...] ikon”.

¹⁶ Por. M. Janocha (*Ukraińskie...*, op. cit., s. 75–77) zestawiał pięć etapów w „historii kanonu bizantyńsko-ruskiego”, wyznaczając jego początek na przełom II/III wieku, a koniec na XX wiek: (1) okres kształtowania kanonu (II/III w.–843), (2) okres „złoty”, gdy kanon staje się normą (IX w.–1454), (3) okres postbizantyński, gdy wskutek okcydentalizacji kanon zostaje „zamknięty” w *podlinnikach*, a u schyłku epoki zapomniany bądź „strzeżony” w sztuce ludowej (XVI–XVIII w.), (4) okres odrodzenia i naukowej refleksji nad kanonem w kręgu rosyjskich teologów religijnych (k. XIX–XX w.), (5) okres „renesansu” kanonu w teorii i praktyce (od 4. ćw. XX w.). Jako podsumowanie badacz dodał: „okres pierwszy cechuje [...] wielki wysiłek twórczy, który w drugim okresie zastyga” (s. 79).

¹⁷ Ibidem, s. 75 (elementy kanonu), s. 90–95 (transformacja kanonu).

¹⁸ Ibidem, s. 73, 91.

¹⁹ Ibidem, s. 36–37, por. s. 78: „Skoro świat boski pozostaje niezmienny, jego odzwierciedleniem plastycznym może być tylko niezmienny kanon”. Por. rozdz. 1: *Wschód i Zachód. Dwie koncepcje sztuki sakralnej* (s. 33–43; *Czas i przestrzeń*, s. 43–54; *Wyobraźnia*).

²⁰ M. Szczepański, W. Górny, op. cit. (o rosyjskich ikonach staroobrzędowców); M. Janocha, *Ukraińskie...*, op. cit., s. 76 (sformułowanie użyte do określenia osiemnastowiecznych ikon z kręgu sztuki ludowej).

²¹ H. Pieńkowska, op. cit., s. 618. W kontekście późnych ikon Pieńkowska pisała o przeniknięciu się „dwóch przeciwstawnych kierunków – wschodniego spirytualizmu z zachodnim realizmem”, gdzie „nowe kierunki realizmu sztuki barokowej przyszyły z zewnątrz”. B. Dąb-Kalinowska (*Miedzy...*, op. cit., s. 90 i in.), podsumowując analizę osiemnastowiecznych ikon rosyjskich, stwierdziła: „przekreślenie własnej przeszłości [...], jednocześnie dążenie do jak najszybszego włączenia się do kultury europejskiej powodowało, że rodzima tradycja [...] traktowana była jako coś [...] nedorównującego

kulturze zachodniej. [...] Pozbawione zaś swojej tożsamości poprzez wyeliminowanie założeń teologicznych [...] malarstwo ikonowe nie rządziło się systemem reguł jemu właściwych, ale narzuconych mu i zapożyczonych od malarstwa zachodniego”. M. Janocha (*Obraz i ikona...*, op. cit., s. 311) stwierdził, że w XVIII wieku – który badacz uznał za schyłkowy okres malarstwa ikonowego – następuje „niefrasobliwe przemieszanie elementów wschodnich z zachodnimi”. Idem, *Malarstwo ikonowe...*, op. cit., s. 40: w kontekście osiemnastowiecznych ikon w Wielkim Księstwie Litewskim autor pisał o „zmaganiu się Wschodu i Zachodu, okcydentalizmu i bizantynizmu, tradycji i nowatorstwa, spirytualizmu i realizmu” oraz o „poszukiwaniu syntezy między zagrożoną tradycją, a tym, co przynosiła kultura zachodnia”. Por. idem, *Ikony w Polsce...*, op. cit., s. 35.

²² W. Wierzbicki (*Wschód–Zachód w koncepcjach dziejów Polski. Z dziejów polskiej myśli historycznej w dobie porozbiorowej*, Warszawa 1984, s. 10–11, 13) wskazywał za Erazmem Kuźmą, że „w pole semantyczne opozycji Wschód – Zachód wpisywały się [...] inne opozycje”, które zaciążyły na profesjonalnych próbach opisu i zrozumienia przeszłości. Spośród nich dla naszych rozważań znamienne są: Bizancjum – Rzym, Hellada – Roma, Azja – Europa, duch – materia, irracjonalizm – racjonalizm, romantyzm – klasycyzm, Dionizos – Apollo, chaos – kosmos, masa – indywiduum.

²³ J. A. Drob (*Unia brzeska. Stereotypy i granica kultur*, [w:] *Czterechsetlecie...*, op. cit., s. 27–31) zwrócił uwagę na aktualizujący się w dziejach siedemnastowiecznej Europy polityczny, kulturowy i religijny „stereotyp granicy kultur” – zachodniej i wschodniej, gdzie „Wschód” i „Zachód” w zależności od potrzeb utożsamiano z różnymi wartościami, a sam podział często stawał się narzędziem do osiągania politycznych celów. Daleką konsekwencją takiego myślenia wydają się *Wprowadzenia* do prac Białopiotrowicza i Janochy, którzy analizy wielowiekowego dziedzictwa Kościoła Wschodniego rozpoczęli jednorazowym zdefiniowaniem „wartości Wschodu” i „wartości Zachodu”. Por. W. Białopiotrowicz, *Zakres...*, op. cit., s. 18–45 (rozdz. *Próba ujęcia podstawowych mechanizmów kulturotwórczych i Próba charakterystyki kultury wschodu i zachodu na terenach objętych chrześcijaństwem*); M. Janocha, *Ukraińskie...*, op. cit., s. 33–54; por. idem, *Obraz i ikona...*, op. cit.

²⁴ O wpływie antypolskiej wymowy rosyjskiej literatury XIX wieku na interpretację zjawisk okcydentalizacji sztuki cerkiewnej i latynizacji Cerkwi por.: P. Krasny, *Okcydentalizacja czy modernizacja? Uwagi o przemianach unickiej architektury sakralnej w Rzeczypospolitej w wieku XVIII*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 1996–1997, t. 5–6, s. 132; M. Smorąg-Różycka, *Integracyjna rola sztuki w dobie unii brzeskiej*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 1996–1997, t. 5–6, s. 151; P. Krasny, *Sztuka cerkiewna na ziemiach polskich w XVIII wieku. Kilka uwag terminologicznych*, [w:] *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI–XVIII wieku*, red. J. Lilejko, *Źródła i monografie*, t. 189, Lublin 2000, zwłaszcza s. 125–126.

²⁵ O wpływie koncepcji sztuki narodowej na badania por.: M. Leśniakowska, *Polska historia sztuki i nacjonalizm*, [w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, red. D. Konstantynów, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 33, 36, 38–45; P. Krasny, *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914*, [w:] *Ars vetus et nova*, red. W. Bałus, t. 11, Kraków 2003, s. 12–14 (wpływ koncepcji sztuki narodowej na studia nad architekturą cerkiewną w Rzeczypospolitej).

²⁶ Archiwum Państwowe w Lublinie (dalej cyt.: APL), zespół 103: *Chełmskie Prawosławne Bractwo Bogurodzicy (1879–1914)* (dalej cyt.: CHPB), sygn. 86 i sygn. 87, cyt. za: P. Sygowski, *Zbiory sztuki sakralnej Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego przy Bractwie św. Bogurodzicy w Chełmie*, [w:] *Między Polską a Rusią*, red. M. Starnawska, Siedlce 2004, s. 135–143, por. s. 145.

²⁷ Por. P. Sygowski, *Zbiory...*, op. cit., s. 132–134; idem, *O kilku ikonach z byłego Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego w Chełmie w zbiorach Muzeum Ławry Kijowsko-Pieczerskiej*, [w:] *Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe. Pamięci Romualda Biskupskiego*, red. A. Gronek, Kraków 2009, s. 384–385 (źródła i literatura dotyczące okoliczności powstania muzeum).

²⁸ Cyt. za: idem, *Zbiory...*, op. cit., s. 135–143.

²⁹ APL CHPB, sygn. 87, nr inw. 1859, cyt. za: P. Sygowski, *Zbiory...*, s. 141, poz. 98. Paweł Sygowski utożsamiał wzmiankowaną w księdze inwentarzowej ikonę św. Jerzego z obrazem datowanym na okres między końcem XVIII a pierwszą ćwiercią XIX wieku, przechowywanym w Muzeum Ławry Kijowsko-Pieczerskiej, por. idem, *O kilku...*, op. cit., s. 394, il. 3.

³⁰ Cyt. za: ibidem, s. 145.

³¹ Taką sugestią nasuwa choćby recenzja książki W. I. Swiencickiej i W. P. Otkowycza. Por. Z. Szanter, recenzja z: *Світ очима народних митців. Українське народне малярство XIII–XX століть. Альбом*, opr. B. I. Свенціцька, В. П. Откович, Київ 1991, „Biuletyn Historii Sztuki” 1995, t. 57, nr 3–4, s. 394. Autorów interesować miał zwłaszcza „styl ludowy”, najpierw scharakteryzowany jako cechujący się linearnością, wyrazistym konturem oraz umiłowaniem budujących nastrojów szczegółów i kolorów, a następnie konsekwentnie poszukiwany w malarstwie ikonowym kolejnych omawianych okresów, począwszy od Rusi Kijowskiej do XX wieku.

³² Por. analizy w: J. Pietrusiński, op. cit.

³³ Analogiczny problem zauważył już P. Krasny (*Architektura...*, op. cit., s. 28–31, rozdz. 3: *Charakterystyczne pojęcia i terminy stosowane w badaniach nad architekturą cerkiewną w Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym*, pkt. 1: *Tradycyjna architektura cerkiewna*), dowodząc na potrzeby badań nad nowożytną architekturą cerkiewną ziem ruskich Rzeczypospolitej, że „nie sposób stworzyć modelowego obrazu [...] tradycji budowlanej Kościoła Wschodniego”.

³⁴ *Sobór Nicejski II (787), Dekrety wiary*, pkt. 14, [w:] *Dokumenty Soborów powszechnych*, t. 1, tłum. T. Wnętrzak, oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2001, s. 337.

³⁵ U. Cierniak, *Josyf Wołocki i Maksym Grek o izografach i świętych ikon pisanii*, [w:] *Eikon staroobrzędowy...*, op. cit., s. 182, por. s. 184–185.

³⁶ M. Grek, *O świętych ikonach*, rozdz. 6: *O tym, na jakich rzeczach malować i wyobrażać (należy) święte ikony, a na jakich ich nie malować*, [za:] U. Cierniak, op. cit., s. 192. W tłumaczeniu autora zamieniono sformułowanie „pisać” na „malować”.

³⁷ Ostatnio podstawową literaturę dotyczącą ruskich *podlinników* i greckich *hermenei* zestawiał w syntetycznym artykule S. Stawicki, *Techniczne i technologiczne przekazy źródłowe powstałe dla potrzeb twórczości artystycznej w kręgu kultury bizantyjskiej i jej wpływów*, [w:] *Eikon staroobrzędowy...*, op. cit., s. 47–54.

³⁸ Idem, op. cit., s. 50, 52–53; B. Dąb-Kalinowska, *O dwóch sposobach...*, op. cit., s. 52: „Uświęcenie materii ikon uzasadniano podobnie jak uświęcenie ciała wcieleniem Logosu”. Por. wstęp Dąb-Kalinowskiej [w:] *Ikony...*, op. cit.; A. Sulikowska-Gąska, *Odnawianie ikon a status cudownych wizerunków na Rusi*, [w:] *Dzieło sztuki a konserwacja. Materiały 52. Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków 20–22 listopada 2003 roku*, red. D. Nowacki, J. Żmudziński, Kraków 2004, s. 152. Sulikowska-Gąska również wzmiankuje o „statusie przypisywanym w kulturze ruskiej uświęconej materii, to znaczy takiej, która uważana jest za swego rodzaju nośnik *sacrum*”.

³⁹ M. Janocha, *Ukraińskie...*, op. cit., s. 91. Janocha pisze na temat osiemnastowiecznych ikon malowanych techniką olejną na płótnie: „Od strony technicznej (a także stylistycznej) nastąpiło tutaj całkowite zerwanie więzi z ikoną, która przekształciła się w zachodni obraz kościelny”. Por. także B. Dąb-Kalinowska, *Między...*, op. cit., s. 87.

⁴⁰ Cyt. za: zdj., [w:] С. Цитович, Ю. Братушко, Т. Тимченко, *Технологічні дослідження ікони «Богоматір Холмська»*, [w:] *Сакральне мистецтво Волині. Матеріали IX міжнародної наукової конференції, Луцьк, 31 жовтня–1 листопада 2002 року*, Луцьк 2002, s. 49, il. 2. Napis odczytał w promieniach podczerwieni Włodzimierz Cytowycz, który na podstawie pisowni niektórych liter (szczególnie „И”, „Н”) oraz obecności spolszczonej nazwy drzewa (cyprys) uznał, że napis prawdopodobnie wykonano w XVII wieku. Por. A. Kwasiuk, O. Romaniuk, *Ikona Matki Bożej Chełmskiej z XI–XII wieku – przywrócone sacrum*, tłum. P. Kondraciuk, „Zamojsko-Wołyńskie Zeszyty Muzealne” 2003, t. 1, s. 122.

⁴¹ Por. ibidem.

⁴² Cyt. za: L. Miliajewa, *Ikony*, tłum. z ang. M. Florczak, Ożarów Mazowiecki 2007, I wyd. London 2006, s. 111.

⁴³ E. Pimin [P. Mohyla], *O ustawach ruskich*, [w:] *Lithos albo kamień z procy prawdy Cerkwie świętej prawosławnej ruskiej, na skruszenie fałeczno ciemnej perspektywy albo raczej paszkwilu od Kassiana Sakowicza, by tego przedtym kiedyś archimandrytę dubieńskiego unita, jakoby w błędach, herezyjach i zabobonach Cerkwie ruskiej w uniej nie będącej, tak w artykułach wiary, jako w administrowaniu sakramentów i inszych obrządkach i ceremoniach znajdujących się, roku 1642 w Krakowie wydane*, wypuszczony, Kijów 1644, s. 365, cyt. za: M. Janocha, *Ukraińskie...*, op. cit., s. 59.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Por. *Staroświecki*, [w:] S. Reczek, *Podręczny słownik dawnej polszczyzny*, cz. 1: *Staropolsko-nowopolska*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 470.

⁴⁷ T. Chrzanowski, *Orient...*, op. cit., s. 49 (tam bibliografia).

⁴⁸ R. Biskupski (*Ikony ze zbiorów Muzeum...*, op. cit., s. 15) przypisał zróżnicowaniu technicznemu też ruskich ikon funkcję datującą: „ornamentacyjne wzory [...] opracowane w wypukłym reliefie” zdobiły „obramienia i tła ikon szesnastowiecznych”, a „ornamenty [...] ryte w zaprawie” tworzyły „tła ikon XVII–XIX-wiecznych”.

⁴⁹ Wypowiedź Mohyły miała charakter polemiczny, więc nie sposób tylko na jej podstawie ocenić poziomu wiedzy teologicznej biskupa.

⁵⁰ *Posłanie pewnego izografa Josifa do carskiego izografa i najmądrzejszego żywo-pisca Simona Fiodorowa. Rosyjski XVII-wieczny traktat o sztuce malowania ikon*, tłum., przypisy i wstęp A. Pospiszil, Warszawa 2005, s. 17–127.

⁵¹ Cyt. za: *Posłanie...*, op. cit., s. 92. Krytyka ikon wykonywanych przez „słabych twórców, wywodzących się ze środowisk plebejskich i wiejskich” pojawiła się w wielu siedemnastowiecznych traktatach o ikonach. Por. A. Gronek, *Duchowieństwo wschodnie wobec przemian zachodzących w malarstwie ikonowym na Ukrainie w wieku XVII*, [w:] *Harmonijne współlistnienie kultury Wschodu i Zachodu na Ukrainie*, red. W. Mokry, Biblioteka Fundacji św. Włodzimierza, t. 3, Kraków 2000, s. 83.

⁵² Trudno stwierdzić, czy nawiązywał w tym do traktatu Mohyły.

⁵³ *Posłanie...*, op. cit., s. 92. W tłumaczeniu autorki rusycyzmy „pisanie” i „napisa-ny” w niniejszym artykule zastąpiono polskimi tłumaczeniami – „malowanie” i „nama-lowany”.

⁵⁴ Ibidem, s. 95. Por. Dz 8, 18–23.

⁵⁵ Cyt. za: P. Krasny, *Uwagi o wpływie sztuki Kościoła Wschodniego na katolickie malarstwo sakralne w Rzeczypospolitej w XVII wieku*, [w:] *Sztuka XVII wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1994, s. 82.

⁵⁶ APL, zespół 95: *Chelmski Konsystorz Greckokatolicki [1525] 1596–1875 [1905]* (dalej cyt.: CHKG), sygn. 103, s. 204v. Zob. także drugi egzemplarz tej samej wizytacji z 1731 r. Por. APL CHKG, sygn. 100, s. 57v/479v.

⁵⁷ W dotychczasowej literaturze obecne są tylko dwa ostatnie wezwania cerkwi miejskiej. Por. B. Слободян, *Церкви Холмської Єпархії*, Львів 2005, s. 409; a za nim J. A. Frykowski, *Niegrodowe starostwo tyszowieckie w latach 1519–1768. Studium społeczno-gospodarcze*, Tomaszów Lubelski 2009, s. 131. Najdawniejsze wezwanie „Świętego Symeona Stołpnyka” odnotowano tylko w jednym – nieznanym Wasylowi Słobodianowi – egzemplarzu wizytacji z 1731 roku. Por. APL CHKG, sygn. 103, k. 201r. Słobodian powołał się na drugi egzemplarz tej samej wizytacji w 1731 roku (zob. APL CHKG, sygn. 100, k. 55r/477r), w którym nie podano wezwania „Cerkwi mieskiej tyszowieckiej”.

⁵⁸ APL CHKG, sygn. 103, k. 201r. Zob. też drugi egzemplarz tej samej wizytacji z 1731 roku. Por. APL CHKG, sygn. 100, k. 55v/477v.

⁵⁹ M. Лучкай, *Historia Carpatho-Ruthenorum*, t. 5/2, Науковий збірник Музею українсько-руської культури у Свиднику, t. 21, 1998, s. 132, [za:] В. Грешлик, *Декопті відгуки бізантійсько-балканських та слов'янських традицій на іконах Словаччини XV–XVIII ст.*, [w:] *Щезеліна світла...*, op. cit., s. 257.

⁶⁰ We wstępie do traktatu Pospiszil wyjaśniła, że ze względu na „konotacje związane z częścią *żywo*, ważne dla teorii Josifa Władimirowa”, zachowała ruski termin „ży-wopisanie”, nie tłumacząc go jako „malowanie”, „malarstwo”. Por. *Posłanie...*, op. cit., s. 16.

⁶¹ Dawne tezy dotyczące Władimirowa por.: B. Dąb-Kalinowska, *Między...*, op. cit., s. 24–26; G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Ikona, kult...*, op. cit., s. 20–21; N. Mojżyn, *Rosyjska sztuka ikonowa 2. połowy XVII wieku w ocenie rosyjskiego humanisty Symeona Połockiego*, [w:] *Щезеліна світла...*, op. cit., s. 332, przyp. 75.

⁶² *Posłanie...*, op. cit., s. 77.

⁶³ Ibidem, s. 121.

⁶⁴ Ibidem, s. 110.

⁶⁵ Ibidem, s. 118–119.

⁶⁶ Ibidem, s. 74.

⁶⁷ Ibidem, s. 78–79, por. s. 111: „Obraz Chrystusa, Boga naszego, najbardziej szanujemy, kiedy zgodnie z pierwotną Chrytuszową podobizną namalowany będzie prawdziwie i pełen cielesnych tej [podobizny] w szczegółach i męstwie”.

⁶⁸ Władimirow przypomniał o „przewiebnym i świetlistym objawieniu się obrazu Chrystusa. Jeśli nie byłby pełen światłości [...] na górze Tabor, to jakże nie mogli oni wytrzymać blasku Jego oblicza” (ibidem, s. 107). Uważał, że to *Stogław* zalecał wyobrażanie postaci na ikonach „świeciście pięknie, podobnie do istotowych oblicz świętych” (ibidem, s. 79), którzy „rozświecili się żywota czystością” (ibidem, s. 77). Dalej przypomniał, że „kiedy [...] Mojżesz przyjął na Synaju od Pana Prawo, zaraz zszedł z góry do Izraela [...] i wtedy synowie Izraela nie mogli patrzeć na oblicze Mojżesza przez świetlistość, która była na nim” (ibidem, s. 117). Wymienił także innych „rozświeconych” świętych i twórców ich ikon, w tym malarza Alimpija, tworzącego „przemądrze i prześwieciście” (ibidem, s. 118–123).

⁶⁹ Ibidem, s. 79.

⁷⁰ Ibidem, s. 102.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem.

⁷³ Podkreślmy raz jeszcze, że modelunek światłocieniowy wcale nie jest cechą charakterystyczną wyłącznie obrazów dla Kościoła łacińskiego.

⁷⁴ Paweł z Aleppo, *Ukraina w połowie XVII wieku w relacji arabskiego podróżnika Pawła, syna Makarego z Aleppo*, tłum., wstęp i komentarz M. Kowalska, Warszawa 1986, s. 48.

⁷⁵ Tłum. za: A. Gronek, op. cit., s. 95. Por. nieco odmienne tłumaczenie: Paweł z Aleppo, op. cit., s. 48–49.

⁷⁶ Zauważyła to już A. Gronek (op. cit., s. 95), jednak pisząc o „nowym stylu” ikon, wymieniła jako jego elementy także „modelowanie światłocieniem” i „trójwymiarowość w oddawaniu ciała ludzkiego”, co zdaje się sugerować, że badaczka również identyfikuje ikony przede wszystkim przez wartości linearno-płaszczyznowe.

⁷⁷ Ostatnio pisma Symeona Połockiego skrótkowo omówił N. Mojżyn (op. cit., s. 319–334), jednak jak sygnalizowano, przywołał nieaktualną interpretację koncepcji *żywopisanja* Władimirowa, twierdząc równocześnie, że myślał on podobnie do Połockiego (s. 332, przyp. 75).

⁷⁸ O modernizacji „bizantyńskiej tradycji chrześcijańskiej” za pomocą „rozwiązań wypracowanych w Kościele rzymskim” por. P. Krasny, *Gemma orientale in triregno pontificio. O kilku próbach nawiązywania do bizantyńskiej tradycji artystycznej w środowisku rzymskim około roku 1600*, [w:] *Artyści włoscy w Polsce XV–XVIII w. Prace ofiarowane panu prof. Mariuszowi Karpowiczowi*, Warszawa 2004, s. 189–190.

⁷⁹ Symeon był niewątpliwie zafascynowany mimetyzmem typu iluzjonizmu antycznego nakierowanego na odtwarzanie ziemskiej rzeczywistości, o czym najlepiej świadczy wiersz *Malarstwo (Живописание)*, odwołujący się do antycznych toposów ludzenia oka odbiorcy

realnością oddanych form (np. żmii) – pol. tłum. wiersza por. N. Mojżyn, op. cit., s. 333. Równocześnie wykazał przywiązanie do koncepcji pierwowzoru, a także szczegółowo przytoczył „ważne dla genezy kultu ikon i prawomocności obrazów świętych legendy, w tym tę najslawniejszą o ikonie Bogurodzicy namalowanej przez św. Łukasza, a także o ikonach Chrystusa nie ręką ludzką uczynionych”. Por. N. Mojżyn, op. cit., s. 321.

⁸⁰ B. Dąb-Kalinowska, *Między...*, op. cit., s. 90.

⁸¹ Ustalenia opierają się na badaniach przeprowadzonych na potrzebę przygotowywanej rozprawy o Gabrielu Sławińskim, dlatego dominują przykłady z Chełmszczyzny.

⁸² M. Ludera, op. cit., s. 143–144.

⁸³ Por. S. Stępień, *W poszukiwaniu tożsamości obrządkowej. Bizantyzacja a okcydentalizacja Kościoła greckokatolickiego w okresie międzywojennym*, [w:] *Polska–Ukraina...*, t. 5, op. cit., s. 87.

⁸⁴ J. Kus, *Szlachta chełmska wobec kościoła unickiego w XVII i XVIII wieku (w świetle laudów sejmikowych i instrukcji poselskich)*, „Rocznik Chełmski” 1997, t. 3, s. 135–142.

⁸⁵ Ibidem, s. 138–139.

⁸⁶ J. Rulikowski, *Urywek wspomnień Józefa Rulikowskiego, wydany z obszerniejszego rękopisu (1731–92 r.)*, red. J. Bartoszewicz, Warszawa 1862, s. 54–55.

⁸⁷ Ibidem, s. 130–131.

⁸⁸ Ibidem, s. 104–105: „Uczęszczałem do kościoła i do cerkwi unickiej na nabożeństwo, kazano mi wtedy stać skromnie z odwróconą twarzą do ołtarza, ale nie dawano mi jednak żadnych przedwczesnych wyobrażeń o wierze i różnicy wyznań”.

⁸⁹ Ibidem, s. 51.

⁹⁰ W. Bondyra, *Testament Franciszka Węgłęńskiego podkomorzego chełmskiego z 1750 r. Przyczynek do dziejów szlachty chełmskiej*, „Res Historica” 2004, z. 17, s. 155–170.

⁹¹ APL, zespół 9: *Księgi grodzkie chełmskie RMO*, sygn. 184 (dawna 20268), s. 123r.

⁹² S. Braniewski, *Bractwo św. Onufrego przy cerkwi unickiej w Siedliszczu*, [w:] *Bractwa religijne w średniowieczu i w czasach nowożytnych (do końca XVIII wieku)*, odczyt na konferencji Instytutu Historii Uniwersytetu Jana Kochanowskiego i Muzeum Narodowego w Kielcach, Kielce 15–16 maja 2012 (w druku). Serdecznie dziękuję autorowi za udostępnienie artykułu i materiałów źródłowych.

⁹³ M. Janocha, *Ukraińskie...*, op. cit., s. 59–60.

⁹⁴ Na osiemnastowiecznym obrazie w kościele w Radecznicy – gdzie zestawiono *Katalog cudów Świętego Antoniego Padewskiego na Górze Rodecznickiej* – pod datą 20 maja 1670 roku zapisano: „Klymka greckiej religii unitka ze wsi za Brzescia przez lat dziesięć na gościec chorowała, w kościołach nieznośny ból cierpiąc, skoro się dowiedziała o tym miejscu Świętego Antoniego [...] przyszedłszy jeszcze bardzo słabo, drugiego dnia po spowiedzi komunij św. zdrowa została i to dobrodziejstwo, aby napisane było, prosiła”.

⁹⁵ T. Niklas, *Cudowne wizerunki maryjne w grafice Jana Józefa Filipowicza*, [w:] *Między Wrocławiem i Lwowem. Sztuka w Małopolsce, na Śląsku i Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, Wrocław 2011, s. 334–335, il. 1, por. il. 2–5.

⁹⁶ P. Sygowski, *Słynąca cudami...*, op. cit., s. 123 (tu przykłady wraz ze źródłami). Sygowski wymienia również innych „zachodnich” świętych w cerkwiach unickich: Jana

Nepomucena, Tadeusza, Franciszka, Dominika, Stanisława, Kazimierza, Brygidę i Rozalię, akcentując równocześnie, że w XVIII wieku dominowali święci Kościoła Wschodniego.

⁹⁷ A. Gronek, op. cit., s. 93.

⁹⁸ Ibidem, s. s. 95–100 (tam liczne cytaty ze źródeł).

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 94.

¹⁰¹ Analogiczną opinię na temat „tradycyjnych” planów cerkwi unickich w XVIII wieku wyraził P. Krasny, *Architektura...*, op. cit., s. 157. Por. M. Smorąg-Różycka, op. cit., s. 154.

¹⁰² Reprodukacja ikony w całości por. M. Ludera, *Ikona...*, op. cit., il. 1.

¹⁰³ Jednym z najstarszych przedstawień jest miniatura w greckim *Menologionie* Symeona Metafrastesa datowanym na XI–XII w. (Londyn, British Museum, Add. 11870, fol. 60 r). Por. *Byzantine Art, an European Art*, katalog wystawy w Zappeion Exhibition Hall, Athens 1964, s. 339, nr 354, il. 354. Osiemnastowieczne realizacje tematu w malarstwie ikonowym, por. *Український іконопис. XII–XIX ст. з колекції НХМУ*, opisy i wstęp A. Melnyka, także w j. ang. b.m., 2004.

¹⁰⁴ Muzeum Narodowe w Atenach, nr inw. II. 2983, por. zdj. obrazu: [Online]. Protokół dostępu: http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?sel=247&artwork_id=71304 [31.10.2012].

¹⁰⁵ Kościół Santa Maria della Concezione dei Cappuccini w Rzymie, około 1635.

¹⁰⁶ Zob. [Online]. Protokół dostępu: <http://www.orthodoxy-icons.com/oldrussianicons/510-ural-icon-of-xviii-early-xx-century.html> [11.01.2013].

¹⁰⁷ APL, zespół 97: *Chełmski Zarząd Duchowny*, sygn. 1291, s. 35v, [za:] P. Sygowski, *Z zapomnianej tradycji – „surrogacja tykocińska” unickiej diecezji chełmskiej (cerkwie i ich wyposażenie w pierwszej ćwierci XIX wieku, w świetle materiałów z Archiwum Państwowego w Lublinie)*, [w:] *Eikon staroobrzędowy...*, op. cit., s. 167.

¹⁰⁸ E. Likowski, *Dzieje Kościoła unickiego na Litwie i Rusi w XVIII i XIX wieku*, Poznań 1880, s. 308–309; W. Chotkowski, *Dzieje zniszczenia św. Unii na Białorusi i Litwie w świetle pamiątek Siemaszki*, Kraków 1898, s. 141, [za:] P. Krasny, *Architektura...*, op. cit., s. 343.

¹⁰⁹ P. Krasny, *Architektura...*, op. cit., s. 343, przyp. 156.

¹¹⁰ Por. przypis 143.

¹¹¹ B. Александрович, *Лука Долинський пригадав про себе сам*, 2006. [Online]. Protokół dostępu: <http://dzyga.com.ua/2006/gallery/dolynskyj.html> [31.10.2012].

¹¹² P. Krasny, J. K. Ostrowski, *Wiadomości biograficzne na temat Jana Jerzego Pinsla*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 57, nr 3–4, s. 339.

¹¹³ A. Chadam, *Radecznicza*, [w:] *Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych*, red. H. E. Wyczawski, Kalwaria Zebrzydowska 1985, s. 288.

¹¹⁴ P. Sygowski, *Zbiory...*, op. cit., s. 125.

¹¹⁵ APL CHKG, sygn. 218: list z 19 listopada 1833 roku, [za:] M. Trojanowska, *Chełmski Konsystorz Grekokatolicki [1525] 1596–1875 [1905]. Inwentarz analityczny archiwum*, Warszawa 2003, s. 141.

¹¹⁶ APL CHKG, sygn. 218, s. 82r: list z 19 sierpnia 1834 roku.

¹¹⁷ APL CHKG, sygn. 218, s. 83r: list z 10 grudnia 1834.

¹¹⁸ APL CHKG, sygn. 230, [za:] M. Trojanowska, *Chełmski...*, op. cit., s. 146.

¹¹⁹ B. Dąb-Kalinowska, *Między...*, op. cit., s. 29.

¹²⁰ W. Białopiotrowicz (*Zakres...*, op. cit., s. 112) w kontekście ikon XVII–XIX wieku stwierdził „utrata ikon w świadomości twórców i odbiorców”. Por. idem, *Z problemów...*, op. cit., s. 347–348; M. Janocha, *Ikony...*, op. cit., s. 35.

¹²¹ APL, zespół 28: *Akta miasta Chełma z lat 1619–1811* (dalej cyt.: AmCH), sygn. 7: Księga radziecka i ławnicza, 1745–1756, s. 211v, 212r. (powyższe sformułowanie pojawia się dwa razy). Źródło wzmiankowało M. Trojanowska, *Źródła do dziejów Chełma od XV do XX wieku w zasobie Archiwum Państwowego w Lublinie*, „Rocznik Chełmski” 1996, t. 2, s. 18.

¹²² APL AmCH, sygn. 7, 1745–1756, s. 211r.

¹²³ Archiwum Państwowe w Zamościu, zespół 1255: *Akta parafii unickiej w Wieprzu. Księga protokołów 1781–1806*, s. 1–9. Źródło opublikowała i omówiła A. Szykuła-Żygawska, *Poradnik proboszcza unickiego z końca XVIII w.*, „Archiwariusz Zamojski” 2010, s. 77–88 (aneks, s. 82–88).

¹²⁴ Cyt. za: A. Szykuła-Żygawska, *Poradnik...*, op. cit., s. 82.

¹²⁵ Ibidem, s. 84.

¹²⁶ О. Сидор, *Святий Васи́лій Великий в українському мистецтві*, Львів 2008, s. 422, il. 208-6 (Jan Chryzostom), por. il. 208-a (Bazyli Wielki) i 208-b (Grzegorz z Nazjanzu – błędnie rozpoznany jako Grzegorz „Dwojesłów”, czyli Wielki).

¹²⁷ Zresztą w drugiej połowie XVIII wieku – w dobie powszechnego korzystania z graficznych odbitek produkowanych na zachodzie Europy – nie obowiązywała stałość ikonograficznych typów fizjonomicznych, stąd podobne do Goczemskiego przykłady wydają się celową próbą oddania „prawdziwego wizerunku”.

¹²⁸ Muzeum Sztuki Staroruskiej im. A. Rublowa w Moskwie, nr kat. КІІ 2081, ikona św. Mikołaja (druga połowa XV wieku), 31 × 26,5 cm; Muzeum sztuki w Pietrozawodsku, ikona św. Mikołaja (XV wiek), 55 × 36,5 cm; Muzeum sztuki w Archangielsku, nr kat. 851-држ АОМІИ, ikona św. Jana Chryzostoma (druga połowa XV–XVI wiek), 69 × 50 cm. Zob. [Online]. Protokół dostępu: http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=en&mst_id=693; http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=en&mst_id=2770; http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=en&mst_id=964 [14.06.2013] – we wszystkich przypadkach na stronie internetowej podawana jest literatura i źródło ilustracji.

¹²⁹ Identyczne nimby pojawiają się też w grafice cerkiewnej pierwszej połowy XVIII wieku z kręgu Ławry Pieczerskiej w Kijowie, por. Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. BN G. 63599: Awierki Kozackowski, sygnowany miedzioryt św. Łukasz, prawdopodobnie z *Ewangelii* wyd. w drukarni Ławry Pieczerskiej, 1733 lub 1746; zob. *Sztuka iluminacji i grafiki cerkiewnej. Katalog wystawy, październik–listopad 1996*, Biblioteka Narodowa, red. A. Ozimek, b.m., b.r., s. 68–69, nr kat. 96, il. 41.

¹³⁰ *Posłanie...*, op. cit., s. 68.

¹³¹ Ibidem, s. 79.

¹³² Por. komentarz Pospiszil, [w:] ibidem, s. 145.

¹³³ U Władimirowa jako „Słowo do pasterza”. Por. ibidem, s. 68.

¹³⁴ Por. komentarz Pospiszil, [w:] ibidem, s. 145–146. Słowami Władimirowa (ibidem, s. 80): „[Klimak] naucza, że należy na ikony cielesnymi oczami patrzeć, a oczami

serca na tego, czyja jest podobizna, spoglądać i nie na cudze i nieistotowe świętych oblicza, ale na prawdziwe ich podobizny patrzeć. I zgodnie z istotowym wyglądem twarze świętych powinny być wpisane do podlownika”. A w innym miejscu (ibidem, s. 68): „Mądry żywopisiec, kiedy na personę czyjąś, na oblicze komuś popatrzy, to wszystkie człowiekia zmysłowe członki w rozumowych oczach przełoży i potem na karcie lub na czymś innym wyobrazi”.

¹³⁵ A. Bertash, A. Gazeyants, Y. Gerasimova, I. Sosnovtseva, *Catalogue of icons*, [w:] *The iconostasis of sts. Peter and Paul cathedral*, red. L. Konnova, V. Frolov, tłum. E. Sorokina, Saint-Petersburg 2004, s. 47 i il. na s. 46. Por. także E. Mozgovaya, *The iconostasis of Sts. Peter and paul cathedral*, [w:] ibidem, s. 8–31, por. s. 116–117 (tam literatura na temat ikonostasu); И. Л. Бусева-Давыдова, *Иконостас Петропавловского собора в Петербурге. К истолкованию иконографической программы*, [w:] *Государственный историко-культурный музей-заповедник „Московский Кремль”. Материалы и исследования*, t. 13: *петр великий – реформатор россии*, москва 2001, zob. [Online]. Protokół dostępu: http://www.kreml.ru/img/uploaded/files/material-sinvestigations/part13/v13s18_buseva-davydova.pdf [14.06.2013]; *Поспелов Андрей Меркурьев (Меркульев) (1701–1735)*, [w:] *Словарь русских иконописцев XI–XVII веков*, ред.-сост. И. А. Кочетков, 2009 (tam źródła i literatura).

¹³⁶ Dane biograficzne, por. E. Mozgovaya, op. cit., s. 24; *Поспелов А.М.*, [w:] *Словарь...*, ред. И. А. Кочетков, op. cit.

¹³⁷ Już w siedemnastowiecznych ikonach atrybuty Chrystusa w przedstawieniach Chrystusa Arcykapłana bardziej przypominają atrybuty cara niż biskupa. Por. A. Bertash i in., op. cit., s. 47; G. Kobrzeńska-Sikorska, *Wizerunki carów rosyjskich. Między ikoną a portretem*, Olsztyn 2007.

¹³⁸ Podobnie miękkie, ale tym razem białe światło bije z twarzy *Chrystusa tronującego* na analogicznej ikonie autorstwa Iwana Iwanowicza Bielskiego (1719–1799) z 1764 roku z ikonostasu cerkwi Pałacu Zimowego w Petersburgu (Ermitaż w Petersburgu) – eksponowanej na wystawie *Splendour and Glory. Art of the Russian Orthodox Church* w filii Ermitażu w Amsterdamie (19.03–16.09.2011). Zdj. ikony [Online]. Protokół dostępu: http://www.hermitage.nl/en/pers/glans_en_glorie/beeldmateriaal.htm [31.10.2012].

¹³⁹ A. Bertash i in., op. cit., s. 47, il. 3. Bizantyńska analogia określa nie tyle bezpośrednie źródło inspiracji, ile dawny rodowód konceptu ikonograficzno-ideowego, który uległ aktualizacji i modernizacji. Dodajmy do tego bliską także pod względem szczegółów ikonę *Chrystusa Arcykapłana* w ikonostasie z lat 1773–1784 w cerkwi św. Łazarza w cypryjskiej Larnace (Chrystus w mitrze, złocistych szatach z kwiatowymi motywami, z omoforionem i księgą zasiada na tronie z wazonami na zaplecku, ponad którym unoszą się główki putt). Por. zdj. ikony [Online]. Protokół dostępu: <http://imageshack.us/f/36/agsioslazaroslarnaca.jpg/> [31.10.2012].

¹⁴⁰ Zob. analiza ikonograficzna, [w:] A. Bertash i in., op. cit.

¹⁴¹ P. Krasny, *Architektura...*, op. cit., s. 154–155.

¹⁴² Pełne opracowanie przechowywanej w magazynach Muzeum Narodowego im. A. Szeptyckiego we Lwowie ikony z Tyszowiec (literatura, źródła, ilustracje) por. przygotowana od 2008 roku rozprawa doktorska o Gabrieli Sławińskim. Wstępne ustalenia zawarłam w pracy magisterskiej obronionej 31 lipca 2008 roku oraz w dwóch

artykułach. Zob.: M. Szyndlarewicz (ob. Ludera), *Gabriel Sławiński – malarz fresków i obrazów. Uwagi wstępne*, [w:] *Między Wrocławiem i Lwowem. Sztuka w Małopolsce, na Śląsku i Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, Wrocław 2011, s. 349–358, il. nr LX–LXIX (data wydania: 17 czerwca 2011); M. Ludera, op. cit., s. 106–108. W 2007 roku ustaliłam brak ikony Sławińskiego na wystawie stałej lwowskiego muzeum. 29 lipca 2011 roku główny konserwator muzeum Danuta Posacka potwierdziła mi w piśmie nr 318 obecność ikony z Tyszowiec w lwowskich zbiorach. Pod koniec sierpnia 2011 roku podczas kwerendy we Lwowie w ramach indywidualnego projektu badawczego przekonałam się, że tyszowiecka ikona jest tu bliżej nieznana, w inwentarzu muzealnym brakuje nawet jej zdjęcia oraz pominięto ją podczas organizowanej przez Muzeum Narodowe w 2006 roku wielkiej wystawy ikon św. Mikołaja (por.: M. Гелитович, *Святий Миколай з життєм. Икони XV–XVIII ст. Національного Музею у Львові Андрея Шенгіцького*, Львів 2008). Za zgodą dyrektora muzeum – uzyskaną przy pomocy pań Posackiej i Marii Helytowycz – wykonano zamówione przeze mnie fotografie ikony z Tyszowiec i wyrażono zgodę na ich pierwszą od 1938 roku publikację. Zdjęcia Romana Zilinko przesłano na moją skrzynkę mailową 20 września 2011 roku. Tym większe było moje zdziwienie, gdy po dwóch miesiącach, w listopadzie 2011 roku, pracownik lwowskiego muzeum Oleksandr Szejko opublikował powstałe dla mnie zdjęcia, przedstawiając wyniki „swoich” badań na temat tyszowieckiej ikony (sic!) na międzynarodowej konferencji we Lwowie, por. O. Шейко, *Гавриїл Славинський. «Святий Миколай» 1774 року з Тишівців*, [w:] *Матеріали IV Міжнародної наукової конференції м.Львів, 23–24 листопада 2011 р.: Християнська сакральна традиція. Віра, духовність, мистецтво*, „Апологет. Львівська Православнабогословська Академія”, Львів 2011, s. 147–149. Zob. [Online]. Protokół dostępu: pl.scribd.com/doc/132633335/Журнал-Апологет [14.06.2013]. Choć autor wzmiankował o przygotowywanej przez mnie rozprawie doktorskiej o szerzej nieznanym malarzu Sławińskim (s. 148), to przemilczał mój artykuł (przedstawiony na konferencji w 2009 roku), który dotąd jest jedynym opracowaniem uwzględniającym wszystkie dzieła Sławińskiego (kompletnie nieznane Szejko), a także wstępne wyniki badań archiwalnych nad ikoną z Tyszowiec (por. M. Szyndlarewicz (ob. Ludera), op. cit.). Wobec powyższego podsumowanie artykułu Szejko (wymagającego zresztą obszerniejszej weryfikacji) brzmi wyjątkowo cynicznie: „twórczość Gabriela Sławińskiego [...] i sama postać mistrza na razie oczekują swojego cierpliwego badacza”.

¹⁴³ П. Н. Милуков, *Очерки по истории русской культуры*, т. 2, Санкт-Петербург 1897, s. 209, [za:] B. Dąb-Kalinowska, *Między...*, op. cit., s. 111 i przyp. 75.

¹⁴⁴ B. Dąb-Kalinowska, *Ikona i obraz...*, op. cit., s. 171; M. Janocha, *Ukraińskie...*, op. cit., s. 77.

THE PROBLEM OF „ICON-PAINTING TRADITION” IN LATE ICONS
FROM THE RUTHENIAN PARTS OF THE POLISH-LITHUANIAN
COMMONWEALTH (2ND HALF OF THE 17TH – 18TH CENTURY).
IN SEARCH OF NEW RESEARCH PARADIGMS

Members of the Orthodox Church and of the Greek Orthodox Church on the Ruthenian lands of the Polish Commonwealth were adopting the artistic solutions of the West to the icon painting. However, there still existed a need to make reference to the most important theological thoughts associated with icons and to „the icon painting tradition”. As a matter of fact, in the historical reception „the icon painting tradition” was a variously defined in time and space set of values, although members of Orthodox and Greek Orthodox Churches not always were aware of it. Paweł Miliukow and Barbara Dąb-Kalinowska, accusing the 18th century’s orthodox circles of ruining the old tradition by creating a new one, have failed to notice that it is in the need of having a tradition where the affection to the Byzantine culture is being manifested. Only the comprehensive attempts to the late icon painting, without „filtering” it with respect to the style, allow to assess its condition, ideological contents and the degree of adherence to „the tradition of icon painting” defined adequately to a given era. Starting from the second half of the 17th century, the icons require an analysis in terms of the presence of motives or artistic solutions which constitute the understanding of „the tradition of icon painting” in a given time. Helpful in the analysis is comparing the works of artists cooperating with both the Church and the Orthodox Church.

BIBLIOGRAFIA

1. Александрович В., *Лука Долинський пригадав про себе сам*, 2006. [Online]. Protokół dostępu: <http://dzyga.com.ua/2006/gallery/dolynskij.html> [31.10.2012].
2. Bertash A., Gazeyants A., Gerasimova Y., Sosnovtseva I., *Catalogue of icons*, [w:] *The iconostasis of sts. Peter and Paul cathedral*, red. L. Konnova, V. Frolov, tłum. E. Sorokina, Saint-Petersburg 2004.
3. Białopiotrowicz W., Zakres pojęcia ikona na podstawie cerkiewnego malarstwa karpackiego XVII–XIX wieku, praca magisterska napisana pod kierunkiem T. Chrzanowskiego, Lublin 1983, mps przechowywany w Archiwum KUL, sygn. 441/83/NH hist. sztuki.
4. Białopiotrowicz W., *Z problemów ikony karpackiej*, [w:] *Chrześcijański Wschód a kultura polska*, red. R. Łużny, Lublin 1989.
5. Bielamowicz Z., *Świadectwa wzajemnych oddziaływań obrządku łacińskiego i bizantyńskiego w sztuce sakralnej na ziemiach polskich w okresie baroku*, [w:] *Polska–Ukraina 1000 lat sąsiedztwa.*, red. S. Stępień, t. 2: *Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym*, Przemyśl 1994.
6. Biskupski R., *Chorągiew nagrobna jeromonacha Joela Maniowskiego*, [w:] *Materiały Budownictwa Ludowego w Sanoku*, red. J. Czajkowski, nr 29, Sanok 1986.
7. Biskupski R., *Ikony w zbiorach polskich*, Warszawa 1991.

8. Biskupski R., *Ikony ze zbiorów Muzeum historycznego w Sanoku*, Warszawa 1991.
9. Biskupski R., *Sztuka kościoła prawosławnego i unickiego na terenie diecezji przemyskiej w XVII i w pierwszej połowie XVIII wieku*, [w:] *Polska–Ukraina 1000 lat sąsiedztwa.*, red. S. Stępień, t. 2: *Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym*, Przemyśl 1994.
10. Błaszczyk J. W., *Siedemnasto- i osiemnastowieczne ikony metalowe wytwarzane w kręgach staroobrzędowców*, [w:] *Eikon staroobrzędowy. Materiały z konferencji naukowej «Eikon staroobrzędowy. Przemiany w sztuce ikonowej na obszarze ziem ruskich Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVII–XVIII wieku»*, 17–19 czerwca 2005, *Dom Pracy Twórczej w Wigrach*, red. M. Olejnik, J. Tomalska, „Szamotulskie Zeszyty Muzealne”, t. 2, Szamotuły 2008.
11. Bondyra W., *Testament Franciszka Węgleńskiego podkomorzego chełmskiego z 1750 r. Przyczynek do dziejów szlachty chełmskiej*, „Res Historica” 2004, z. 17.
12. Braniewski S., *Bractwo św. Onufrego przy cerkwi unickiej w Siedliszczu*, [w:] *Bractwa religijne w średniowieczu i w czasach nowożytnych (do końca XVIII wieku)*, odczyt na konferencji Instytutu Historii Uniwersytetu Jana Kochanowskiego i Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 15–16 maja 2012 (w druku).
13. Brykowski R., *Bolesław Chrobry na ikonie św. Michała Archanioła z Perespy. Uwagi wstępne*, [w:] *Dzieje Lubelszczyzny*, t. 6, cz. 3: *Między Wschodem a Zachodem. Kultura artystyczna*, Lublin 1992.
14. Bułgakov S., *Ikona i kult ikony*, tłum. i opr. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002.
15. Bułgakov S., *Prawosławie. Zarys nauki Kościoła prawosławnego*, tłum. H. Paprocki, Białystok–Warszawa 1992, wyd. 1, Paris 1987.
16. *Byzantine Art, an European Art*, katalog wystawy w Zappeion Exhibition Hall, Athens 1964.
17. Chadam A., *Radecznica*, [w:] *Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych*, red. H. E. Wyczawski, Kalwaria Zebrzydowska 1985.
18. Chomik P., *Kult ikon Matki Bożej w Wielkim Księstwie Litewskim w XVI–XVIII wieku*, Białystok 2003.
19. Chomik P., *Kult ikon w kościele prawosławnym jako wyraz teologii i pobożności*, „Zeszyty Dziedzictwa Kulturowego”, t. 1: *Białystok i Podlasie*, 2007.
20. Chrzanowski T., *Między Wschodem a Zachodem. Kultura artystyczna pogranicza na przykładzie ziem między Wisłą a Bugiem* [Kronika], „Biuletyn Historii Sztuki” 1986, t. 48, z. 2–4.
21. Chrzanowski T., *Orient i orientalizm w kulturze staropolskiej*, [w:] *Orient i orientalizm w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków, grudzień 1983, Warszawa 1986.
22. Cierniak U., *Josif Wołocki i Maksym Grek o izografach i świętych ikon pisaniu*, [w:] *Eikon staroobrzędowy. Materiały z konferencji naukowej «Eikon staroobrzędowy. Przemiany w sztuce ikonowej na obszarze ziem ruskich Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVII–XVIII wieku»*, 17–19 czerwca 2005, *Dom Pracy Twórczej w Wigrach*, red. M. Olejnik, J. Tomalska, „Szamotulskie Zeszyty Muzealne”, t. 2, Szamotuły 2008.
23. Цитович С., Братушко Ю., Тимченко Т., *Технологічні дослідження ікони «Богоматір*

- Холмська», [w:] *Сакральне мистецтво Волині. Матеріали IX міжнародної наукової конференції, Луцьк, 31 жовтня–1 листопада 2002 року*, Луцьк 2002.
24. Dalla Polonia icone a Verona. *Icone dei vecchi credenti in Polonia, Cattedrale di Verona, 6–25 Ottobre 2006*, katalog wystawy ze wstępem M. Salwińskiego, opisy ikon również w języku angielskim i niemieckim.
 25. Dąb-Kalinowska B., *Ikona i obraz*, [w:] *Ars longa. Prace dedykowane pamięci profesora Jana Białostockiego*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1999 (przedruk: B. Dąb-Kalinowska, *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000).
 26. Dąb-Kalinowska B., *Między Bizancjum a Zachodem. Ikony rosyjskie XVII–XIX wieku*, Warszawa 1990.
 27. Dąb-Kalinowska B., *O dwóch sposobach wartościowania ikon*, [w:] *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000 (przedruk artykułu z 1986 roku).
 28. Dąb-Kalinowska B., *Pojęcie ikony i obrazu sakralnego*, „Znak” 1993, t. 45, nr 2 (453).
 29. Deluga W., *Ikonoграфия unicka*, [w:] *Sztuka i liturgia kościoła greckokatolickiego. Katalog wystawy w 400-lecie Unii Brzeskiej*, red. K. Mart, Chełm–Zamość 1996.
 30. Deluga W., *Przemiany w ikonografii Kościoła greckokatolickiego w XVIII wieku*, [w:] *Czterechsetlecie zawarcia unii brzeskiej 1596–1996. Materiały sesji naukowej zorganizowanej w Toruniu w dniach 28–29 listopada 1996 r.*, red. S. Alexandrowicz, T. Kempa, Toruń 1998.
 31. Derwojed J., Eustachy Bielawski, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1: A–C, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971.
 32. Derwojed J., Łukasz Doliński, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2: D–G, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975.
 33. *Древнерусское искусство*, т. 2: XVII век, ред. В. Н. Лазарев, О. И. Подобедова, В. В. Косточкин, Москва 1964.
 34. Drob J.A., *Unia brzeska. Stereotypy i granica kultur*, [w:] *Czterechsetlecie zawarcia unii brzeskiej 1596–1996. Materiały sesji naukowej zorganizowanej w Toruniu w dniach 28–29 listopada 1996 r.*, red. S. Alexandrowicz, T. Kempa, Toruń 1998.
 35. Dzieduszycki W., *Przedmowa. Pogląd na dzieje sztuki na Ruski*, [w:] *Wystawa archeologiczna polsko-ruska urządzona we Lwowie w 1885 roku*, Lwów 1885.
 36. Ewdokimow P., *Prawosławie*, tłum. J. K. Kilinger, Warszawa 1964.
 37. Ewdokimow P., *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 1999, I wyd. fr. 1970.
 38. Florenskij P. A., *Ikonoostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Białystok 1997.
 39. Frykowski J. A., *Niegrodowe starostwo tyszowieckie w latach 1519–1768. Studium społeczno-gospodarcze*, Tomaszów Lubelski 2009.
 40. Giemza J., *Świątynia i ikona w ukraińskim kręgu kulturowym*, [w:] *Spotkania w Willi Struwego w 1998–2001. Wykłady o dziedzictwie kultury*, red. K. J. Kwiecińska, Warszawa 2001.
 41. Грешлик В., *Декотрі відгуки бізантійсько-балканських та слов'янських традицій на іконах Словаччини XV–XVIII ст.*, [w:] *Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe. Pamięci Romualda Biskupskiego*, red. A. Gronek, Kraków 2009.

42. Gronek A., *Duchowieństwo wschodnie wobec przemian zachodzących w malarstwie ikonowym na Ukrainie w wieku XVII*, [w:] *Harmonijne współistnienie kultury Wschodu i Zachodu na Ukrainie*, red. W. Mokry, Biblioteka Fundacji św. Włodzimierza, t. 3, Kraków 2000.
43. Гелитович М., *Святий Миколай з жупієм. Ікони XV–XVIII ст. Національного Музею у Львові Андрея Шеніцького*, Львів 2008.
44. *Icônes de Pologne*, texte: J. Kłosińska, M. Zinovieff, Varsovie–Paris 1987.
45. *Ikona karpacka. Album wystawy «Ikona karpacka» w Parku Etnograficznym w Sanoku otwartej 7.10.1998*, red. J. Czajkowski, Sanok 1998.
46. *Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu*, red. H. Szydłowski; oprac. B. Kiwała, J. Burzyńska, Kraków 1981.
47. *Ikony ze zbiorów Muzeum Śląskiego w Katowicach*, red. L. Szaraniec, Katowice 2007.
48. *Ikony. Białystok: kwiecień–wrzesień ,96. Suwałki: październik–grudzień ,96*, ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Białymstoku, wstęp E. Karpowicz, projekt katalogu I. Borowik, Białystok 1996.
49. *Ikony. Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich*, red. J. Kułakowska, wstęp B. Dąb-Kalinowska, Olszanica 2001.
50. Janocha M., *Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2008.
51. Janocha M., *Malarstwo ikonowe w Wielkim Księstwie Litewskim*, [w:] *Eikon staroobrzędowy. Materiały z konferencji naukowej «Eikon staroobrzędowy. Przemiany w sztuce ikonowej na obszarze ziem ruskich Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVII–XVIII wieku»*, 17–19 czerwca 2005, Dom Pracy Twórczej w Wigrach, red. M. Olejnik, J. Tomalska, „Szamotulskie Zeszyty Muzealne”, t. 2, Szamotuły 2008.
52. Janocha M., *Obraz i ikona. O spotkaniu dwóch języków w malarstwie sakralnym na kresach Rzeczypospolitej w XVI–XVIII wieku na przykładzie chrztu Chrystusa i Zesłania Ducha świętego*, [w:] *Inspiracje chrześcijańskie w kulturze Europy*, cz. 2, Materiały z konferencji 11–14 maja 1999 r., red. E. Woźniak, Łódź 2000.
53. Janocha M., *O ikonach świętecznych w prawosławnej i unickiej diecezji chełmskiej w dawnej Rzeczypospolitej*, [w:] *Do piękna nadprzyrodzonego. Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego, greckokatolickiego*, t. 1: Referaty, Chełm 2003.
54. Janocha M., *Niektóre aspekty ikonografii unickiej na terenie Rzeczypospolitej*, [w:] *Śladami unii brzeskiej*, Materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej. Collegium Suprasliense, Supraśl 20–21.10.2007, red. R. Dobrowolski, M. Zemło, *Acta Collegii Suprasliensis*, t. 10, Lublin–Supraśl 2010.
55. Janocha M., *Ukraińskie i białoruskie ikony święteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, Warszawa 2001.
56. Janocha M., *Wpływ brzeskiej unii kościelnej na refleksję o sztuce oraz ikonografię malarstwa cerkiewnego w XVII i XVIII wieku*, [w:] *Polska–Ukraina. Tysiąc lat sąsiedztwa*, red. S. Stępień, t. 5, Przemyśl 2000.
57. Klejnowski-Różycki D.S., *Problem kanonu w teologii ikony*, „Studia Oecumenica” 2009, t. 9.

58. Kłosińska J., *Ikony*, Kraków 1973 (tekst opracowany w latach 1968–1969).
59. Kobrzeńska-Sikorska G., *Ikona, kult, polityka. Rosyjskie ikony maryjne od drugiej połowy XVII w.*, Olsztyn 2000.
60. Kobrzeńska-Sikorska G., *Ikony staroobrzędowców w zbiorach Muzeum Warmii i Mazur*, Olsztyn 1993.
61. Kobrzeńska-Sikorska G., *Ikony ze zbiorów Muzeum Śląskiego w Katowicach*, Katowice 2007.
62. Kobrzeńska-Sikorska G., *Wizerunki carów rosyjskich. Między ikoną a portretem*, Olsztyn 2007.
63. Kornecki M., *Obrazy i «ikony» Jana Medyckiego. Przyczynek do dziejów malarstwa na karpackiej prowincji w początku XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1993, t. 55, nr 2–3.
64. Kornecki M., *Z dziejów sztuki «państwa muszyńskiego» dawnego dominium biskupów krajowych w Beskidzie Sądeckim (dokończenie). Malarstwo, rzeźba i rzemiosło artystyczne*, „Teki Krakowskie” 1997, t. 4.
65. Kowalczyk J., *Latynizacja i okcydentalizacja architektury greckokatolickiej w XVIII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1980, t. 42, nr 3/4.
66. Krasny P., *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914*, *Ars vetus et nova*, red. W. Bałus, t. 11, Kraków 2003.
67. Krasny P., *Gemma orientale in tiregno pontificio. O kilku próbach nawiązywania do bizantyńskiej tradycji artystycznej w środowisku rzymskim około roku 1600*, [w:] *Artyści włoscy w Polsce XV–XVIII w. Prace ofiarowane panu prof. Mariuszowi Karpowiczowi*, Warszawa 2004.
68. Krasny P., *Okcydentalizacja czy modernizacja? Uwagi o przemianach unickiej architektury sakralnej w Rzeczypospolitej w wieku XVIII*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 1996–1997, t. 5–6.
69. Krasny P., *Sztuka cerkiewna na ziemiach polskich w XVIII wieku. Kilka uwag terminologicznych*, [w:] *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI–XVIII wieku*, red. J. Lilejko, *Źródła i monografie*, t. 189, Lublin 2000.
70. Krasny P., *Uwagi o wpływie sztuki Kościoła Wschodniego na katolickie malarstwo sakralne w Rzeczypospolitej w XVII wieku*, [w:] *Sztuka XVII wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1994.
71. Krasny P., Ostrowski J. K., *Wiadomości biograficzne na temat Jana Jerzego Pinssla*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 57, nr 3–4.
72. Kułak A., *Kościół w Różanymstoku. Zespół ołtarzowy – historia i ikonografia*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego” 2004, t. 10.
73. Kus J., *Szlachta chełmska wobec kościoła unickiego w XVII i XVIII wieku (w świetle laudów sejmikowych i instrukcji poselskich)*, „Rocznik Chełmski” 1997, t. 3.
74. Kwasiuk A., Romaniuk O., *Ikona Matki Bożej Chełmskiej z XI–XII wieku – przywrócone sacrum*, tłum. P. Kondraciuk, „Zamojsko-Wołyńskie Zeszyty Muzealne” 2003, t. 1.
75. Leskow M., *Napiętnowany anioł*, [w:] *Napiętnowany anioł i inne opowiadania*, tłum. Z. Podgórzec, Kraków–Wrocław 1984.
76. Leśniakowska M., *Polska historia sztuki i nacjonalizm*, [w:] *Nacjonalizm w sztuce*

- i historii sztuki 1789–1950*, red. D. Konstantynów, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 1998.
77. Ludera M., *Ikona Archaniola Michała w kościele w Perespie – znamienny przykład dzieła sztuki wyznaniowego pogranicza Rzeczypospolitej w XVIII wieku*, „Modus. Prace z historii sztuki” 2011, t. 10.
78. Maj J., *Kilka uwag o pojęciu ikony*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 70, nr 1–2, 2008.
79. Mamoń A., *Przemiany w sztuce cerkiewnej w eparchii przemyskiej po przyjęciu unii brzeskiej*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 1996–1997, t. 5–6.
80. Mart K., *«Między Wschodem a Zachodem». Sztuka sakralna ziemi chełmskiej*, [w:] *Sztuka i liturgia kościoła greckokatolickiego. Katalog wystawy w 400-lecie Unii Brzeskiej*, red. K. Mart, Chełm–Zamość 1996.
81. Maszczak M. T., *Ikony w zbiorach Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu*, Nowy Sącz 2010.
82. Melbechowska-Luty A., Bazyli Bereza, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1: A–C, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971.
83. Mozgovaya E., *The iconostasis of Sts. Peter and Paul cathedral*, [w:] *The iconostasis of sts. Peter and Paul cathedral*, red. L. Konnova, V. Frolov, tłum. E. Sorokina, Saint-Petersburg 2004.
84. Michniewska M., Michniewski A., Duda M., *Cerkwie drewniane Karpat. Polska i Słowacja*, Piastów 2003.
85. Miliajewa L., *Ikony*, tłum. M. Florczak, Ożarów Mazowiecki 2007 (I wyd. London 2006).
86. Mojżyn N., *Rosyjska sztuka ikonowa 2. połowy XVII wieku w ocenie rosyjskiego humanisty Symeona Połockiego*, [w:] *Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe. Pamięci Romualda Biskupskiego*, red. A. Gronek, Kraków 2009.
87. Niklas T., *Cudowne wizerunki maryjne w grafice Jana Józefa Filipowicza*, [w:] *Między Wrocławiem i Lwowem. Sztuka w Małopolsce, na Śląsku i Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer, P. Oszczanowski, Wrocław 2011.
88. Pieńkowska H., *Ikony sądeckie XVII i XVIII wieku ze zbiorów Muzeum w Nowym Sączu*, „Rocznik Sądecki” 1971, t. 12 (opr. na podstawie pracy doktorskiej napisanej pod kierunkiem V. Molé na Uniwersytecie Jagiellońskim, Kraków 1950).
89. Pietrusiński J., *Małopolskie bohomyzy. Materiały i uwagi do epilogu malarstwa ikon między Dunajcem, Sanem i Dniestrem*, „Polska Sztuka Ludowa”, 14, 1960, nr 3.
90. Polaczek J., *Mikołaj Tereński (1723–1790). Malarz epoki późnego baroku*, „Galicja. Kultura–Tradycja–Współczesność. Pismo kulturalno-naukowe” 2001, t. 2, nr 1–2 (Aneks, oprac. A. S. Fenczak).
91. Polaczek J., Ryszkiewicz A., *Mikołaj Tereński. Malarz przemyski epoki późnego baroku*, Przemyśl 2006 (Aneks I – wypisy źródłowe, oprac. A. S. Fenczak i J. Sito).
92. Polaczek J., Ryszkiewicz A., *Na pograniczu kultur. Ks. Mikołaj Tereński (1723–1790) – barokowy malarz przemyski*, [w:] *Polska–Ukraina 1000 lat sąsiedztwa. Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym*, t. 2, red. S. Stępień, Przemyśl 1994.

93. Przeździecka M., *O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku. Studia nad epilogiem sztuki cerkiewnej w diecezji przemyskiej i na terenach sąsiednich*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973.
94. Puskás B., *Między Wschodem a Zachodem. Ikony z regionu Karpat z XV–XVIII wieku*, [w:] *Łemkowie w historii i kulturze Karpat*, red. J. Czajkowski, cz. 2, Sanok 1994.
95. S. Reczek, *Podręczny słownik dawnej polszczyzny*, cz. 1: *Staropolsko-nowopolska*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968.
96. Remjeniała O., *Wpływy unijne w malarstwie ikonowym Wołynia XVII–XVIII wieku*, [w:] *Śladami unii brzeskiej*, Materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej. Collegium Suprasliense, Supraśl 20–21.10.2007, red. R. Dobrowolski, M. Zemło, *Acta Collegii Suprasliensis*, t. 10, Lublin–Supraśl 2010.
97. Różycka-Bryzek A., *Przeciw stereotypom myślenia o sztuce bizantyńskiej*, „Znak” 1994, t. 46, nr 3.
98. Ryszkiewicz A., *Gruszecki Antoni*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, Rzeźbiarze, Graficy*, t. 2: D–G, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975.
99. Ryszkiewicz A., *Malarz Antoni Gruszecki vel Dombrowski bazylianin w Supraślu*, „Rocznik Białostocki” 1966 (wyd. 1967), t. 7.
100. Smorąg-Różycka M., *Integracyjna rola sztuki w dobie unii brzeskiej*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 1996–1997, t. 5–6.
101. Слободян В., *Церкви Холмської Єпархії*, Львів 2005.
102. Stawicki S., *Techniczne i technologiczne przekazy źródłowe powstałe dla potrzeb twórczości artystycznej w kręgu kultury bizantyjskiej i jej wpływów*, [w:] *Eikon staroobrzędowy. Materiały z konferencji naukowej «Eikon staroobrzędowy. Przemiany w sztuce ikonowej na obszarze ziem ruskich Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVII–XVIII wieku»*, 17–19 czerwca 2005, Dom Pracy Twórczej w Wigrach, red. M. Olejnik, J. Tomalska, „Szamotulskie Zeszyty Muzealne”, t. 2, Szamotuły 2008.
103. Stępień S., *W poszukiwaniu tożsamości obrządkowej. Bizantyzacja a okcydentalizacja Kościoła greckokatolickiego w okresie międzywojennym*, [w:] *Polska–Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, red. S. Stępień, t. 5, Przemyśl 2000.
104. Sulikowska A., *Od Petersburga po Kamczatkę. Ikony rosyjskie w XIX wieku*, [w:] *Kontemplacja oblicza Chrystusa. Ikony rosyjskie i ukraińskie od XVIII do początku XX w.*, red. M. Janocha, Warszawa 2002.
105. Sulikowska-Gąska A., *Odnawianie ikon a status cudownych wizerunków na Rusi*, [w:] *Dzieło sztuki a konserwacja. Materiały 52. Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków 20–22 listopada 2003 roku, red. D. Nowacki, J. Żmudziński, Kraków 2004.
106. Сидор О., *Святий Васи́лій Великий в українському мистецтві*, Львів 2008.
107. Sygowski P., *Dwa cudowne obrazy Matki Boskiej w Pułynkach. Przyczynek do pochodzenia elementów malarskiego wyposażenia cerkiewnego na Wołyniu w końcu XVII i pierwszej połowie XVIII w.*, [w:] *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Матеріали VII міжнародної наукової конференції з волинського іконопису*, Луцьк, 27–28 листопада року, Луцьк 2000.

108. Sygowski P., *O kilku ikonach z byłego Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego w Chełmie w zbiorach Muzeum Ławry Kijowsko-Pieczerskiej*, [w:] *Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe. Pamięci Romualda Biskupskiego*, red. A. Gronek, Kraków 2009.
109. Sygowski P., *O wyposażeniu unickiej cerkwi pw. Mikołaja w Nieleddwi koło Hrubieszowa – w drugiej połowie XVIII i na początku XIX w.*, „Zamojsko-Wołyńskie Zeszyty Muzealne” 2003, t. 1.
110. Sygowski P., *Słynąca cudami ikona Św. Antoniego Padewskiego w cerkwi w Holi. Przyczynek do dziejów kultu św. Antoniego Padewskiego w Cerkwi Unickiej w Rzeczypospolitej w XVIII wieku*, „Zeszyty Muzealne Muzeum Pojezierza Łęczyńsko-Włodawskiego we Włodawie” 2004, t. 12.
111. Sygowski P., *Stara i nowa cerkiew w Gierszonowicach (Gierszonach) koło Brześcia w świetle wizytacji z 1726 r.*, „Białostoczczyzna” 2000, t. 57, nr 1.
112. Sygowski P., *Z zapomnianej tradycji – „surrogacja tykocińska” unickiej diecezji chełmskiej (cerkwie i ich wyposażenie w pierwszej ćwierci XIX wieku, w świetle materiałów z Archiwum Państwowego w Lublinie)*, [w:] *Eikon staroobrzędowy. Materiały z konferencji naukowej «Eikon staroobrzędowy. Przemiany w sztuce ikonowej na obszarze ziem ruskich Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVII–XVIII wieku»*, 17–19 czerwca 2005, *Dom Pracy Twórczej w Wigrach*, red. M. Olejnik, J. Tomalska, „Szamotulskie Zeszyty Muzealne”, t. 2, Szamotuły 2008.
113. Sygowski P., *Zbiory sztuki sakralnej Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego przy Bractwie św. Bogurodzicy w Chełmie*, [w:] *Między Polską a Rosją*, red. M. Starawska, Siedlce 2004.
114. Szanter Z., recenzja z: *Polska–Ukraina 1000 lat sąsiedztwa. Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym*, t. 2, red. S. Stępień, *Przemyśl* 1994, „Biuletyn Historii Sztuki” 1995, t. 57, nr 3–4.
115. Szanter Z., recenzja z: *Світ очима народних митців. Українське народне малярство XIII–XX століть. Альбом*, oprac. В. І. Свенціцька, В. П. Откович, Київ 1991, „Biuletyn Historii Sztuki” 1995, t. 57, nr 3–4.
116. Szczepański M., Górny W., *Strażnicy kanonu. Nieznane oblicza rosyjskiej sztuki sakralnej XVIII i XIX wieku ze zbiorów Muzeum-Zamek Górków w Szamotulach*, red. J. Pawlicki, Kraków 1999.
117. *Sztuka iluminacji i grafiki cerkiewnej. Katalog wystawy, październik–listopad 1996*, Biblioteka Narodowa, red. A. Ozimek, oprac. W. Deluga, A. Kaszlej, M. Strykowska, M. Ochmański, b.m., b.r.
118. Szykuła-Żygawska A., *Poradnik proboszcza unickiego z końca XVIII w.*, „Archiwariusz Zamojski” 2010.
119. Szyndlarewicz M., *Gabriel Sławiński – malarz fresków i obrazów. Uwagi wstępne*, [w:] *Między Wrocławiem i Lwowem. Sztuka w Małopolsce, na Śląsku i Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, Wrocław 2011, il. nr LX–LXIX.
120. Tomalska J., *Ikona podlaska*, „Zeszyty Dziedzictwa Kulturowego”, t. 1: *Białystok i Podlasie*, 2007.
121. Tomalska J., *Ikony* [konsultacja M. Janocha], Białystok 2005.
122. Tomalska J., *Unickie ikony na Podlasiu w XVII–XVIII wieku*, [w:] *Śladami unii*

- brzeskiej, Materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej. Collegium Suprasliense, Supraśl 20–21.10.2007, red. R. Dobrowolski, M. Zemło, *Acta Collegii Suprasliensis*, t. 10, Lublin–Supraśl 2010.
123. M. Trojanowska, *Chełmski Konsystorz Greckokatolicki [1525]1596–1875[1905]. Inwentarz analityczny archiwum*, Warszawa 2003.
124. Trojanowska M., *Źródła do dziejów Chełma od XV do XX wieku w zasobie Archiwum Państwowego w Lublinie*, „Rocznik Chełmski” 1996, t. 2.
125. *Український іконопис. XII–XIX ст. з колекції HXMY*, opisy i wstęp A. Melnyka także w j. ang., 2004.
126. Uspienski L., *Teologia ikony*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 2009 (wyd. 1, Berlino–Olten 1952).
127. Wierzbicki, *Wschód–Zachód w koncepcjach dziejów Polski. Z dziejów polskiej myśli historycznej w dobie porozbiorowej*, Warszawa 1984.
128. Wójciak M., Doliński Łukasz, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 5, Kraków 1939–1946.

ŹRÓDŁA DRUKOWANE

1. Grek M., *O świętych ikonach* [fragmenty], [za:] U. Cierniak, *Josif Wołocki i Maksym Grek o izografach i świętych ikon pisaniu*, [w:] *Eikon staroobrzędowy. Materiały z konferencji naukowej «Eikon staroobrzędowy. Przemiany w sztuce ikonowej na obszarze ziem ruskich Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVII–XVIII wieku»*, 17–19 czerwca 2005, Dom Pracy Twórczej w Wigrach, red. M. Olejnik, J. Tomalska, „Szamotulskie Zeszyty Muzealne”, t. 2, Szamotuły 2008.
2. Paweł z Aleppo, *Ukraina w połowie XVII wieku w relacji arabskiego podróżnika Pawła, syna Makarego z Aleppo*, tłum., wstęp i komentarz M. Kowalska, Warszawa 1986.
3. Pimin E. [Mołyła P.], *O ustawach ruskich*, [w:] *Lithos abo kamień z procy prawdy Cerkwie świętej prawosławne ruskiej, na skruszenie fałeczno ciemnej perspektywy albo raczej paszkwiliu od Kassiana Sakowicza, by tego przedtym kiedyś archimandrytę Dubieńskiego unita, jakoby w błędach, herezyjach i zabobonach Cerkwie ruskiej w Uniey nie będącej, tak w artykułach wiary, jako w administrowaniu sakramentów i innych obrządkach i ceremoniach znajdujących się, roku 1642 w Krakowie wydane, wypuszczony*, Kijów 1644.
4. *Posłanie pewnego izografa Josifa do carskiego izografa i najmądrzejszego żywo-pisca Simona Fiodorowa, Rosyjski XVII-wieczny traktat o sztuce malowania ikon*, tłum., przypisy i wstęp A. Pospiszil, Warszawa 2005.
5. Rulikowski J., *Urywek wspomnień Józefa Rulikowskiego*, wydany z obszerniejszego rękopismu. (1731–92 r.), red. J. Bartoszewicz, Warszawa 1862.
6. *Sobór Nicejski II (787)*, tłum. T. Wnętrzak, *Dekrety wiary*, pkt. 14, [w:] *Dokumenty Soborów Powszechnych*, t. 1, opr. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2001.

ŹRÓDŁA RĘKOPIŚMIENNE

1. Archiwum Państwowe w Lublinie (APL)
 - zespół 9: *Księgi grodzkie chełmskie RMO*: sygn. 184 (dawna 20268) [testament Łukasza Węgleńskiego];
 - zespół 28: *Akta miasta Chełma z lat 1619–1811*: sygn. 7: [Księga radziecka i ławnicza], 1745–1756;
 - zespół 95: *Chełmski Konsystorz Greckokatolicki [1525] 1596–1875 [1905]*: sygn. 103 [wizytacja cerkwi w Tyszowcach-Zamłynie, 1731]; sygn. 100 [wizytacja cerkwi w Tyszowcach-Zamłynie, 1731]; sygn. 218; sygn. 230;
 - zespół 97: *Chełmski Zarząd Duchowny*: sygn. 1291;
 - zespół 103: *Chełmskie Bractwo Prawosławne Bogurodzicy 1879–1914*: sygn. 86; sygn. 87.
2. Archiwum Państwowe w Zamościu (APZ)
 - zespół 1255: *Akta parafii unickiej w Wieprzcu. Księga protokołów 1781–1806*.

WYKAZ ILUSTRACJI

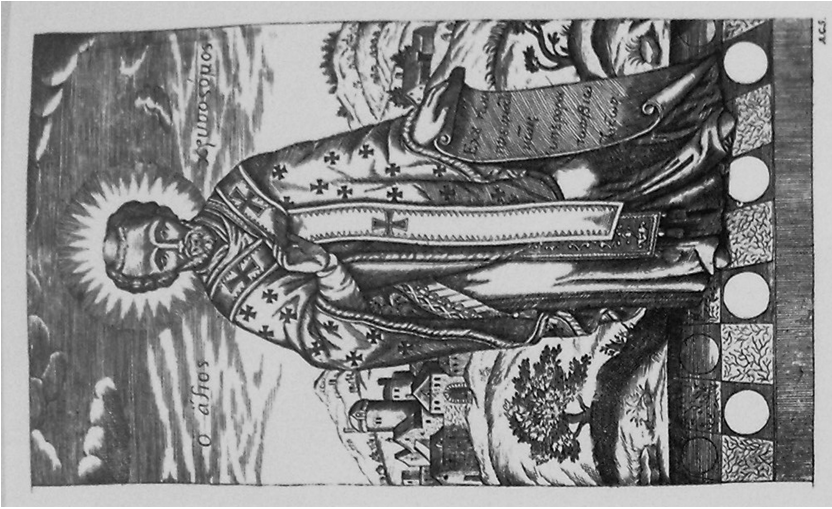
- II. 1. Perespa, dawna cerkiew Archaniola Michała, Jakub Bobrowski, ikona Cudu w Chonach, lata dziewięćdziesiąte XVIII wieku (fragment) Fot. M. Ludera.
- II. 2. Muzeum Narodowe w Atenach, Panagiotis Doxaras, obraz Archaniola Michała zwalczającego szatana. Źródło: [Online]. Protokół dostępu: http://www.national-gallery.gr/site/content.php?sel=247&artwork_id=71304 [31.10.2012].
- II. 3. Muzeum Narodowe w Warszawie, Adam Goczemski, *Św. Jan Chryzostom*, akwafora, 1788. Źródło: O. Сидор, *Святий Василій Великий в українському мистецтві*, Львів 2008, s. 422, il. 208-б.
- II. 4. Muzeum Sztuki Staroruskiej im. A. Rublowa w Moskwie, ikona św. Mikołaja, druga połowa XV wieku (fragment). Źródło: [Online]. Protokół dostępu: http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=en&mst_id=693 [14.06.2013].
- II. 5. Muzeum sztuki w Pietrozawodsku, ikona św. Mikołaja, XV wiek (fragment). Źródło: [Online]. Protokół dostępu: http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=en&mst_id=2770 [14.06.2013].
- II. 6. Muzeum sztuki w Archangielsku, nr kat. 851-држ АОМІИ, ikona św. Jana Chryzostoma, druga połowa XV–XVI wiek (fragment). Źródło: [Online]. Protokół dostępu: http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=en&mst_id=964 [14.06.2013].
- II. 7. Muzeum Narodowe w Warszawie, Adam Goczemski, *Św. Bazyli Wielki*, akwafora, 1788. Źródło: [Online]. Protokół dostępu: O. Сидор, *Святий Василій Великий в українському мистецтві*, Львів 2008, s. 422, il. 208-а.
- II. 8. Cerkiew św. Piotra i Pawła w Petersburgu, Andriej Merkuriew Pospielow, ikona Chrystusa Tronującego, 1727. Źródło: A. Bertash, A. Gazeyants, Y. Gerasimova, I. Sosnovtseva, *Catalogue of icons*, [w:] *The iconostasis of sts. Peter and Paul cathedral*, ed. L. Konnova, V. Frolov, trans. E. Sorokina, Saint-Petersburg 2004, s. 46.



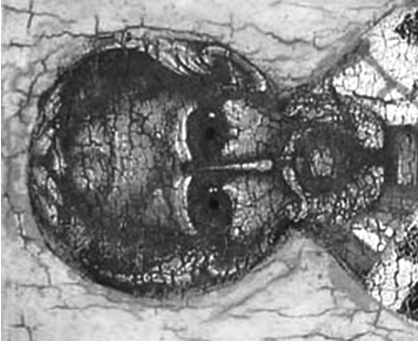
II. 1



II. 2



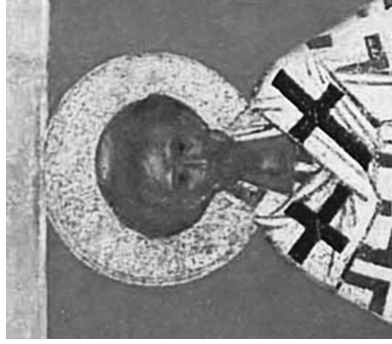
II. 3



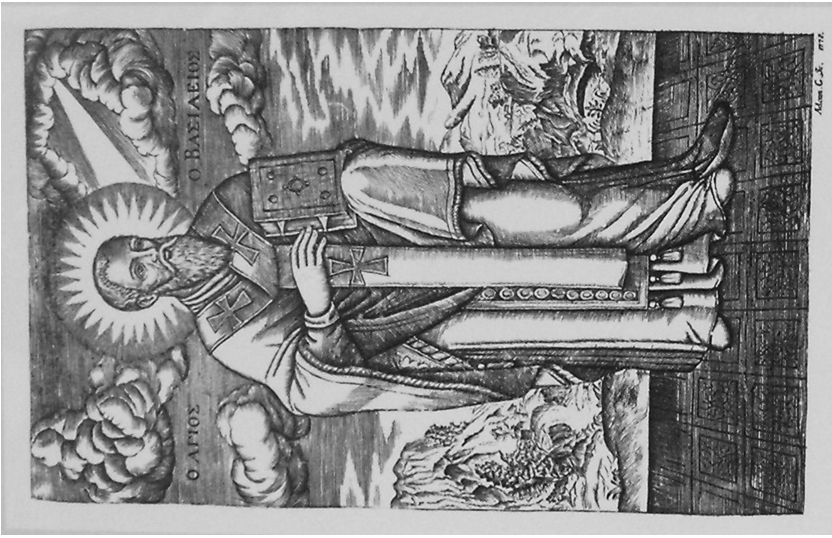
II. 4



II. 5



II. 6



II. 7



II. 8