

IKONY
MEKI PAŃSKIEJ

BIBLIOTEKA TRADYCJI NR LVIII

AGNIESZKA GRONEK

IKONY MĘKI PAŃSKIEJ

O przemianach w malarstwie cerkiewnym
ukraińsko-polskiego pogranicza



KRAKÓW
COLLEGIUM COLUMBINUM

Recenzenci

prof. dr John-Paul Himka, University of Alberta
prof. dr hab. Barbara Dąb-Kalinowska, Uniwersytet Warszawski
prof. dr hab. Adam Małkiewicz, Uniwersytet Jagielloński
dr hab. Małgorzata Smorań-Różycka, Uniwersytet Jagielloński

Na okładce:

Ikona z Tysowca (Kat. nr 27); Złożenie do grobu (fragment, il. 240);
Ikona z Dobrowlan (fragment, Kat. nr 19); Wskrzeszenie Łazarza (il. 7);
Modlitwa w Ogrójcu (il. 54); Ecce homo (fragment, il. 163); Zdjęcie z krzyża (il.226)

Projekt okładki

Agnieszka Walecka-Rynduch
Redaktor Wydawnictwa
Elżbieta Białoń
Redaktor techniczny
Krzysztof M. Szwaczka

Wydanie publikacji dofinansowało

Shevchenko Scientific Society of Canada

This book was published with financial support
from the Shevchenko Scientific Society of Canada



Наукове Товариство ім. Шевченка
в Канаді
Shevchenko Scientific Society
of Canada

© Agnieszka Gronek, Kraków, 2007, a.gronek@uj.edu.pl
© Collegium Columbinum, Kraków 2007

Wydawca

Collegium Columbinum
31-831 Kraków, ul. Fatimska 10
tel./fax: +48 (0) 12 641-42-54
www.columbinum.serwery.pl
i-księgarnia: www.columbinum.com.pl
e-mail: collegium@columbinum.serwery.pl



ISSN 1895-6076
ISBN 978-83-89973-55-9

Spis treści

Wstęp	7
Miejsce przedstawień Męki Pańskiej w cerkwiach zachodnioruskich	13
Tradycja przedstawiania Pasji Chrystusa w kulturze bizantyńskiej	27
Opis i analiza programu ikon Męki Pańskiej	39
Przemiany ikonograficzne	69
Wskreszenie Łazarza	69
Wjazd do Jerozolimy	71
Ostatnia Wieczerza	77
Umywanie nóg	82
Modlitwa w Ogrójcu	86
Pojmanie Chrystusa	90
Sąd nad Chrystusem (Chrystus przed Annaszem, Kajfaszem, Herodem, Piłatem; Piłat umywa ręce)	94
Biczowanie	101
Naigrawanie	105
Cierniem koronowanie	108
Ecce Homo	110
Prowadzenie na ukrzyżowanie	114
Przybicie do krzyża	119
Ukrzyżowanie	122
Zdjęcie z krzyża	133
Złożenie do grobu (Opłakiwanie)	138
Zmartwychwstanie (Zstąpienie do Otchłani, Zmartwychwstanie, Święte niewiasty u grobu)	143
Analiza środków formalnych	152
Zakończenie	174
Katalog przedstawień Męki Pańskiej	179
Wykaz skrótów	269
Bibliografia	271
Źródła archiwalne	271
Rękopisy i druki	273
Skorowidz nazwisk	309
Skorowidz miejscowości	311
Spis ilustracji	319
Spis wydawnictw Collegium Columbinum	409

WSTĘP

Wśród wielu odrębności malarstwa ukraińskiego¹ – choć przynależnego do wspólnoty krajów kultury bizantyńskiej, do tworzonego w oddali od wielkich ośrodków artystycznych: greckich, południowosłowiańskich oraz północnoruskich, na granicy dwóch światów chrześcijańskich: wschodniego i łacińskiego – należy wyróżnić ikony *Męki Pańskiej*².

Na wyjątkowość tego tematu zwrócił uwagę już w wieku XVII archidiakon Paweł z Aleppo, towarzyszący swojemu ojcu, patriarsze antiocheńskiemu Makaremu w podróży po Europie południowej i wschodniej. W dzienniku pod datą 4 lipca roku 1654 zapisał: *W mieście tym [Kijowie] pośród kozackich malarzy jest wielu wprawnych majstrów, którzy posiadają dużą zdolność plastycznego ukazywania ludzi oraz drobniactwo przedstawięcia wszystkich scen Męki Pańskiej...*³

Chociaż badacze od dawna widzieli w popularności przedstawień pasyjnych cechę oryginalną ukraińskiego malarstwa ikonowego⁴, zagadnienie to do tej pory nie zostało opracowane. Najczęściej ikonom *Męki Pańskiej* poświęcano uwagę na marginesie badań nad warsztatami artystycznymi⁵ bądź w trakcie analizy tego tematu w malarstwie monumentalnym⁶. Sytuację tę mogłyby nawet częściowo zmienić monograficzne badania nad poszczególnymi ikonami.

Jedno z ważniejszych opracowań dotyczących głównie rybotyckiego środowiska artystycznego, a także ikon pasyjnych stanowi praca dyplomowa pani Janiny Nowackiej (Kapelczak) pod kierunkiem prof. dr. hab. Wojysława Molè pt. *Ikona Męki Pańskiej z warsztatu rybotyckiego* obroniona w roku 1957 w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jej streszczenie ukazało się w roku 1962 w jednym z zeszytów „Polskiej Sztuki Ludowej” pod zmienionym tytułem *Malarski warsztat ikonowy w Rybotyczach*.

¹ Ikony, które stanowią tu przedmiot badań, w literaturze zwykle się nazywało terminami: ruskie, zachodnioruskie, ukraińskie, zachodnioukraińskie, karpackie, a dawniej galicyjskie (ukr. halickie). Każde z tych określeń ma swoich zwolenników i przeciwników, a sporowi o nazewnictwo często towarzyszą niepotrzebne emocje. Chcąc pozostać na uboczu tej zbędnej, a często też pod wieloma względami szkodliwej dyskusji, w pracy używam terminów zachodnioruskie i ukraińskie, starając się pierwszym określać tylko ikony z wieków XV i XVI.

² Ostatnio oryginalnym cechom malarstwa ukraińskiego poświęcił pracę Romuald Biskupski 2000b, s. 157-164.

³ *Путешествіе Антіохійскаго...* 1897, kn. IV, cz. XX, s. 76, z ros. tłum. A.G.; por. też M. Kowalska 1986, s. 75.

⁴ Por. m.in. najwcześniejsze prace I. Swiencickiego (1914, s. 82; 1928, s. 35, 37).

⁵ Por. В. Свенцицкая 1977, s. 273-290; Г. Логвин, Л. Миляева, В. Свенцицкая 1976, s. 14; О. Сидор 2000, przyp. 16. Szczegółowa bibliografia i stan badań nad konkretnymi dziełami zamieszczony został w *Katalogu ikon* na końcu książki.

⁶ Л. С. Миляева 1969 oraz 1971, 1983.

Następnie temat ten podjęła pisząca te słowa, przedstawiając w roku 1997 również w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego pracę magisterską pt. *Ikona Męki Pańskiej z Lipia w Muzeum Historycznym w Sanoku*⁷. Zainteresowanie tą problematyką przerodziło się w zaawansowane badania w ramach seminarium historii sztuki bizantyńskiej (i słowiańskiej) tegoż Instytutu, jak i później studiów doktoranckich, których wyniki prezentuję na kartach niniejszej publikacji.

W roku 2000 w kijowskiej Akademii Sztuk Pięknych i Architektury pod kierunkiem prof. dr hab. Ludmiły Milajewej została obroniona praca pani S. Szuliak, pt. *Ikona Страсти Христови кінця XV-поч. XVI ст. з с. Трушевичі*. Mimo że autorka pozostaje przy wczesnym datowaniu tego dzieła⁸, to celnie charakteryzuje jego cechy tradycyjne oraz słusznie zauważa zależność niektórych przedstawień od sztuki niemieckiej, jednakże nie wskazując na konkretne wzory.

W ostatnich latach pojawiło się także kilka artykułów Haliny Skop-Druzjuk i Lwa Skopa dotyczących ikony *Męki Pańskiej z Drohobycza*⁹. Dokonana w nich analiza ikonograficzna pojedynczych scen niewiele nowego wniosła do badań nad tymi przedstawieniami, ale równocześnie należy podkreślić, że wieloletnia praca Lwa Skopa nad twórczością Feduski pozwoliła drohobycką *Pasję* włączyć do dorobku artystycznego tego właśnie malarza.

W ramach prowadzonych od kilku lat, jakże oczekiwanych działań mających na celu opracowywanie, udostępnianie i publikowanie zbiorów ikon Narodowego Muzeum we Lwowie, w roku 2001 ukazał się ważny, choć skromnych rozmiarów artykuł Marii Hełytowycz poświęcony najstarszym ikonom *Męki Pańskiej* we lwowskim muzeum¹⁰. Mimo że dotyczy on zaledwie sześciu spośród blisko czterdziestu *Pasji* w tamtejszych zbiorach, to autorka wprowadza do literatury naukowej wcześniej niepublikowaną XVI-wieczną ikonę z Michowej, wszystkie zaś celnie przypisuje dobrze już rozpoznanym środowiskom i warsztatom artystycznym.

Niewielka liczba prac poświęconych temu tematowi oraz znacznie ograniczony dostęp do materiału badawczego, po większej części niepublikowanego, skrywanego w magazynach muzealnych¹¹, a także w dużej mierze w kolekcjach prywatnych, uniemożliwiają wyjaśnienie wielu problemów, dlatego też niniejsza książka skupia się jedynie wokół kilku, jak się wydaje, najważniejszych.

Wobec pojawiających się w literaturze naukowej kategorycznych, choć niczym nie uzasadnionych twierdzeń o istnieniu obowiązkowego wzorca wystroju wnętrza ukraińskich cerkwi w wiekach XVII i XVIII, który zakładał współistnienie trzech elementów, to jest ikonostasu, ikon *Sądu Ostatecznego* oraz *Męki Pańskiej*, przy czym dla tych

⁷ Por. A. Gronek 1997, 2007a.

⁸ Znalezione wzory graficzne dla kilku scen pasyjnych pozwalają z całą pewnością ustalić jej datowanie najwcześniej na pierwszą połowę wieku XVI. O tym szerzej w dalszej części pracy.

⁹ Л. Скоп 1997а, s.128-132; Г. Скоп-Друзюк 2000, s. 39-68; porównaj też *Katalog ikon*.

¹⁰ М. Гелитович 2001.

¹¹ W samym Muzeum Narodowym we Lwowie udostępniono mi jedynie połowę z przechowywanego zespołu. Informację na temat tych ikon zamieszczam w *Katalogu ikon*.

ostatnich miała być zarezerwowana wschodnia część ściany północnej, względnie północna wschodniej¹², szczególnie ważne wydaje się rozstrzygnięcie problemu ich rozmieszczenia we wnętrzu cerkwi. Ze względu na rzadką dziś obecność ikon pasyjnych w cerkwiach najbardziej trafną metodą pozwalającą na rozwiązanie tego zagadnienia wydaje się analiza źródłowa zachowanych wizytacji biskupich i inwentarzy, a więc głównie XVIII- i XIX-wiecznych diecezji przemyskiej, lwowskiej z jej prowincjami kamieniecką i halicką. Uzyskane tą drogą wyniki pozwolą na szerszą analizę w kontekście wcześniejszych analogicznych przedstawień z terenów kultury bizantyńskiej i odpowiedź na pytania o zgodność sposobu ich rozmieszczania z bizantyńskim systemem wynikającym z symboliki budowli i jej liturgicznej funkcji.

Kolejny ważny problem dotyczy programu ikon, a więc struktury dzieła, to jest wielkości powierzchni przeznaczonej pod malowidło, rozmieszczenia scen, kierunku biegu narracji, a przede wszystkim doboru przedstawień. Szczególnie istotne jest wskazanie tych, których obecność w ukraińskich cyklach pasyjnych jest niemal obowiązkowa, i tych, które charakterystyczne są tylko dla jednego okresu lub środowiska artystycznego. Kluczowym jednak zagadnieniem jest dokładna analiza źródeł ideowych, które miały wpływ na ich wybór. Treści ewangeliczne winny jednak zostać omówione głównie w takim zakresie, w jakim współtworzyły Świętą Liturgię oraz wielotygodniowe nabożeństwa, a także stanowiły istotę komentarzy Ojców Kościoła, autorów homilii oraz pism katechetycznych przywoływanych w tych dniach. Niebagatelną rolę w kształtowaniu świadomości religijnej wiernych odgrywały teksty apokryficzne i legendarne, sztuki teatralne oraz pieśni religijne. Ważna była również dostępność wzorników oraz związek między posiadanymi gotowymi schematami a ostatecznym doбором scen.

W ciągu bez mała pięciu wieków przedstawienia pasyjne ulegały znacznym przeobrażeniom, i to zarówno ikonograficznym, jak stylistycznym. Dokładna analiza tych zmian, oddzielenie elementów tradycyjnych i nowatorskich, ale także wskazanie bezpośrednich zazwyczaj zachodnich wzorów dla nowych motywów pozwolą na lepsze zrozumienie ich źródeł, początków i przyczyn – co ważne, szczególnie wobec wciąż żywych dyskusji na temat związku między przemianami w malarstwie ikonowym a unią brzeską¹³.

W ukraińskiej literaturze naukowej niekiedy pojawiają się poglądy, które popularność przedstawień pasyjnych tłumaczą bądź nasilonym szczególnie po podpisaniu unii w Brześciu prześladowaniem prawosławia przez Kościół katolicki, bądź Ukraińców przez Polaków – głównie w dobie powstań kozackich¹⁴. Temat ten nie został podjęty w niniejszej pracy, co mogę wytłumaczyć nie tylko wewnętrznym przekonaniem o nieistnieniu związku między tymi zjawiskami i sprzeciwem wobec stosowania XIX-wiecznego systemu oceny zjawisk artystycznych dla okresu znacznie wcześniejszego, ale przede wszystkim brakiem śladów w literaturze epoki na potwierdzenie podobnych

¹² Porównaj przyp. 155.

¹³ Szczegółową literaturę na ten temat ostatnio zgromadził ks. M. Janocha 2000a, s. 411, przyp. 1; 2000b, s. 165-166, przyp. 2-10; 2001, s. 55, przyp. 2.

¹⁴ Л.С. Міляєва 1969, s. 91-92; О.Ф. Сидор 1990, s. 25; В. І. Свенціцька 1991, s. 93.

tez¹⁵. Istnieją natomiast teksty, które wprost odnoszą się do przedstawień pasyjnych, a ich interpretacja dotyczy wyłącznie sfery duchowej i aspektów eschatologicznych¹⁶, tam zatem należy szukać odpowiedzi na pytanie o przyczyny tak częstej obecności ikon *Męki Pańskiej* w ukraińskich cerkwiach.

Dokładna analiza wskazanych zagadnień, a więc miejsca przedstawień pasyjnych w cerkwiach, ich programu, cech ikonograficznych i stylistycznych ma na celu nie tylko udzielenie odpowiedzi na szczegółowe pytania dotyczące tych problemów, ale także w oparciu o jej wyniki ocenienie roli jaką odegrała kultura zachodnia w powstaniu, ugruntowaniu i przekształcaniu jednego z niewątpliwych fenomenów sztuki ukraińskiej.

Niniejsza książka nie powstałaby gdyby nie pomoc wielu osób, które uprzejmie proszę o przyjęcie wyrazów wdzięczności. Winna je jestem przede wszystkim ś.p. prof. Annie Różyckiej Bryzek, Promotorowi i wieloletniemu Nauczycielowi, inspiratorce moich badań. Jej odejście jakże boleśnie zadaje klam twierdzeniu, o braku

¹⁵ Co prawda L. Milajewa zwróciła uwagę na fragment *Pallinodii* Zachariasza Kopysteńskiego, w którym uczony mnich (od 1624 archimandryta monasteru kijewo-pieczarskiego) porównuje prześladowania Cerkwi prawosławnej do cierpienia Chrystusa, por. Л. С. Міляєва 1969, s. 92. Jednakże, mimo sugestii ukraińskiej Badaczki, tekstu tego nie można wiązać bezpośrednio z malowanymi cyklami pasyjnymi, jest to raczej typowa i popularna figura retoryczna, którą posługiwano się nader często porównując prześladowania na tle religijnym do męczeństwa pierwszych chrześcijan lub samego Chrystusa, por. *Русская историческая библиотека*, t. IV, С. Петербургъ 1878, szp. 825-826.

¹⁶ Np. Joannicjusz Galatowski w *Kluczu rozumienia* pisał: *Narysujmy i my na tej cegle, na pamiątkę miasto Jerozolime, a zobaczymy jak okrutnie Chrystusa Żydowie męczyli./ Narysujmy na pamiątkę Ogródek, który jest obok Jerozolimy, za potokiem Cedrońskim, bo w tym ogródku Chrystusa pojmano i związano./ Narysujmy na pamiątkę dwór Annasza i Kajfasza, bo tam Chrystusa po twarzy bito i oczy jemu opluwano./ Narysujmy na pamiątkę dwór Heroda, bo tam się z Chrystusa naśmiewano i dla śmiechu w białą szatę Go ubrano./ Narysujmy na pamiątkę ratusz Jeruzolimski. Bo w ratuszu Chrystusa obnażonego różgami i biczami u kolumny bito, w ratuszu wieniec cierniowy na głowę Chrystusa włożono, w ratuszu trzciną po głowie, i palkami bito, w ratuszu dla szyderstwa Chrystusa w czerwoną szatę ubrali i przyklekali przed nim, mówiąc: „Raduj się królu żydowski”./ Narysujmy na pamiątkę górę Golgocką, bo na niej Chrystusa czterema gwoździami do krzyża przybito, i tam bok Chrystusa włócznią otworzono, i tam Chrystusa żółcią karmiono i octem pojono, tam wolali na Chrystusa: Jeśli jesteś Synem Bożym to zejdz z krzyża, a uwierzemy w ciebie./ Jeśli na tej cegle narysujemy Jeruzalem ziemską i będziemy przypominać jak tam Chrystusa męczyli, przyjmie nas Chrystus za to do Jerozolimy niebieskiej, czego daj nam wszystkim Chryste Boże dostąpić. Amen*, por. І. Гаятовський 1663, fol. 71v-72r (tłum. A. G.). Podobne treści zawierają teksty poetyckie, np. *Pańskie malowanie/ Chwale, a nie ganie! I w malowanym Chrystusie kochamy,/ że odmalował nas krwią uważamy/ Od naszej farby droższa farba Jego/ Całujmy Pana i malowanego/ Jak sam jest w sobie, okaże się potym/ Tu był w cierniowym, w niebie w wieńcu złotym*, por. Ł. Baranowicz 1676, br. pg. oraz *Присуттвом заисте пам'яті чинити./ Внутр себе страсти Христовы выразити./ Тільки нехай в том Воля Разуму слухает,/ Различных фарб охотне нехай додавает./ Треба червоної любви, зелено красоти,/ Чорной покори, бело внутренней красоти,/ О пендель ласки божей треба ся стараты./ И так страсти Христова все одмалевати*; por. В. Резанов, *Драма українська*, т.1, Київ 1926. s. 123, tu za: П. М. Жолтовський 1978, s. 50.

ludzi nie do zastąpienia. Wiele wsparcia udzielił mi także Romuald Biskupski, co było szczególnie cenne w chwilach zwątpienia w trakcie zajmowania się tą przez wielu lekceważoną *dziedziną*.

Dziękuję również dr. Włodzimierowi Otkowyczowi, do roku 2001 dyrektorowi Muzeum Narodowego we Lwowie za umożliwienie mi odbycia stażu naukowego w tamtejszej placówce oraz prof. dr. hab. Wołodzimierzowi Mokremu za uhonorowanie moich badań publikacjami dotowanymi przez krakowską Fundację Św. Włodzimierza.

Studia byłyby znacznie utrudnione gdyby nie pomoc wielu pracowników bibliotek, archiwów i muzeów Polski, Ukrainy oraz Słowacji, szczególnie takich jak Jarosław Giemza, Krzysztof Krużel, dr Oleg Sydor, Danuta Posacka, dr Maria Helytowycz, Tatiana Sabodasz, Ojciec Sebastian (Dmytruch), Wasyl Słobodjan, dr Ihor Lylo, a także Pani Janina Tomasikowa.

Serdeczne podziękowania kieruję również do recenzentów mojej dysertacji: prof. Barbary Dąb Kalinowskiej, dr hab. Małgorzaty Smorąg Różyckiej, prof. Adama Małkiewicza, prof. John-Paula Himki.

Trzymiesięczny pobyt we Lwowie był możliwy dzięki hojności ś.p. prof. Karoliny Lanckorońskiej oraz dotacji Ministerstwa Oświaty Ukrainy, a koszty sześciotygodniowej kwerendy w Państwowym Archiwum w Przemyślu pokrył Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Niniejsza publikacja jest możliwa dzięki dofinansowaniu przez Naukowe Towarzystwo im. T. Szewczenki w Kanadzie i pośrednictwu dyr. Romana Seńkusia. Moim dobroczyńcom serdecznie dziękuję.

Największe jednak wyrazy wdzięczności winna jestem moim najbliższym, szczególnie Piotrowi.

Tobie, Piotrze, pracę tę dedykuję.

Miejsce przedstawień *Męki Pańskiej* w cerkwiach zachodnioruskich

nawa, babiniec

Na zachodniej Ukrainie¹⁷ najpóźniej od wieku XV¹⁸, o czym świadczy najstarsze zachowane dzieło, znany był zwyczaj umieszczania we wnętrzach cerkwi rozbudowanych narracji pasyjnych, które realizowano zarówno w malarstwie ściennym, jak i tablicowym, i czczono na równi jako święte obrazy. Niewiele dziś można powiedzieć o najwcześniejszych przedstawieniach monumentalnych, gdyż wśród nielicznych za-

¹⁷ Badaniami został objęty głównie teren XVIII-wiecznych diecezji lwowskiej i przemyskiej, z tych bowiem terenów pochodzi przeważająca większość zachowanych dzieł. Jednakże znane są także z diecezji chełmskiej (malowidła ścienne z cerkwi Św. Ducha i Św. Trójcy w Potyliczu oraz ikona z Reklińca), diecezji łuckiej (ikona w Starokonstantynowie), z Rusi zakarpackiej i Słowacji, a Paweł z Aleppo wspomina o zdolnych malarzach *Pasji*, przebywając w Kijowie. Na podstawie informacji uzyskanej od Pawła Sygowskiego ikony *Męki Pańskiej* wzmiankowane są w protokołach wizytacji diecezji włodzimiersko-brzeskiej. Dzięki ostatnio opublikowanych przez M. Radwaną wybranych wizytacji województwa kijowskiego i bracławskiego wiadomo, że ikony *Męki Pańskiej* znajdowały się i w tamtejszych cerkwiach (por. *Wizytacje generalne* 2004, np. s. 88, 103, 107).

¹⁸ Ludmiła Milajewa powołując się na ślady w źródłach pisanych stwierdziła, że podobne ikony wisiały w cerkwiach ruskich już w wieku XIV, por. Л.С.Миляева 1983, s. 63. Badaczka odwołuje się do dwóch zapisek, wśród których pierwsza informuje, że metropolita Focjusz i jego następcy wywieźli z Kijowa do Moskwy wiele drogocенności, w tym także *deski Męki Pańskiej* (*дску страдания Христова*, rus. przekł. w В.Рыбинский 1891, s. 132, za łac. *tabulas passionis Christi*, w: J. Kulczyński 1733, s. 211), druga dotyczy wielkiej księżnej Zofii, która w roku 1398 przywiozła od swojego ojca księcia Witolda ze Smoleńska *многие иконы окованныя златомъ и серебромъ еще же и часть честныхъ страстемъ спасовыхъ еже бяху въ Смоленске были давно принесены отъ Царогорода* (М.Д. Приселков 1965, s. 449; *Московский летописный свод...*, s. 228). Jednak oba wydarzenia nie dotyczą ikon *Męki Pańskiej* (we współczesnym języku ukraińskim i rosyjskim również nazywanych *Страсти Хта*), ale relikwii, najprawdopodobniej Drzewa Krzyża Świętego, o czym przekonują kolejne wzmianki, np. o przewiezieniu w roku 1382 przez biskupa Dionizego z Konstantynopola do Suzdala *страсти спасовы и мощи многихъ святыхъ*, które w roku 1401 zostały przeniesione do Moskwy, gdzie *спретоша же ихъ честно съ кресты весь чинъ священчыскы и весь град*, por. М.Д. Приселков 1965, s. 426, 454; *Московский летописный свод...*, s. 210-211, 231. Trudno wyobrazić sobie, aby tak uroczyście witano ikonę *Męki Pańskiej* i że wydarzenie to godnie byłoby odnotowania w kilku staroruskich kronikach. O obecności w wieku XVII w Moskwie – na Kremlu, w soborze Zaśnięcia Marii Panny dużych ikon z otworami, w których znajdowały się relikwie Świętego Krzyża, wspomina Paweł z Aleppo: *...Далее поставлены были десять большихъ иконъ съ отверстами, где находились части Св. Животворящаго Креста и животочивое муро...*, w: *Путешествие Антиохійскаго...* 1898, kn. IX, cz. XV, s. 186, por. też s. 191.

chowanych najwcześniejsze pochodzą z wieku XVII¹⁹. Są to malowidła na północnych ścianach drewnianych cerkwi Św. Ducha w Potyliczu (45)²⁰, Św. Jura w Drohobyczu (46), Wniebowstąpienia Pańskiego w Uluczu (48), Św. Trójcy w Sichowie (47) oraz Św. Mikołaja w Dmytrowicach (25 cz. 2). W trzech pierwszych cerkwiach sceny pasyjne znajdują się w układzie centrycznym, w dwóch pozostałych – w pasowym.

Pasja Chrystusa złożyła się także na program malowideł kilku cerkwi Zakarpacia²¹, jak Św. Paraskewy w Oleksandriwce (Sandarfalva) (26 cz. 2), Narodzenia Marii Panny (Pańskiego?) w Steblewce (Saldobos)²², Św. Mikołaja we wsiach Sredne Wodjane (Abša) (27 cz. 2) i Kołodne (28 cz. 2) oraz Zaśnięcia Matki Boskiej w Nowosielicy (29 cz. 2). Tu temat *Męki Chrystusa* rozmieszczono w pasach po obu stronach nawy, a Nowosielicy również na ścianie zachodniej.

Tę stosunkowo niewielką liczbę zachowanych cykli pasyjnych w malarstwie ściennym można poszerzyć o informacje źródłowe. Tak więc *Męka Pańska* przedstawiona była na ścianie północnej w cerkwi w Starym Siole, w dekanacie oleszyckim, jak świadczy XIX-wieczna wizytacja nieistniejącej już XVII-wiecznej cerkwi: *...Początkowo Deisus był malowany na ścianie, czego ślady pozostały – po lewej stronie wchodząc do Cerkwi na ścianie średniej części Cerkwi, tego samego malarza, były malowane stacje Mąk Jezusa Chrystusa – po prawej przeciwległej Patriarchy Jess – później zaś a to w Roku 1681 musiał bych Deisus snycerską robotą zrobiony i pomalowany, co także świadczył na jednym dylu od Presbiterium napis: Michał Krowicki Malarz 1681*²³.

W protokole wizytacji XVIII-wiecznej cerkwi Michała Archaniola w Mokrzanach zapisano: *...Ściany są malowane dosyć złem pędzlem, prostemi farbami, przedstawiające po lewej stronie historię upadku pierwszych rodziców i o zbawieniu rodu ludzkiego przez przyjście Zbawiciela na ten świat, Jego naukę, mękę i krzyżową śmierć; po prawej stronie Sąd ostateczny*²⁴. Tu cykl pasyjny na ścianie północnej nie był wyodrębniony z opowieści ewangelicznej i, dodatkowo – aby podkreślić sens odkupieńczej śmierci Chrystusa, co słusznie zauważył autor dokumentu – został zestawiony z historią Adama i Ewy.

O malowidłach z roku 1729 w cerkwi w Sielcu, w dekanacie mokrzańskim, wizytator napisał: *Na dolnym oddziale po lewej stronie jest męka Xtusa Pana, Zmartwychwsta-*

¹⁹ Z wyjątkiem XV-wiecznych ruskich malowideł w kościołach katolickich fundacji pierwszych Jagiellonów (A. Różycka-Bryzek 1968, s. 175-293; Taż 1965, s. 47-82; Taż 1983; 1987, s. 297-303; Taż 1994, s. 295-305; Taż 1994, s. 307-326). W malowidłach nawy cerkwi p.w. Św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej narrację ewangeliczną buduje również rozszerzony wątek pasyjny (*Ostatnia Wieczerza, Umywanie nóg, Pojmanie, Chrystus przed Arcykapłanem?, Prowadzenie na ukrzyżowanie, Ukrzyżowanie, Zdjęcie z krzyża, Złożenie do grobu*). Jednakże ogromne zniszczenia warstwy malarskiej uniemożliwiają na tym etapie badań nawet ich wstępne datowanie oraz włączenie ich do niniejszej pracy.

²⁰ Liczby w nawiasach oznaczają pozycję w katalogu, w pierwszej jego części; oznaczenie „cz. 2” wskazuje, że omawiane dzieło umieszczone zostało w drugiej części katalogu.

²¹ Jednym z pierwszych, który zwrócił uwagę na malowidła zakarpaccich cerkwi był Załoziecki, por. В. Залозецкий 1925, s. 132-137.

²² Г. Логвин 1973, 145; cerkiew spłonęła w roku 1994, por. М. Сирохман 2000, s. 536-540.

²³ ABGK 3554, s. 27; ten tekst publikuje J. Giemza 1999a, s. 89.

²⁴ ABGK 475, s. 307-8.

nie w Niebowstąpieniu i inne z Życia Xtusa Pana w małych oddziałach pomalowane... Te liczne malowidła są mocno nadwreżone po części, że zaciekał deszcz, po części przy naprawie Cerkwi, a nawet przez oboczne ołtarze, które na około ścian dawniej postawiane były...²⁵ Tutaj Męka Pańska również zajmowała ścianę północną, trudno jednak odgadnąć, czy była szczególnie wyodrębniona z szerszego cyklu ewangelicznego. Na ścianie południowej znajdowało się przedstawienie Sądu nad Chrystusem: *Na dolnym oddziale Cerkwi po prawej stronie jest namalowany Sąd na Jezusa Xtusa złożony, z osób zasiadających w tym Sądzie trzyma każda pergamin ze swoim zdaniem (votum) w ruskim języku – niżej zaś jest tłumaczenie podług liczb osób w łacińskim języku*²⁶.

Nader skąpa informacja zachowała się w dokumentach dotyczących cerkwi Św. Paraskiewy w Tynowie, w dekanacie mokrzańskim: *Чисто убертуме ся церковь, одмалёвана есть ужасный образъ срецье Иисусового, одна стена въ церкве украшена представленемъ муки Исуса Христа*...²⁷ Tak lakoniczne wzmianki są charakterystyczne dla większości wizytacji, mają one jednak ogromną wagę, są bowiem często jedynym źródłem dającym możliwość wglądu do wnętrza XVIII-wiecznej cerkwi. Dzięki nim wiadomo, że cykle pasyjne znajdowały się w cerkwiach: Św. Mikołaja w Nowosiólkach, dek. Gliniany²⁸, Ofiarowania do świątyni Marii Panny w Nowosiółce, dek. Zarwanica²⁹, Zmartwychwstania Pańskiego w Babuchowie, dek. Rohatyń³⁰, Jana Chrzciciela w Wierzbilowcach, dek. Rohatyń³¹, Podwyższenia Św. Krzyża w Suchrowie, dek. Rozdół³², Św. Mikołaja w Weleśniowie, dek. Zawałów³³, Objawienia Pańskiego w Czahrowie, dek. Żurawno³⁴, Przemienienia Pańskiego w Sarnkach Harisznych (Górnych), dek. Bursztyn³⁵, Zaśnięcia Matki Boskiej w Pystyniu, dek. Kołomyja³⁶, Podwyższenia Krzyża w Zarubińcach, dek. Skalat³⁷, Przemie-

²⁵ ABGK 475, s. 526.

²⁶ Tamże, s. 526; na temat Sądu nad Chrystusem w malarstwie ikonowym por.: A. Gronek 2003c; 2007c.

²⁷ ABGK 5838 [t-u], s. 129.

²⁸ ...a na samej lewej ścianie Passio Dnica stacjami odmalowana; PKA 23, fol. 396.

²⁹ ...na ścianie lewej odmalowana passya Xtusowa z stacyami y straszny Sąd Boski; PKA 20, fol. 50r.

³⁰ ...na miejscu lewego Kryłosa w słupach, y floresach, snycerskiej roboty, ołtarz z obrazem Protectionis B Virginis Mariae... za tymże ołtarzem cała ściana z wyrażeniem Passyi Pańskiej y Sądu Jego ostatecznego malowana; PKA 20, fol. 414; alatero na samej ścianie wymalowany Sąd Ostatni y Męka Panska; PKA 11, fol. 116r

³¹ ...alatero na ścianie malowany Sąd Ostatni y Męka Pańska; PKA 11, fol. 115v, 116r.

³² ...alatero na ścianie malowanie Męki Pańskiej y Sądu Ostatniego partazka nader robota; PKA 11, fol. 142v.

³³ ...obrazy Passionis Xti na obuch ścianach namalowane ; PKA 11, fol. 108v.

³⁴ ... na ścianie poboczney malowanie Męki Pańskiej y Ostatniego Sądu; PKA 11, fol. 145r.

³⁵ ...aparte na ścianie samej cerkiewney malowanie Sądu Ostatniego y Męki Pańskiej; PKA 11, fol. 168v.

³⁶ ... ściany napulnoc ma pomalowane z wyrażeniem Męki Chrystusowej; PKA 16, fol. 417r.

³⁷ ...Passya Xta Pana na ścianie malowana; PKA 19, fol. 4r.

nienia Pańskiego w Skałacie³⁸, Opieki Matki Boskiej w Kuninie, dek. Żółkiew³⁹, Soboru Michała Archanioła w Bojańcu, dek. Żółkiew⁴⁰, Bazylego Wielkiego w Bartatowie, dek. Obroszyn⁴¹, Zaśnięcia Matki Boskiej w Stradczu, dek. Obroszyn⁴², Demetriusza w Jawczech, dek. Rozdół⁴³, Podniesienia Krzyża w Suhrowie (Suchrowie), dek. Rozdół⁴⁴, Opieki Matki Boskiej w Cecowej, dek. Zborów⁴⁵, Św. Mikołaja w Podhorcach, dek. Rozdół⁴⁶. Listę monumentalnych realizacji tematu pasyjnego należy uzupełnić o malowidła w rozebranej w 1937 roku cerkwi Trójcy Świętej w Potyliczu⁴⁷.

Podobnych przedstawień w cerkwiach ukraińskich na omawianych terenach mogło być znacznie więcej, nie wszyscy bowiem duchowni przy sporządzaniu protokołów uznawali za stosowne nadmienić, jakie malowidła tam się znajdowały. Niejednokrotnie na podstawie bardzo skąpych wzmianek nie można rozstrzygnąć, czy opisywane przedstawienie było namalowane na desce, płótnie bądź wprost na ścianie. Dla wiernych bowiem nie miało znaczenia, czy temat był realizowany w malarstwie monumentalnym, czy tablicowym, zawsze pozostawał świętą ikoną objętą kultem. O otaczaniu czcią obrazów malowanych na ścianie nie pozostawia wątpliwości informacja odnaleziona w wizytacji cerkwi Trójcy Świętej w Przewłocze Dolnej (dek. Buczacz): *...we środku Cerkwi na ścianie lewey Passio Dnica stacyami malowana, gdzie przed Ukrzyżowanym Zbawicielem Postawnik duży, w lichtarz żelazny ustawiony*⁴⁸.

Jednym ze sposobów adoracji świętych obrazów w Kościele wschodnim jest zapalanie świec, ustawianych przed ikonami na specjalnych lichtarzach; tak też przed wiekami oddawano cześć w cerkwiach ukraińskich. Dzięki protokołom wizytacyjnym wiadomo, że świece zapalano także przed ikonami *Męki Pańskiej*, jak np. w cerkwi Soboru Matki

³⁸ *...Passya Xtsa Pana na ścianie malowana*; PKA 19, fol. 9r.

³⁹ *...dawno kiedyś Passio vero Dominica na ścianie odmalowana*; PKA 24, fol. 295.

⁴⁰ *...w Babińcu żadnego obrazu niemasz, tylko Passio Dominica na ścianie odmalowana*; PKA 24, fol. 415.

⁴¹ *...ściana lewa cała malowana z Expresją Męki Xtusowej y Sądu Pańskiego*; PKA 25, fol. 103r.

⁴² *...a tergo lewego kryłosa oltarzyk z obrazem depositionis in Sepulchrum Xti Dni...obok na ścianie caley Passya Xtusowa stacyami, y Sąd Ostateczny Pański odmalowany*; PKA 25, fol. 118r.

⁴³ *...Passio Dominica y Sąd Ostateczny na ścianie lewey odmalowany*; PKA 25, fol. 240.

⁴⁴ *...lewa ściana, cała malowana, tam Sąd Ostateczny, et Passio Dominica stacyami odmalowane*; PKA 25, fol. 265r.

⁴⁵ *...W Babińcu obraz a dextris Salwatonis ieden na płutnie, niedawno zmalowany, a drugi na blacie drewnianym także, od którego przeciągiem po ścianie Passya Xtusowa stacyami* PKA 21, fol. 274r.

⁴⁶ *...na ścianie lewey passio Dominica stacyami i obraz S° Onufrego odmalowane*; PKA 25, fol. 299v.

⁴⁷ J. Giemza 1999, s. 99; tam szczegółowa literatura.

⁴⁸ PKA 21, fol. 730r.

Boskiej w Malechowie, dek. Lwów?⁴⁹ i Ofiarowania do świątyni Marii Panny w Żabokrukach, dek. Strzeliska⁵⁰.

Tematy pasyjne nieporównywalnie częściej niż bezpośrednio na deskach ścian umieszczane były właśnie na dużych ikonach. Zawieszano je nierzadko na ścianie północnej nawy głównej, przy czym nie było ściśle przestrzeganej reguły, w której jej części. Częste drobne notatki w wizytacjach nie pozwalają precyzyjnie określić ich miejsca np.: *...sinistro...po ścianach obrazów różnych płóciennych cztery, et Passio Dnica nabłacie drewnianym*⁵¹; *...a sinister...po ścianach Passio Dni na płótnie malowana*⁵²; *...a sinistris...na ścianie Passio Dnica na tablicy drewnianej malowana tamże podobnie Extremum Judicium Dni malowany...*⁵³; *...a sinistris na ścianie Passio Dnica malowana, a dextris Extremum Judicium indeunter malowany*⁵⁴, II. *po lěvivü stroní...2) Страсти – старезний на дошках і два менші коло него*⁵⁵; *...pod to ściano pułnocno ołtarzych s Onufrego z mensą obrusami antymin ...Ustrzyckiego, przy tym ołtarzu na ścianie Passia Pana Jezusa na tabulaturze drewnianej malowana...*⁵⁶; *od pułnocy obraz N. Panny na blacie drewnianym..., a koło tego obrazu Matki N. iest obraz Męki Jezusowej na Blacie drewnianym malowany...*⁵⁷; *...na ścianie pułnocnej iest malowana Passya P. Jezusa na płótnie...*⁵⁸; *На повночній стіні натрагнене полотно на рамках 3м/2,5 м а на нем намалеванія страсти Хрстовіу з 13 образами. На попудневої 100 см/80 на полотні образ Матери Б. св. Николая а по середне Распятіе*⁵⁹; *...a sinistro...na tymże boku u ściany obrazów kilka to płóciennych to drewnianych y Passio Dnica cum stationiby*⁶⁰; *...a sinistris na ścianie Passio Dnica, na kortynie płuciennej malowana*⁶¹.

⁴⁹ *...w Babińcu a dextris obraz S^o Mikołaja a sinistris Annunt BVM ae y inne drewniane a w górze Passio Dnica, Effigis S^o Piotra, y Magdaleny na kortynach płuciennej odmalowane, przed nimi u dołu postawników dużych trzy, na lichtarzach drewnianych; PKA 25, fol. 190v.*

⁵⁰ *...we środku Cerkwi i ścieny lewey Formy drewniane, passya Xtusowa, Sąd Ostateczny Jego, na jednej kortynie płóciennej odmalowane, a przed niemi podstawnik ieden na czopie drewnianym...; PKA 22, fol. 56v.*

⁵¹ Batiatycze, dek. Kamionka Strumiłowska, diec. lwowska, Sobór Matki Boskiej; ABGK 327, s. 47.

⁵² Żeldec, dek. Kamionka Strumiłowska, diec. lwowska, cerkiew Zmartwychwstania Pańskiego; ABGK 327, s. 57.

⁵³ Wola Kuninska, dek. Żółkiew, diec. lwowska, cerkiew Opieki Matki Boskiej; ABGK 327, s. 91.

⁵⁴ Kulawa, dek. Żółkiew, diec. lwowska, cerkiew Ofiarowania do świątyni Marii Panny (Narodzenia Marii Panny?); ABGK 327, s. 105.

⁵⁵ Załokieć, dek. Podbuż (dawniej Stary Sambor), diec. przemyska; ABGK 6430.

⁵⁶ Hordynia, dek. Sambor, diec. przemyska, cerkiew Św. Demetriusza; ABGK 47, s. 53.

⁵⁷ Monasterzec Niżny, dek. Stary Sambor, diec. przemyska, cerkiew Św. Trójcy; ABGK 47, s. 20.

⁵⁸ Kobło, dek. Satry Sambor, diec. przemyska, cerkiew Zaśnięcia Matki Boskiej; ABGK 47, 14.

⁵⁹ Kagujew, cerkiew św. Paraskiewy; ABGK 6040.

⁶⁰ Mierzwica, cerkiew Jana Chrzciciela; ABGK 327, s. 119.

⁶¹ Błyszczwydy, dek. Żółkiew, diec. lwowska, cerkiew Opieki Matki Boskiej; ABGK 327, s. 44.

Niekiedy wizytujący za jeden z punktów odniesienia opisu wnętrza obierał kryłose⁶² – wyodrębnione miejsca, przeznaczone dla chóru śpiewaków, zlokalizowane po bokach nawy, w jej wschodniej części. Dzięki temu wiadomo, że ikony *Męki Pańskiej* mogły być zawieszane w najbliższym sąsiedztwie ikonostasu – nie jest jednak pewne, czy na ścianie wschodniej nawy, czy bocznych – między innymi w cerkwiach: Św. Mikołaja w Cisowie, dek. Bolechów⁶³, Wniebowzięcia Matki Boskiej w Strutynie, dek. Złoczów⁶⁴, Ofiarowania do świątyni Marii Panny w Starym Jaryczowie, dek. Lwów⁶⁵, Soboru Matki Boskiej w Snowidowie, dek. Buczacz⁶⁶, Soboru Michała Archanioła w Choroścucu, dek. Kozłów⁶⁷, Soboru Michała Archanioła w Kozowej Starej, dek. Brzeżany⁶⁸, Przemienienia Pańskiego w Jasinowicach, dek. Złoczów⁶⁹, Św. Mikołaja Biskupa w Belczu, dek. Biały Kamień⁷⁰, Ofiarowania do świątyni Marii Panny w Junkowcach, dek. Tarnopol⁷¹, Narodzenia Marii Panny w Dolinie⁷², Przemienienia Pańskiego w Sasowie, dek. Biały Kamień⁷³.

W innym jeszcze miejscu, nieco dalej od ikonostasu i w głębi cerkwi zawieszono ikony *Pasji* w cerkwiach Zmartwychwstania Pańskiego w Wierzbicy, dek. Rozdół⁷⁴, Matki

⁶² Клирось od клирь (gr. κληρος), czyli „spuścizny, udziału Boga“ (1P 5,3), stąd z kolei łac. *clerus* – kler; ruskie znaczenie słowa por. S. Stepien 1996, s. 110; B.M. Seniuk 2000, s. 340-341; E. Pokorzyna 2001, s. 19.

⁶³ ...*ex oppositio nad lewy kryłose obraz Bma Virgis Mrie Passya Chrystusowa stacyami y obrazów małych kilka, wszystko to także na blatach drewnianych*; PKA 22, fol. 379v.

⁶⁴ ...*nad kryłosem lewym u ściany Passio Dominica stacyami odmalowana, na Kortynie płucieney*; PKA 23, fol. 134r; O/H 135, fol. 32v.

⁶⁵ ...*nad lewym Kryłosem u ściany Passio Dnica stacyami na kortynie płucienney odmalowana*; PKA 23, fol. 445r.

⁶⁶ ...*nad lewym Kryłosem u ściany Passya Xtusowa na płótnie zmalowana, dużo stara*; PKA 21, fol. 620v-621r.

⁶⁷ ...*nad lewym Kryłosem Passya Xtusowa y obrazów kilka na płutnie malowanych bardzo starych; ex oppositio nad prawym Kryłosem Sąd Ostateczny Pański na płutnie także malowany*; PKA 21, fol. 269r.

⁶⁸ ...*we środku cerkwi u ściany nad lewym Kryłosem Passya Xtusowa stacyami na płutnie odmalowana*; PKA 21, fol. 141v.

⁶⁹ ...*nad Kryłosem lewym, u ściany, Passio Dominica stacyami na płutnie odmalowana, y do ściany przybita*; PKA 23, fol. 238v; O/H 135, fol. 138v.

⁷⁰ ...*a tergo lewego Kryłosa, obraz procesjonalny, S. Jerzego, na blacie drewnianym. Tamże wyżej Passio Dominica, stacyami na płutnie malowana do ściany przybita*, PKA 23, fol. 198v; O/H 135, fol. 154r.

⁷¹ ...*a tergo lewego Kryłosa...gdzie per extensum na ścianie Passio Dnica stacyami na płótnie, y obraz Архипера stary, na blacie drewnianym, przybite*; PKA 21, fol. 432v.

⁷² ...*za lewym Kryłosem Passya Chrystusowa, a za prawym Sąd Ostateczny jego na drzewie malowana*; PKA 22, fol. 211r.

⁷³ ...*u ściany przy lewym Kryłosie Passio Dominica, stacyami odmalowana na Kortynie płucienney odmalowana...a latere Prawego Kryłosa obraz Crucyfixy Dni, na płutnie*; PKA 23, fol. 192r; O/H 135, fol. 44: *U ściany przy lewym Kryłosie Passio Dnica stacyami na płutnie malowana...*

⁷⁴ ...*na miejscu lewego Kryłosa w koperdymencie snycerskim, y malowanym obraz Annuntiationis BVM...gdzie u ściany Passio Chrystusowa stacyami; y Sąd Jego Ostateczny na płótnie malowane, et per extensum do ściany przybite*; PKA 22, fol. 11v.

Boskiej w Podkamieniu, dek. Strzeliska ⁷⁵, Soboru Michała Archaniola w Bieńkowicach, dek. Strzeliska ⁷⁶ oraz Objawienia Pańskiego w Lisowicach, dek. Bolechów ⁷⁷.

Wobec braku informacji w literaturze naukowej trudno stwierdzić, ile omawianych ikon nadal pozostaje w cerkwiach i zajmuje swoje pierwotne miejsce ⁷⁸. Do niedawna XVI-wieczna ikona znajdowała się w cerkwi Podwyższenia Krzyża w Drohobyczu (6), obecnie w Muzeum Drohobyczczyzny. W cerkwi Św. Demetriusza w Łosyńcu (38) wymagająca restauracji *Pasja* została wyłączona z kultu religijnego i umieszczona na chórze. Na terenach Rzeczypospolitej w cerkwi znajduje się zaledwie jedna XVII-wieczna ikona w Świątkowej Wielkiej (21), na terenie Słowacji dwie z XIX wieku z dwóch cerkwi Archaniola Michała: z Nowej Sedlicy (43), obecnie w Krajoznawczym Muzeum w Humennem oraz we wsi Uličské Krivé (42). W Świątkowej Wielkiej *Pasja* umieszczona została po wschodniej stronie ściany północnej. Nie można jednak stwierdzić, że jest to jej pierwotne miejsce, gdyż jeszcze do niedawna, przed jej restauracją, podzielona na trzy części była zawieszona na ścianie tęczowej nad prześwitem ołtarza, a jeszcze wcześniej – w babińcu. Ikony na Słowacji zajmują zapewne swoje pierwotne miejsce, na ścianie północnej przy ikonostasie. Niestety, skąpe informacje źródłowe nie potwierdzają jednoznacznie tezy, o zwyczajowym umieszczaniu ikony *Męki Pańskiej*, a także *Sądu Ostatecznego*, we wschodniej części nawy ⁷⁹. Nawet nieliczne, przytoczone wyżej wypisy źródłowe wykazują, że jedynie te ikony, które zawieszono były „nad kryłosem”, znajdowały się w bezpośrednim sąsiedztwie przegrody ołtarzowej.

Zapiski typu: ...w końcu ścian od Babińca, na dużych dwóch tabulach drewnianych *Passio Dnica y Sąd Jego Ostateczny odmalowany*⁸⁰; ...*ex oppositio przed lewym kryłosem ołtarz... na tejże ścianie tylko daley ku Babińcowi Passio Dominica stacyami; na płótnie zmalowana*⁸¹;...*u ściany lewey in contiquitqre z obrazem Transfigurationis Xti Dni... daley ku Babińcowi u tej że Ściany Passyo Xtusowa z stacyami Sąd Jego Ostateczny y obraz Michała na płótnie odmalowane*⁸² przekonują, że ikony te mogły znajdować się w dowolnym miejscu ściany północnej.

⁷⁵ ...*przed lewym kryłosem ołtarz... z obrazem Coronationey Bma Virg Mariae obok tego ołtarza Passya Xtusowa stacyami na płótnie malowana, do ściany przybita...*; PKA 22, fol. 86v.

⁷⁶ ...*na miejscu lewego kryłosa ołtarz Zesłania Ducha Świętego...obok owego ołtarza daley na ścianie Passya Xtusowa stacyami na płótnie malowana*; PKA 22, fol. 83v.

⁷⁷ ...*ex opositio na lewym także kryłose podobney snycerskiej roboty y malowania drugi ołtarz z obrazem Annuntiaionis Bma Virgis Mariae, ...tamże obok obrazów trzy Passya Chrystusowa, y Sąd Ostateczny wszystkie na płótnie malowane*; PKA 22, fol. 374r.

⁷⁸ Ikona *Męki Pańskiej* ma się znajdować w Zubrzyicy na Bojkowszczyźnie (tę informację zawdzięczam o. Sebastianowi Dmytruchowi); Łohwyn reprodukuje dwie sceny ikony w cerkwi Św. Ducha w Kołoczawie (Г. Логвин 1973, s. 115, il. 71), a Słobodjan w Krywce (В. Слободян 2003, s. 90). Według informacji przekazanych mi przez W. Słobodjana ikony *Męki Pańskiej* znajdują się ponadto w Jablonce Wyżnej oraz w Dniestriku.

⁷⁹ Por. m.in. В. Александрович 1994, s. 64; o ikonach pasyjnych integralnie związanych z ikonostasem por. В.А. Овсійчук 1985, s. 128.

⁸⁰ Objawienia Pańskiego, Słoboda; PKA 22, fol 258v.

⁸¹ Wniebowzięcia Matki Boskiej, Bzowica, dek. Zborów; PKA 21, fol. 375.

⁸² Wniebowzięcia Matki Boskiej, Kozowa, dek. Brzeżany; PKA 21, fol. 130.

Niekiedy *Pasje* Chrystusa zawieszano na ścianie południowej nawy, jak np. w cerkwi Ucieczki do Egiptu w Skwarzawie Nowej, dek. Żółkiew⁸³, Podwyższenia Krzyża Świętego w Piłach, dek. Żółkiew⁸⁴, Przeniesienia relikwii Mikołaja w Trościańcu, dek. Dolina⁸⁵, Zmartwychwstania Pańskiego w Sulatczycach, dek. Bolechów⁸⁶, Św. Paraskewy w Jarczowcach, dek. Zborów⁸⁷, Soboru Matki Boskiej w Doroszowie Wielkim, dek. Kulików⁸⁸, Soboru Matki Boskiej w Remenowie, dek. Kulików⁸⁹, Św. Mikołaja w Żulicach, Biały Kamień⁹⁰, Soboru Archanioła Michała w Moniłówe, dek. Zborów⁹¹, Położenia rzyzy Matki Boskiej w Płuhowie, dek. Złoczów⁹², Św. Mikołaja w Młyniskach, dek. Żydaczów⁹³, Św. Mikołaja w Sokołowie, dek. Bolechów⁹⁴, Ucieczki Matki Boskiej do Egiptu w Rakowie, dek. Dolina⁹⁵, Św. Paraskewy w Podburzu, dek. Strzeliska⁹⁶, Wniebowzięcia Matki Boskiej w Trembowli⁹⁷, Zmartwychwstania Pańskiego w Kunaszowie, dek. Bursztyn⁹⁸, Św. Trójcy w Daniłczach, dek. Rohatyń⁹⁹, Św. Para-

⁸³ ...*a dextris Passio Dnica y Sąd Ostateczny na kortynach płóciennych odmalowany...*; ABGK 327, s. 63.

⁸⁴ ...*a dextris passio Dnica na Kortynie płóciennej odmalowana...*; ABGK 327, s. 99.

⁸⁵ ...*znovu na miejscu lewego Kryłosa oltarz z obrazem Protectionis Bma Virgis Mariae... obok owego oltarza ku Babińcowi Sąd Ostateczny Pański na tabule drewnianey odmalowany, Ex opposito u ściany prawey, na podobnej tabule Passio Dnica w stacyach*; PKA 22, fol. 100r.

⁸⁶ ...*Ex opposito nad prawym Kryłosem Passya Chrystusowa stacyami na płótnie malowana*; PKA 22, fol. 337r.

⁸⁷ ...*tamże po ścianach, to jest na lewey Sąd Ostateczny Pański, a na prawey Męka Jego stacyami na płótnie malowane*; PKA 21, fol. 515v.

⁸⁸ ...*U ściany prawey Passio Dnica na kortynie płucienney, stacyami odmalowana*; PKA 23, fol. 460r.

⁸⁹ ... *u ściany prawey ambona, Passio Dnica na kortynie płucienney, y Sąd Ostateczny na tablicy dużej drewnianey odmalowany*; PKA 23, fol. 496r.

⁹⁰ ...*u ściany prawey we środku cerkwi Passio Dominica stacyami odmalowana, na kortynie płucienney*; PKA 23, 178r; O/H 135, fol. 133v.

⁹¹ ...*u ściany prawey, Passio Dnica a u lewey Sąd Ostateczny Pański, na kortynach płucien-nych odmalowane*; PKA 23, fol. 26v; O/H 135, fol. 15r.

⁹² ...*u ściany lewey Obraz duży Crucifix Dni, a u prawey Passio Donic., Obydwa te na kortynach płuciennych*; PKA 23, fol. 7r; O/H 135, fol. 29r.

⁹³ ...*Na miejscu prawego kryłosa oltarz... z obrazem S. Józefata Męczennika..., a obok Passya Chrystusowa stacyami na płótnie odmalowana*; PKA 22, fol. 603.

⁹⁴ ...*na ścianie prawey Passya Chrystusowa stacyami na płótnie zmalowane*; PKA 22, fol. 346.

⁹⁵ ...*U ściany lewey dwa blaty drewniany, na których obydwóch odmalowany jest Sąd Ostateczny Pański, u ściany prawey Passio Dnica na kortynie płucienney*; PKA 22, fol. 109v.

⁹⁶ ...*we środku cerkwi na ścianie prawey Passya Xtusowa stacyami na płótnie malowana*; PKA 22, fol. 70.

⁹⁷ ...*nad prawym kryłosem u ściany Passya Xtusowa na płutnie odmalowana*; PKA 20, fol. 235v.

⁹⁸ ...*we środku nad prawym Kryłosem u ściany Passya Xtusowa stacyami na płutnie odmalowana*; PKA 20, fol. 110.

⁹⁹ ...*Obrazy namieszne wszystkie na blatach drewnianych. Apostoły na płutnie, a parte na ścianie obraz na płutnie Sądu Pańskiego y Męki Pańskiej*; PKA 11, fol. 177r.

skewy w Sarnkach Dolnych, dek. Bursztyn¹⁰⁰, Św. Mikołaja w Serafińcach, dek. Horodenska¹⁰¹, Soboru Archaniola Michała w Woli Żołtanieckiej, dek. Kamionka Strumiłowska¹⁰², Soboru Michała w Glińsku, dek. Żółkiew¹⁰³, Michała Archaniola w Radziejowicach, diec. kamieniecka¹⁰⁴.

Zdarzało się także, choć stosunkowo rzadko, że przedstawienia pasyjne zajmowały obie ściany nawy, jak np. w cerkwiach Trójcy Świętej w Jeziernej, dek. Zborów¹⁰⁵, Narodzenia Pańskiego w Łoniach, dek. Gologóry¹⁰⁶, Św. Mikołaja w Weleśniowie, dek. Zawałów¹⁰⁷, Opieki Matki Boskiej w Srubkowie, diec. podolska¹⁰⁸. W cerkwi Opieki Matki Boskiej we wsi Załuże, dek. Lubaczów na ścianie północnej znajdowały się przedstawienia: *Złożenie do grobu*, *Ostatnia Wieczerza*, na południowej zaś *Ukrzyżowanie*, *Zdjęcie z krzyża*, *Modlitwa w Ogrójcu*¹⁰⁹.

Niekiedy w cerkwi zawieszane były dwie ikony *Męki Pańskiej*, jak np. Św. Demetriusza w Dmytrzach, dek. Szczercz¹¹⁰. Wtedy umieszczane były one albo na obu ścianach nawy, jak w wymienionej wyżej cerkwi Narodzenia Pańskiego w Łoniach, albo częściej jedna w nawie, druga w babińcu, jak w cerkwiach Podwyższenia Krzyża w Nowej Sieniawie, diec. podolska¹¹¹, ŚŚ. Kosmy i Damiana w Srokach, dek. Szcze-

¹⁰⁰ ...*Cały Deisus obrazów stolarską robotą malowaniem niezłym wystawiony, dwa obrazy aparte Sądu Ostatniego y Męki Pańskiej malowaniem partackim y nie przystoinym wystawione na płótnie*; PKA 11, fol. 171r.

¹⁰¹ ...*na pułnocney ścianie całej, Obraz Straszny Sąd reprezentujący a na południowej ścianie similiter obraz Passionem Christi Domine demonstrujący, Obydwa na płutnie malowane*; PKA 12, fol. 513r.

¹⁰² ...*u ściany prawey Passio dnica y inne stare obrazy plucienne, u lewey sąd ostateczny Pański także plucienney*; PKA 24, fol. 153.

¹⁰³ ...*u ściany prawey Passio Dominica na kortynie plucienney malowana, Sąd Ostateczny Pański na tablicy drewnianey*; PKA 24, fol. 263.

¹⁰⁴ ...*na lewey ścianie Cerkwi obraz podniesienia S^o Krzyża na blacie drewnianym a drugi Sądu Pilatowego na Chrystusa na płótnie, a na prawey ścianie Męka Chrystusowa na płótnie malowana, także na ścianie Obraz Ostatecznego Sądu*; PKA 26, fol. 500r.

¹⁰⁵ ...*we środku cerkwi na ścianie lewey y prawey Passiones Dominicae stacyami na płótnie malowane* PKA 21, fol. 537r.

¹⁰⁶ ...*po ścianach passio Dnica iedna, y druga, na kortynach pluciennych odmalowana* PKA 23, fol. 266v.

¹⁰⁷ ... *Obrazy Passionis Xti na obuch ścianach namalowane* PKA 11, fol. 108v.

¹⁰⁸ ...*po ścianach obydwóch Historia Męki Xtusowej na płutnie malowana* PKA 26, fol. 467v.

¹⁰⁹ Na podstawie fotografii w Zbiorach Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, nr 10555292/ MKS, D.D.A.S. 2071/70.

¹¹⁰ *u ściany prawey Obraz Tituli Ecclesia na blacie drewnianym, y Passya Chrystusowa na Kortynie plucienney z farb opelzła, ale druga jest drewniana teraz w malowaniu* PKA 24, fol. 814.

¹¹¹ ...*Na prawey stronie Obraz Passionis Xti na blacie drewnianym stary na lewey stronie Deysus z starey Cerkwi...Na ścianach w Babińcu obrazy na płutnie Passionis Dnicae et extremi Judidi stare* PKA 26, fol. 420v.

rzec¹¹²), Św. Demetriusza w Horodysławicach, dek. Bóbrka¹¹³, Narodzenia Marii Panny w Bubszczanach, dek. Pomorzany¹¹⁴. Te *dotatkowe* ikony albo pochodziły z innych, zrujnowanych cerkwi, albo też stare, zniszczone ikony przenoszono do babińca, o czym informuje chociażby tekst wizytacji cerkwi Soboru Michała Archanioła w Załużu, dek. Rohatyń: ...*W babińcu, et alijs locis w Cerkwi obrazów różnych na blatach drewnianych, większych y mniejszych N° 20 y kilka, Passya Xtusowa y Sąd Jego Ostateczny na płóciennych kortynach zmalowane, ale już praveluskate z farb opetle*¹¹⁵.

Umieszczanie ikon pasyjnych w przedsonku cerkiewnym nie było zjawiskiem rzadkim, o czym świadczą notatki wizytatora, np. ...*W Babińcu obrazów starych na drzewie: Item Obraz Bea Virginis Mariae, który do noszenia na Processyę zażywany bywa, y drugi S. Jana Chrzcziciela na blacie drewnianym: Passya Xtusowa y sąd Ostateczny na płutnie odmalowany*¹¹⁶; ...*Chrzcielnica dębowa, na wodę święconą i Grób Pański, w Babińcu postawione, gdzie u ściany prawey, Sąd Pański y Passya Xtusowa, stacyami napłutnie malowane stare*¹¹⁷; ...*Po ścianach w Babińcu apostoły stare et Passio Dnica na płótnie. Grób Xtusow z drzewa zrobiony y pomalowany*¹¹⁸; ...*W Babińcu... u ściany Passia Dnica stacjami na kortynie płucienney malowana*¹¹⁹; ...*w Babińcu Passio Dnica stacyami na płótnie odmalowane*¹²⁰; ...*W Babińcu żadnego obrazu niemasz, tylko Passio Dominica na ścianie odmalowana*¹²¹; ...*W Babińcu Obraz Protekcji Matki Boskiej y na ścianie Passionis Dnica*¹²²; ...*W przytworze obrazów różnych N° 4, a parte sinistra na ścianie na płutnie odmalowana passio Xti Dni*¹²³; ...*W Babińcu obrazów nowych 3. Płaszcznica na płutnie malowana, stacya Męki Xtusowej na płutnie malowana*¹²⁴; ...*W Babińcu na ścianach Passio Dnica et extremum Judicium na płutnie malowane*¹²⁵; ...*Tamże [w Babińcu]*

¹¹² ...*u lewey oltarz piękny...S° Alexego...obok którego Passio Dnica na Kortynie płucienney malowana, tylko ieszcze niedokończona...W Babińcu Passio Dnica y Apostoły stare płucienne* PKA 24, fol. 933.

¹¹³ ...*u ściany prawey obrazów 4 drewnianych et Passio Dnica płucienna stara, u lewey oltarz...z obrazów Tituli Ecclesia y S° Bazylego...a latere Sąd Ostateczny Pański na kortynie płucienney odmalowany...w Babińcu...po bokach Passio Dnica y inne obrazy stare* PKA 24, fol. 676, 677.

¹¹⁴ ...*we środku cerkwi na ścianie lewej Passya Xtusowa stacyami y Sąd Jego Ostateczny na płótnie malowane. W Babińcu...na ścianie druga Passya Xtusowa na płutnie zmalowana* PKA 21, fol. 102r.

¹¹⁵ PKA 20, fol. 529r.

¹¹⁶ Narodzenia Marii Panny Brzuchowice, dek. Dunajów; PKA 20, fol. 494r.

¹¹⁷ Narodzenia Marii Panny w Czernichowie (Czernichowcach), dek. Tarnopol; PKA 21, fol. 445v.

¹¹⁸ Wniebowzięcia Marii Panny w Kulikowie; PKA 23, fol. 463r.

¹¹⁹ Św. Demetriusza w Kulikowie; PKA 23, fol. 469v.

¹²⁰ Ofiarowania do świątyni Marii Panny w Jajkowcach, dek. Żydaczów; PKA 22, fol. 505r.

¹²¹ Soboru Michała Archanioła w Bojańcu, dek. Żółkiew; PKA 24, fol. 415.

¹²² Jana Teologa w Równiej, diec. podolska; PKA 26, fol. 126r.

¹²³ Narodzenia Marii Panny w Pieścu, diec. podolska; PKA 26m fol. 214v.

¹²⁴ Opieki Matki Boskiej Holeniszczowie, diec. podolska; PKA 26, fol. 335v.

¹²⁵ ŚŚ. Kosmy i Damiana w Tokarówce, diec. podolska; PKA 26, fol. 561r.

na ścianach dwie stacye Męki Xtosowej na płótnie malowane¹²⁶; „...W Babińcu dwa obrazy S° Mikołaja, trzeci ścięcia S° Jana Chrzyciela, czwarty S° Jerzego Męczennika, wszystkie na blatach drewnianych, w górze Passio Dnica, y Sąd Ostateczny, quondam na płutnie malowane stare¹²⁷; ...W Babińcu a sinistris obraz na blacie drewnianym B. V. M. drugi Conceptionie B.V. M. a dextris S. Mikołaja podobny w górze in fronte na blacie drewnianym Passio Dnica...¹²⁸; ...W Babińcu in fronte Apostołowie z Prorokami na płótnie malowane, a sinistris Passi Dnica¹²⁹; ...w Babińcu... na ścianach Passio Dnica na płótnie malowana, obrazów hinc inde płuciennych 4, drewnianych ieden¹³⁰; ...W Babińcu a dextris obraz S Mikołaja a sinistris S. Jerzego Męczennika, obydwu na blatach drewnianych, po ścianach apostoły stare nec non passio Dnica, stacyami odmalowana na korytnie płucienney, Tetrapod płatami białemi przykryty; chrzcielnica na święcenie wody dębowa¹³¹.

Ołtarz

Przedstawienia pasyjne zajmowały miejsce także w samym sanktuarium, choć było to rozwiązanie raczej wyjątkowe. Jedyne zachowane przykłady znajduje się w cerkwi Św. Jakuba w Powroźniku (44), tu jednak *Męka Pańska* nie była wyłącznym tematem przestrzeni ołtarzowej, a dopełniała cykl świąteczny¹³². Informacji na temat podobnych realizacji dostarczają teksty archiwalne: ...a tergo ołtarza obrazów drewnianych różnych ośm, płóciennych cztery, w górze pod sufitem Passio Dnica na drzewie malowana¹³³; ...żertwiennik a tergo ołtarza przy ścianie na szufladach wpla (?) ieden biały przykryty, na którym krzyż drewniany snycerskiej roboty cum Corpore sculpto, y obraz Passionis Dnica na płótnie malowany dwa zaś mniejsze, ieden B. V. M. drugi Epiphania¹³⁴;...Za Wielkim Ołtarzem obraz Passionis Dominica¹³⁵; ...w ołtarzu na ścianie stacye Cztery Męki Xtusowej na płutnie malowane¹³⁶; ...In Presbyterio stacye Męki Chrystusowej na płutnie malowane, na ścianie ułożone¹³⁷; ...In Presbiterio na ścianie stacye Męki Xtusowej na płutnie malowane¹³⁸; ...In Presbiterio na ścianach Stacye Męki Xtusowej na płutnie malowane¹³⁹. Pięć z wymienionych cerkwi znajdowało się w diecezji podolskiej, nie można zatem wykluczyć, że przedstawienia *Męki Chrystusa* w obrębie sanktuarium były tam częstsze, niż na innych terenach.

¹²⁶ Św. Jana Teologa w Szczedrowej, diec. podolska; PKA 26, fol. 675r.

¹²⁷ Przemienienia Pańskiego Skniłowie, dek. Obroszyn; PKA 25, fol. 93r.

¹²⁸ Soboru Św. Michała Archanioła w Skwarzawej Starej, dek. Żółkiew; ABGK 327, s. 66.

¹²⁹ Św. Paraskiewy w Turynce, dek. Żółkiew; ABGK 327, s. 75.

¹³⁰ Św. Paraskiewy w Krechowie, dek. Żółkiew; ABGK 327, s. 124.

¹³¹ Narodzenia Marii Panny w Poczapach, dek. Biały Kamień; O/H 135, fol. 157r.

¹³² J. Gienza 1999, s. 106 i n.; cykl pasyjny w przestrzeni ołtarzowej znajduje się także w fundacjach Jagiełłowych w Lublinie, Wiślicy i Sandomierzu, o czym szerzej w dalszej części tego rozdziału.

¹³³ Ucieczki do Egiptu w Skwarzawie Nowej, dek. Żółkiew; ABGK 327, s. 62.

¹³⁴ Soboru Michała Archanioła w Bojańcu, dek. Żółkiew; ABGK 327, s. 74.

¹³⁵ Św. Mikołaja Biskupa w Żerebełowce, diec. podolska; PKA 26, fol. 133v.

¹³⁶ Narodzenia Marii Panny w Szyńcach, diec. podolska; PKA 26, fol. 320v.

¹³⁷ Św. Paraskiewy w Lubomirce, diec. podolska; PKA 26, fol. 461.

¹³⁸ Św. Jerzego na Przedmieściach Międzyborskich, diec. podolska; PKA 26, fol. 475r.

¹³⁹ Jana Teologa w Trebuchowcach; PKA 26, fol. 478r.

Deisus¹⁴⁰

Najpóźniej od XVII wieku na Ukrainie pełne cykle pasyjne bywały umieszczane również na ścianie ikonostasowej. Przegroda wzbogacona o dodatkowy rząd *Męki Pańskiej* zachowała się jedynie w cerkwi ŚŚ. Piatnic we Lwowie (50). Podobne rozwiązania dotyczyły cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie (49)¹⁴¹, Św. Mikołaja w Kamionce Buzkiej¹⁴², Św. Mikołaja w Zamościu¹⁴³, a w cerkwi Ucieczki do Egiptu w Skwarzawie Nowej sceny pasyjne otaczały trzymetrowej wysokości *Ukrzyżowanie* wieńczące ikonostas¹⁴⁴. Opisy wnętrz cerkiewnych sporządzone przez wizytatorów dostarczają kolejnych przykładów, np. z cerkwi Wniebowstąpienia w Nadorożnej, dek. Tłumacz¹⁴⁵, Niepokalanego Poczęcia Marii Panny w Hajworonce, dek. Zarwanica¹⁴⁶, Św. Mikołaja w Glinkach, dek. Ottynia¹⁴⁷ oraz Ucieczki do Egiptu w Bortnikach, dek. Żurawno (?)¹⁴⁸.

Pojedyncze sceny z cyklu pasyjnego, to jest *Ostatnia Wieczerza*, *Zdjęcie z krzyża* oraz *Zmartwychwstanie* do dziś znajdują się na ścianie wschodniej nawy w cerkwi Narodzenia Bogurodzicy w Gorajcu, dek. Lubaczów, stanowiącej integralną część przegrody ikonostasowej¹⁴⁹. Podobne rozwiązanie dotyczy nadto cerkwi Św. Michała Archanioła w Woli Wysockiej, dek. Żółkiew, co odkryto w roku 1989 podczas demontowania ikonostasu¹⁵⁰.

¹⁴⁰ Termin zaczerpnięty z wizytacji na częste określenie ikonostasu, por. także M.P. Kruk 2001, s. 207-230.

¹⁴¹ W roku 1767 ikonostas został zdemontowany i przeniesiony do cerkwi pod wezwaniem ŚŚ. Kosmy i Damiana we wsi Welyki Hrybowyczi (Wielkie Grzybowice), gdzie znajduje się do dziś; cykl pasyjny, pozostał w cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie.

¹⁴² B. Konstantynowicz 1930, tabl. XXII; П.М. Жолтовський 1978, s. 109; М. Станкевич 2002, s. 67.

¹⁴³ B. Konstantynowicz 1930, tabl. XVI, il. 8-16; Z. Szanter 1985, il. 3, 22.

¹⁴⁴ Obecnie w МНЛ, nr inw. I-2409-2411/36616; repr. m.in. B. Konstantynowicz 1930, tabl. XXXI-XXXII; B. Свенціцька 1966, s. 85; В.А. Овсійчук 1991, s. 148; ikonostas pędzla Iwana Rutkowycza do Skwarzawy Nowej przeniesiony był z cerkwi Narodzenia Pańskiego w Żółkwi. Zwyczaj umieszczania przedstawień pasyjnych na ikonostasie znany był także poza terenami zachodniej Ukrainy. Z Zarubińców na Czerkaszczyźnie pochodzi XVIII-wieczny płócienny ikonostas w zbiorach Muzeum im. I. Gonczara w Kijowie, na którym zachowały się między sceny: *Ostatniej Wieczerzy*, *Koronowania Matki Boskiej*, *Sądu Piłata*, *Umywania nóg* (I. Пархоменко 1993, s. 93).

¹⁴⁵ *Deisus z Apostołami na płótnie malowany stary nad Deisusem Cmpacmu na plutnie*; PKA 18, fol. 327v.

¹⁴⁶ *Zamiast Deisusa na prawey stronie Архїєрея на plutnie odmalowanego Passya Jezusowa, na lewey zaś stronie Apostołów 6, także na plutnie starym, y podartym do ściаны przybite obrazy zaś namiestne z carskimi wraty na blatach drewnianych jakożkolwiek pomalowane*; PKA 20, fol. 19r.

¹⁴⁷ *Obrazów Namiestnych na blatach drewnianych 4, zamiast Apostołów Cmpacmu na plutnie malowane*; PKA 18, s. 408r.

¹⁴⁸ *Carskich wrat i namiestnych obrazów nie nasz, tylko Архїєрея з Apostołami i praznikaми suo loco exstant wystawione, tamże alatere dextro, et sinistro niby po arkadach dwa obrazy Passionis Dnica na płótnie ozdobnie zmalowane*; PKA 22, fol. 426v.

¹⁴⁹ J. Giemza 1995, s. 75 i nn.

¹⁵⁰ B. Мокпїї 1994, s. 83; zdjęcia zachowanych fragmentów realizacji zawdzięczam Jarosławowi Giemzie.

Przedstawienia pasyjne na przegrodzie oltarzowej mogły być wystawiane ze względów liturgicznych w okresie Wielkiego Postu, a zwłaszcza w czasie Wielkiego Tygodnia. Przejżdżając przez Mohylew, pod koniec wieku XVII, stolnik Piotr Tolstoj zauważył, że w cerkwi Objawienia Pańskiego w monasterze Brackim oraz w podmiejskiej cerkwi Zmartwychwstania Pańskiego w czasie Wielkiego Tygodnia zakrywano ikonostas purpurową tkaniną ze scenami *Męki Pańskiej*: *...w Środę Wielkiego Tygodnia byłem w... Brackim monasterze na mszy uprzednio poświęconych darów; w tym monasterze jest cerkiew soborna wielka... Wystrój tej cerkwi jest pełen pięknej rzeźbionej i pozłacanej roboty. W Wielkim Tygodniu w tej cerkwi cały ikonostas i wszystkie święte ikony zawieszono na tkaninie wiśniowej, a na tej tkaninie namalowana jest Męka Chrystusowa żywym i ładnym rysunkiem... Tegoż dnia byłem za miastem w cerkwi Zmartwychwstania Pańskiego; cerkiew ta jest drewniana, ikonostas jest w niej pozłacany, rzeźbiony i zawieszony był tak samo, jak i we wspomnianym Brackim monasterze, dla uczczenia świętej Męki Pańskiej... w Sobotę Wielkiego Tygodnia, byłem na sumie w monasterze Brackim i sobornej cerkwi tego monasteru. Ciemne zasłony z ikonostasu były zdjęte, i przystrojona była ta cerkiew pięknymi ozdobami¹⁵¹. Zwyczaj ten musiał zaskoczyć Tolstoja skoro uznał go za godny opisu.*

Ślady istnienia podobnych praktyk również na Ukrainie można odnaleźć w XVIII-wiecznych wizytacjach generalnych. Odwiedzając w marcu 1761 roku cerkiew Narodzenia Marii Panny w Zborowie biskup zauważył, że obrazy namiestne zastawione były obrazami pasyjnymi, różnymi od wiszącej na stałe na ścianie północnej ikony *Męki Pańskiej*: *...Obraz Salwatonis et BVM namiestne obrazami Passionis Dniciae na płótnie malowanymi zastawione... Na ścianie prawej we środku Cerkwi Sąd Ostateczny Pański a na lewej Passya Jego stacyami na płótnie malowane¹⁵². W wizytacji cerkwi Św. Michała Archaniola w Tolstym zapisano: *Deisi z Apostołami y namiestnymi obrazami stalarskiej roboty malowany, stary... obrazów zasłaniających namiestne obrazy na post na płótnie malowanych¹⁵³. Treść tej notatki pozwala przypuszczać, że ikony namiestne zasłanianie na cały okres Wielkiego Postu. Niejako dowodem na usankcjonowanie podobnego zwyczaju przez ukraińską Cerkiew jest jego opis w XIX-wiecznej prasie religijnej wyjaśniający, że ikony tzw. *namiestne*, zasłaniane były na czas Wielkiego Postu – z wyjątkiem sobót, niedziel i święta Zwiastowania Najświętszej Bogurodzicy – przedstawieniami o tematyce pasyjnej, np. *Chrystusa Bolesciwego czy Piety¹⁵⁴*.**

Liczne lakoniczne relacje wizytujących ograniczające się niejednokrotnie do odnotowania obecności ikonostasu oraz ikony *Męki Pańskiej* zawieszonoj po lewej stronie i *Sądu Ostatecznego* – po prawej, pozwoliły badaczom na wysunięcie wniosku o istnieniu takiego właśnie obowiązkowego wzorca wystroju wnętrza ukraińskiej cerkwi w wiekach XVII i XVIII¹⁵⁵. Nie ma żadnego dowodu na to, że takowy wzorzec istniał, cho-

¹⁵¹ M. Kołodziej 1991, s. 85-86.

¹⁵² PKA 21, fol. 547v.

¹⁵³ PKA 19, s. 106v.

¹⁵⁴ *Воскресное Чтение*, nr 51, 1838, s. 450; zwyczaj ten raczej nie jest obecnie praktykowany, ale we lwowskim klasztorze ojców studytów na czas Wielkiego Postu wystawiana jest ikona *Męki Pańskiej*.

¹⁵⁵ Por. В.А. Овсійчук 1985, s. 128; В. Александрович 1994, s. 64; o obowiązku umieszczenia ikon *Męki Pańskiej* w każdej cerkwi na Ukrainie, bez podania przekonujących dowodów, pisali m.in. J. Kłosińska 1973, s. 134; Л.С.Міляєва 1983, s. 63; Л. Скоп 1997, s. 6; Г. Скоп-Друзюк 2000, s. 39.

cięż należy przyznać, że właśnie te trzy elementy były często wymieniane, co świadczy o znacznej popularności, ale ich sporządzanie nie należało do bezwzględnie przestrzeganych obowiązków. I tak w najlepiej udokumentowanej diecezji lwowskiej, z wyłączeniem części halickiej i podolskiej, na przeszło 1000 opisów cerkwi ikony *Męki Pańskiej* odnotowano w ponad 370¹⁵⁶. W wizytacjach diecezji podolskiej wymieniono ich ponad 60, natomiast halickiej blisko 30¹⁵⁷. Znacznie rzadziej ikony te były wzmiankowane w dokumentach diecezji przemyskiej, gdzie na blisko 1300 cerkwi ich obecność zauważono w niespełna 20¹⁵⁸. Dzisiaj trudno stwierdzić, czy tak znaczna dysproporcja wynikała z innego sposobu opracowywania wizytacji, wśród których lakoniczne i sformalizowane z diecezji przemyskiej kontrastują ze stosunkowo dokładnymi i szczegółowymi z okolic Lwowa sporządzanymi przez Mikołaja Szadurskiego w latach 1759-1765¹⁵⁹, czy też odzwierciedla to rzeczywistą różnicę w popularności ikon *Męki Pańskiej* w obu diecezjach. Za pierwszym przemawia fakt, że znaczna większość zachowanych ikon z diecezji przemyskiej nie została odnotowana w tekstach wizytacji.

Również sposób rozmieszczenia tych dwóch ogromnych ikon we wnętrzu świątyni nie podlegał z góry ustalonym regułom, choć z biegiem czasu na niektórych terenach mógł stać się normą zwyczajową. Najczęściej ikona *Męki Pańskiej* zawieszana była w różnych miejscach ściany północnej, zaś ikona *Sądu Ostatecznego* po tej samej stronie, albo naprzeciw. Zdarzało się także, że obie ikony namalowane były na tym samym płótnie¹⁶⁰. Niekiedy przedstawienie *Pasji* Chrystusa umieszczano na ścianie południowej i w babińcu, sporadycznie nawet w przestrzeni ołtarzowej i na przegrodzie ikonostasowej.

¹⁵⁶ Por. PKA 11-15, PKA 17, PKA 19-25.

¹⁵⁷ Por. PKA 26, częściowo: PKA 11, PKA 16, PKA 18.

¹⁵⁸ Por. ABGK, nr. wyszczególnione w *Bibliografii*.

¹⁵⁹ Por. I. Скочиляс 1999, s. 460-461.

¹⁶⁰ W MHJ przechowywana jest ikona, na której *Sąd Ostateczny* i *Ukrzyżowanie* z otaczającymi je scenami pasyjnymi są umieszczone obok siebie (nr inw. I-3098/42037); dzieło to nie jest wyjątkowe, por: PKA 21, fol. 574v, Jezierzany, Soboru Michała Archanioła: ...we środku cerkwi na scianie lewey *Passio dnica stacyami*, y *Sąd Jego ostateczny*, na iedney kortynie płucienney wciąż przybite; PKA 21, fol. 742r, Buczacz, Michała Archanioła: ...we środku Cerkwi na stronie lewey *Passio Dnica stacyami*, y *Sąd Ostateczny* na iedney kortynie płócienney zmalowany; PKA 21, fol. 733v, Buczacz, Narodzenia Marii Panny: ...we środku Cerkwi u ściany lewey *Passio Dnica stacyami* y *Sąd Ostateczny* na iedney kortynie płócienney malowane; PKA 23, fol. 306r, Uszkowice, Paraskewy: *Ex oppto u drugiey ściany Passio Dnica* y *Sąd Ostateczny Pański* na iedney kortynie płócienney odmalowane; PKA 23, fol. 245, Ścianka, Zmartwychwstania Pańskiego: ...po ścianach varis locis *Obraz Istocznika*, *Passio Dominica* wraz z *Sądem Pańskim*, na iedney kortynie odmalowana...; PKA 22, fol. 56v, Żabokruki, Ofiarowania w świątyni Marii Panny: ...we środku Cerkwi i ściany lewey *Formy drewniane*, *passya Xtusowa*, *Sąd Ostateczny Jego*, na iedney kortynie płócienney odmalowane...; PKA 22, fol. 54v, Bakowce, Oczyszczenia Matki Boskiej: ...we środku Cerkwi u ściany lewey *Passya Dnica stacyami* y *Sąd Jego Ostateczny*, na iedney kortynie płócienney odmalowane; Skniłów, Kosmy i Damiana...obok tego ołtarza u ściany [lewej] *sąd ostateczny Pański* y *Passya Xtusowa*, na iedney kortynie płucienney odmalowana.

Tradycja przedstawiania *Pasji* Chrystusa w kulturze bizantyńskiej

Duża liczba przedstawień pasyjnych w cerkwiach ukraińskich, wyjątkowa w porównaniu z innymi ruskimi terenami cywilizacji bizantyńskiej i pobizantyńskiej, przyczyniła się do ugruntowania stereotypu o ich oryginalnym zachodnioruskim pochodzeniu. Jednakże nie można odgraniczać ruskiej kultury od jej korzeni, które wraz z przyjęciem chrztu wrosły nierozdzielnie w świat cywilizacji bizantyńskiej, czerpiąc stamtąd wzorce życia religijnego, tradycji liturgicznej, piśmiennictwa i sztuki sakralnej. W ich ramach poznano także, wypracowany tam od wieków, system symboliki architektury, ściśle związany z odczytaniem duchowego sensu liturgii oraz wpływające stąd zasady rozmieszczania przedstawień we wnętrzu kościoła¹⁶¹.

naos, narteks

Najstarsze przedstawienia pasyjne sięgają czasów wczesnochrześcijańskich, a po raz pierwszy rozbudowany cykl męki Chrystusa stanowił część systemu dekoracji świątyni w kręgu kultury bizantyńskiej – w kościele Sant'Apollinare Nuovo w Rawennie¹⁶². Te datowane na wiek VI mozaiki wyprzedzają nieznacznie powstanie *Mistagogii* Maksyma Wyznawcy, który nawiązując do neopłatońskich idei Pseudo-Dionizego Areopagity, objaśniał ideowy sens kolejnych części liturgii, łącząc je z najważniejszymi wydarzeniami z życia Chrystusa; wyjaśnił także symboliczne znaczenie świątyni, widząc w niej obraz Kosmosu i dzieląc ją na sferę niebiańską i ziemską. Kanon przedstawień malarskich świątyni bizantyńskiej ukształtowany został ostatecznie po okresie ikonoklazmu i mimo znacznej różnorodności szkół lokalnych, prywatnych upodobań fundatorów oraz inwencji mistrzów – wykonawców, w ciągu wieków pewne elementy pozostawały niezmiennie: sklepienie było zarezerwowane dla wątku doksologicznego, ściany naw dla chrystologicznego (ewangelicznego)¹⁶³. Sceny nowotestamentowe reprezentowane najczęściej przez cykl Wielkich Świąt nierzadko wzbogacane były przez przedstawienia pasyjne i rezurekcyjne. Wydaje się jednak, że panowała duża swoboda przy ich wyborze, o czym świadczą już XI-wieczne programy w Hosios Lukas¹⁶⁴,

¹⁶¹ Analizą tematu pasyjnego w malarstwie bizantyńskim zajęli się m.in.: H.B. Покровский 1992, s. 249 i nn.; W. Podlacha 1912, s. 41-43; 58-59; 87-106; G. Millet 1916; s. 44 i 56; 232 i nn.; A. Różycka-Bryzek 1968, s. 240-251; 257-261; też 1983, 65-82.

¹⁶² Nie można wykluczyć, że podobne założenia malarskie mogły znajdować się również w innych kościołach, Choricus bowiem wymienia temat *Męki Pańskiej* wśród mozaik z wieku VI w kościele Św. Sergiusza w Gazie, por. B.H. Лазарев 1986, s. 29, 201, przyp. 59.

¹⁶³ Poglądy komentatorów liturgii na temat symboliki kościoła scharakteryzował chociażby H.B. Покровский 1890, s. 210 i nn.; znaczące prace Th. Mathews 1971; Tenze 1982; R. Krautheimer 1986; problem ten ostatnio poruszają: J. Uścińowicz, 1997; A. Różycka-Bryzek 1997; J. Hani 1998, tam dalsza literatura; o zasadach rozmieszczania malowideł we wnętrzu świątyni bizantyńskiej por. m.in. O. Demus 1948; P.A. Underwood 1966-1975; A. Różycka-Bryzek 1983.

¹⁶⁴ *Umywanie nóg, Ukrzyżowanie, Zejście do piekła i Niewierny Tomasz* w narteksie oraz *Wjazd do Jerozolimy, Ostatnia Wieczerza, Zdjęcie z krzyża, Złożenie do grobu i Niewiasty przy grobie* w krypcie; B.H. Лазарев 1986, s. 76, tam szczegółowa literatura (przyp. 84-85); najnowsza monografia: N. Chatzidakis 1997.

w Daphni¹⁶⁵, w soborze Sofijskim w Kijowie¹⁶⁶ oraz w Nea Moni¹⁶⁷, a także XII-wieczne w Nerezi¹⁶⁸, w Göreme (Çarikli Kilise)¹⁶⁹, w Göreme (Elmalı Kilise)¹⁷⁰, w Kurbinowie¹⁷¹, w Ikwi (Gruzja-Swanetia)¹⁷², Św. Grzegorza koło Nowego Pazaru (Słupa Św. Grzegorza, Macedonia)¹⁷³, w Achtale (Gruzja)¹⁷⁴ i w monasterze Św. Neofity na Cyprze¹⁷⁵.

Już w najwcześniejszych poikonoklastycznych założeniach sceny pasyjne były albo wyodrębniane z cyklu świątecznego, jak np. w Daphni¹⁷⁶, albo go tylko uzupełniały, jak w Nea Moni i w kościele Słupa Świętego Grzegorza. Rozbudowane cykle pasyjne, umieszczane na ścianach naw oraz transeptu (może z wyjątkiem najstarszych malowideł w kapadockim skalnym kościele Tokale Kilise¹⁷⁷, w którym – zapewne ze względu na specyficzne warunki architektoniczne – przedstawienia te znalazły się na sklepieniu), mogły być oddzielone od przedstawień świątecznych, tworząc odrębną strefę horyzontalną, mogły też stanowić część wątku ewangelicznego, który – ułożony w porządku chronologicznym – obiegał nawę w rzędach, niekiedy dwukrotnie, rozpoczynając od ściany wschodniej i dalej podążając na prawo za ruchem słońca. Cykle *Męki Pańskiej* znane w całym okresie poikonoklastycznym, choć słabiej udokumentowane w wiekach

¹⁶⁵ W narteksie – *Umywanie nóg, Ostatnia Wieczerza i Pojmanie Chrystusa, a Wskreszenie Łazarza, Wjazd do Jerozolimy, Ukrzyżowanie, Zejście do piekła i Niewierny Tomasz* – w północnym i południowym transepcie; B.H. Лазарев 1986, s. 93, szczegółowa literatura w przyp. 53.

¹⁶⁶ W transepcie na ścianie północnej, w górnej jej partii – *Chrystus przed Kajfaszem, Zaparcie się Piotra, a w dolnej – Zejście do Piekła, Ukazanie się niewiastom, na ścianie południowej zaś, u góry – Ukrzyżowanie, niżej – Niewierny Tomasz i Rozesłanie apostołów*; Г. Н. Логвин 1971, s. 28-29, il. 105-111, 114-117; tenże 2001, s. 103-105.

¹⁶⁷ W narteksie – *Wskreszenie Łazarza, Wjazd do Jerozolimy, Umywanie nóg, Modlitwa w Ogrójcu i Pojmanie*, w nawie zaś *Ukrzyżowanie, Zdjęcie z krzyża i Zejście do piekła*; B.H. Лазарев 1986, s. 76, szczegółowa literatura w przyp. 83; monografia mozaik: D. Mouriki 1985.

¹⁶⁸ W nawie: *Zdjęcie z krzyża* na ścianie zachodniej i *Oplakiwanie* – na północnej; najnowsza monografia: I. Sinkevici 2000.

¹⁶⁹ *Wskreszenie Łazarza, Wjazd do Jerozolimy, Pojmanie, Prowadzenie na ukrzyżowanie* – w nawie głównej, *Ukrzyżowanie, Zejście do piekła, Niewiasty u grobu* – w nawach bocznych M. Restle 1967, t. II, il. 194, 205-211.

¹⁷⁰ *Pojmanie Chrystusa, Prowadzenie na ukrzyżowanie, Ukrzyżowanie, Wskreszenie Łazarza, Wjazd do Jerozolimy* – w nawach bocznych; M. Restle 1967, t. II, il. 160.

¹⁷¹ Na ścianie północnej nawy: *Zdjęcie z krzyża, Oplakiwanie, Niewiasty przy grobie*; L. Hadermann-Misguich 1975, il. 68, 72, 74, 78, 79.

¹⁷² Na bębnie kopuły: *Zdjęcie z krzyża i Oplakiwanie*; B.H. Лазарев 1986, s. 107.

¹⁷³ W nawie *Pojmanie Chrystusa* oraz należące do przedstawień świątecznych: *Wskreszenie Łazarza, Wjazd do Jerozolimy i Ukrzyżowanie*; B.H. Лазарев 1986, s. 109.

¹⁷⁴ W nawie: *Chrystus przed Annaszem i Kajfaszem, Pilat umywa ręce, Prowadzenie na ukrzyżowanie*; Ш.Я.Амиранашвили 1950, s. 190, Łazariew freski te datuje na wiek XIII; B.H. Лазарев 1986, s. 144.

¹⁷⁵ *Chrystus przed Pilatem, Ukrzyżowanie, Oplakiwanie, Zejście do piekła*; B.H. Лазарев 1986, s. 229, przyp. 139.

¹⁷⁶ Umieszczenie tych przedstawień w Hosios Lukas w krypcie wynikało ściśle z funeralnych funkcji tego pomieszczenia; zniszczenia dużej części scen ewangelicznych w soborze kijowskim uniemożliwiają stwierdzenie o szczególnym wyeksponowaniu wątku pasyjnego.

¹⁷⁷ M. Restle 1967, t. II, 72-77, 92-95; A. Warthon Epstein 1986, il. 14-15.

X-XII¹⁷⁸, stają się szczególnie popularne w epoce paleologowskiej, jak m.in. we freskach kościoła Matki Boskiej Peribleptos w Ochrydzie z roku 1295, Św. Teodora w Mistrze z końca wieku XIII¹⁷⁹, w licznych XIV-wiecznych cerkwiach południowosłowiańskich, szczególnie serbskich w Starym Nagoriczinie, Graczanicy, Peczu, Deczanach, Lesnowie, Matejcu, Połozko, Markowym monasterze, Św. Andreasza nad Treską, Św. Mikołaja w Skopskiej Czarnej Górze¹⁸⁰; także w Rumunii – w Curtea de Argeș¹⁸¹ oraz w greckich cerkwiach, jak Matki Boskiej Peribleptos i przypuszczalnie Sofijskiej w Mistrze, w Watopedi na Athosie¹⁸², by wejść na stałe do programu malarskiego w epoce pobizantyńskiej, żeby przypomnieć cerkwie klasztorne na Athosie¹⁸³, w Me-teorze oraz mołdawskie i bukowińskie¹⁸⁴.

Obecność omawianego tematu tłumaczy wielowiekowa tradycja komentarzy liturgicznych dostrzegających w Świętej Liturgii odbicie życia i śmierci Chrystusa. Od czasów apostołskich, zgodnie ze słowami Chrystusa wypowiedzianymi do uczniów podczas wieczerzy pożegnalnej: *Bierzcie i jedzcie to jest ciało moje... To jest moja Krew Przymierza, która za wielu będzie wylana* (Mk 14, 22, 24), w Eucharystii pod dwiema postaciami widziano realną obecność Chrystusa i Jego ofiary. Dowodzą tego teksty eucharystyczne z II wieku, np. św. Ignacego Antiocheńskiego¹⁸⁵. Rozważania nad wszystkimi świętymi sakramentami podejmowali w wiekach IV i V Cyryl Jerozolimski, Ambroży z Mediolanu, Jan Chryzostom, Teodor z Mopsuestii.

Teodor Antiocheńczyk, biskup Mopsuestii (350-428) jako pierwszy kolejne części Liturgii utożsamiał z chwilami męki Chrystusa: Wielkie Wejście – z prowadzeniem Chrystusa na ukrzyżowanie, złożenie darów na ołtarzu – ze złożeniem Chrystusa do grobu, anaforę – ze zmartwychwstaniem¹⁸⁶.

¹⁷⁸ Np. datowane na wiek X malowidła w kapadockim Kiliçlar Kilise (M. Restle 1967, t. II, il. 257, 258, 271, 272, 273), w bazylice w Serwii w zachodniej Macedonii (B.H. Лазарев 1986, s. 100), w soborze Przemienienia Pańskiego w Mirożskim monasterze pod Pskowem; G. Millet 1916, s. 48; B.H. Лазарев 1973.

¹⁷⁹ G. Millet 1916, s. 48.

¹⁸⁰ V L. Milkovyč, Ž. Tatič 1925; Petkovyč 1930; V. Petkovyč 1934; V. Petkovyč 1950; O. Bihalij-Meriu 1958; B.J. Бурић 1974.

¹⁸¹ M. A. Musicescu, G. Ionescu 1967; M. A. Musicescu, G. Ionescu 1976; D. Barbu 1986.

¹⁸² G. Millet 1927, s. 82-83.

¹⁸³ G. Millet 1916, od. s. 232; G. Millet 1927.

¹⁸⁴ W. Podlacha 1912; J.D. Stefanescu 1929; M.A. Musicescu, M. Berza 1958; R. Brykowski, T. Chrzanowski, M. Kornecki 1979; P. Henry 1984; V. Drăguț 2000; A. Ogden 2001.

¹⁸⁵ J. Meyendorff 1984, s. 256; *Eucharystia pierwszych chrześcijan...* 1997, s.10, 63.

¹⁸⁶ W *Homiliach katechetycznych* pisał on między innymi: *To są diakoni, którzy wnoszą dary ofiarne, ...którzy je umieszczają na budzącym strach ołtarzu... Poprzez symbole musimy widzieć Chrystusa, który jest prowadzony na mękę i który w innym momencie jest ofiarowany za nas na ołtarzu. I kiedy ofiara ma być właśnie złożona w świętych naczyniach, patenie i kielichu, trzeba myśleć, że to Chrystus Pan jest wyprowadzany i prowadzony na mękę... I kiedy oni wnoszą je, składają na świętym ołtarzu, aby przedstawić całą mękę. Tak więc, my możemy myśleć o nim położonym na ołtarzu, jak gdyby w grobie, i który przeszedł właśnie przez mękę. Dlatego też, diakoni, rozkładają płótna na ołtarzu, które przedstawiają płótna pogrzebowe ...stoją po obu stronach i machają wachlarzami ponad Świętym Ciałem, aby nic nie upadło na nie... To jest jasne, że to są dwa anioły siedzące na*

Tę charakterystyczną dla myśli antiocheńskiej tradycję wiązania liturgii z ziemskim życiem Chrystusa kontynuował German z Konstantynopola (zm. 733). W dziele *O historii kościelnej i mistycznej kontemplacji* (*Historia ecclesiastica et mystica contemplatio*) obrzęd prothesis przyrównał on do męki i śmierci Chrystusa, złożenie Świętej Ofiary na ołtarzu – do Jego pogrzebu, anaforę zaś do zmartwychwstania¹⁸⁷.

Mikołaj, XI-wieczny biskup Andidy, w dziele *Protheoria* zamieścił interpretację Świętej Liturgii jako obrazu całego ziemskiego życia Chrystusa. Według niego obrzęd prothesis przywoływał narodziny i życie Chrystusa przed chrztem, Pierwsze Wejście – Jego chrzest, czytanie Ewangelii – nauczanie, Wielkie Wejście – wjazd Jezusa do Jerozolimy, Anafora – Ostatnią Wieczerzę, a Podniesienie – ukrzyżowanie, śmierć i zmartwychwstanie¹⁸⁸. Z męką Chrystusa łączone były także niektóre elementy współtworzące misterium. I tak, zamknięte wrota sanktuarium, opuszczona *katapetasma*, czyli zasłona na wrotach królewskich oraz pokrowce na Świętych Darach symbolizowały noc, w czasie której Chrystus został zdradzony i pojmany, natomiast otwarcie wrót, odsunięcie zasłony i zdjęcie pokrowców oznaczało poranek, kiedy Chrystus został odnany w ręce Piłata¹⁸⁹.

U schyłku średniowiecza powstały jeszcze dwa znaczące komentarze Świętej Liturgii: XIV-wieczne *Wyjaśnienie boskiej liturgii* Mikołaja Kabasilasa¹⁹⁰ oraz XV-wieczny, zawarty w dwóch dziełach Symeona z Tesaloniki: *Objaśnieniu Kościoła i Liturgii* oraz *O Świętej Liturgii*. Dla Kabasilasa obrzęd przygotowywania ofiary eucharystycznej przywoływał zarówno wcielenie Chrystusa i Jego pierwsze lata życia, jak i zapowiadał mękę i śmierć; Wielkie Wejście – wjazd do Jerozolimy, a Anafora – śmierć, zmartwychwstanie i wniebowstąpienie. Według świętego biskupa Salonik obrzęd prothesis, podobnie jak u jego poprzedników, symbolizował tajemnicę wcielenia Chrystusa, a także zapowiadał Jego mękę i śmierć, a Podniesienie Świętych Darów – ukrzyżowanie. Inaczej interpretował on pozostałe części Świętej Liturgii, a więc Pierwsze Wejście odpowia-

kamieniu obok grobu... H. Wybrew 1996, s. 53; tłum. z ang. A.G.; przekład polski zamieszczony w *Eucharystia pierwszych chrześcijan...*, s. 226, brzmi: *...To właśnie diakoni przynoszą i rozkładają na ołtarzu oznaki ofiary i ten moment podsuwa tym, którzy się jej przyglądają, wizję kształtującą się w swojej straszliwej realności. Te znaki sprawiają, że myślimy o Chrystusie, którego prowadzą na mękę. Za chwilę jest On jakoby rozciągnięty na ołtarzu, aby zostać złożony w ofierze. Gdy w świętych naczyniach i w kielichu jest przynoszona ofiara, która ma zostać złożona, to sam Chrystus podąża ku męce...*

¹⁸⁷ *Wycięcie kopią (Baranka z prosfory) oznacza: Jako owca na zabicie wiedzion będzie i jako baranek przed strzygącymi go zamilknie* (Iz. 53, 7) *...Wino i woda to krew i woda, które wyciekły z żebra Jego jak mówi prorok: chleb mu dano, wody jego wierne są* (Iz. 33, 16), *bowiem kopia wyobraża włócznię, którą raniono Chrystusa na krzyżu* (21,22)... *Chleb i kielich przedstawiają nam prawdziwy i rzeczywisty obraz tej tajemnej wieczerzy, na której Chrystus wziął chleb i wino... Wielkie Wejście wyobraża pogrzeb Chrystusa, kiedy Józef razem z Nikodemem, zdjął z krzyża Ciało, owinął Je w czysty całun i namaścił pachnidłami i mirą, wziął Go i schronił w nowym grobie, wydrążonym w kamieniu.* Герман Константинопольский Св. 1995, s. 55, 57, 71; tłum. z ros. A.G.

¹⁸⁸ H. Wybrew 1996, s. 139 i nn.

¹⁸⁹ Tamże, s. 143.

¹⁹⁰ Tu wykorzystany przekład angielski J.M. Husseya i P.A. McNultyego, najnowsza edycja z roku 1998 (wcześniejsze wyd. 1960, 1977, 1983), por. Cabasilas N. 1998.

dało zmartwychwstaniu i wniebowstąpieniu Chrystusa, a Wielkie Wejście – ostatniemu przyjsciu Chrystusa na sąd¹⁹¹.

Odrębności komentarzy liturgicznych nie wynikały jedynie z odmiennej interpretacji kolejnych części nabożeństwa oraz wiązania ich z innymi etapami życia i męki Zbawiciela, ale co ważniejsze – z różnego rozumienia ideowego sensu samego sakramentu. Jeśli w pierwszych wiekach chrześcijaństwa Eucharystia była rzeczywistą obecnością i jednością osobową z Chrystusem, tak pod wpływem neoplatońskich idei Pseudo-Dionizego zaczynano widzieć w niej jedynie symbol tej obecności¹⁹². Pisma tego anonimowego autora miały największy wpływ na *Mistagogię* Maksyma Wyznawcy. Problem ten stał się szczególnie ważny w okresie ikonoklazmu, kiedy dla obrazoburców jedynym dopuszczalnym obrazem Chrystusa była Eucharystia¹⁹³, a dla obrońców ikon zrównanie sakramentu z obrazem-ikoną było niedopuszczalne. Po odrzuceniu przez Kościół symbolicznego znaczenia Liturgii, która miałaby jakoby tylko odzwierciedlać etapy życia, męczeństwa i śmierci Zbawiciela na rzecz wiary w rzeczywistą ofiarę Chrystusa, dopełniającej się w tajemnicy ołtarza, rolę *zwierciadła* Świętej Liturgii przejęły ikony¹⁹⁴.

Wzrost popularności przedstawień pasyjnych od wieku XIV badacze wiążą z działalnością hezychastów, a szczególnie jednego z najwybitniejszych przedstawicieli tego ruchu – Mikołajem Kabasilasem¹⁹⁵. W swoich komentarzach podkreślał on nie tylko ścisły związek całego ceremoniału Liturgii z życiem Zbawiciela, przy eksponowaniu znaczenia Jego męki i odkupieńczej śmierci, ale także zbliżał się do wczesnochrześcijańskiego sakramentalnego realizamu, który pozwalał widzieć w Eucharystii rzeczywistą obecność Chrystusa¹⁹⁶; a przedstawienia na ścianach świątyń wzmacniały duchowe odczuwanie liturgii¹⁹⁷.

Zwyczaj ukazywania tematów pasyjnych w bizantyńskim malarstwie tablicowym wypływał głównie ze względów użytkowych, ikony mogły być wykorzystywane zarówno w dewocji prywatnej¹⁹⁸, jak i w nabożeństwach liturgicznych. Najwcześniej

¹⁹¹ H. Wybrew 1996, s. 164 i nn.

¹⁹² J. Meyendorff 1984, s. 39, 256.

¹⁹³ Bogata literatura na ten temat, por. ostatnio: G. Dagron 1999, s. 95, tam liczne odniesienia do tekstów źródłowych.

¹⁹⁴ J. Meyendorff 1984, s. 260.

¹⁹⁵ Por. G. Millet 1916, s. 27 i nn.; A. Różycka-Bryzek 1968; s. 57; taż 1994, s. 312.

¹⁹⁶ ... [*Święta ofiara złożona na ołtarzu*] *nie jest już chlebem, który dotąd symbolizował Ciało Pana, nie jest też zwykłą ofiarą, imitującą prawdziwą ofiarę, niosąca jakby wryte na sobie symbole męki Pańskiej: ale to jest rzeczywista ofiara, najświętsze Ciało Pana, które naprawdę cierpiało poniżenie, zniewagi i uderzenia, które zostało ukrzyżowane i zabite pod Poncjuszem Pilatem..., to ciało, które było wysmiane, biczowane, oplute, i które spróbowało żółci. Podobnie wino stało się Krwią, która wypłynęła z ciała. To jest to Ciało i ta Krew ukształtowane przez Ducha Świętego, zrodzone z Marii Dziewicy, które było pogrzebane, które wstało ponownie trzeciego dnia, które wstąpiło do nieba i siedzi po prawicy Ojca.*; tłum z ang. A.G., por. Cabasilas N. 1998, s. 70; H. Wybrew 1996, s. 163-164; por. także J. Meyendorff 1984, s. 139.

¹⁹⁷ B.H. Лазарев 1986, s. 197, przyp. 23 (za Nicolaus Cabasila, *De divino altaris sacrificio*, PG, 150, col. 376 A).

¹⁹⁸ Patrz np. K. Corrigan 1995, s. 45.

w malarstwie tablicowym pojawiły się przedstawienia *Ukrzyżowania*¹⁹⁹, które ilustrując święto Wielkiego Piątku były wykładane tego dnia na *analoj*, tj. pulpit, dla oddania pokłonu²⁰⁰. Z czasem funkcję te przejęły ikony *Zdjęcia z krzyża*²⁰¹, *Oplakiwania* oraz *Męza Bolesci (Akra Tapeinosis)*²⁰². Pojawienie się nowych tematów pasyjnych w malarstwie ikonowym, także ściennym i miniaturowym²⁰³, badacze wiążą z pojawieniem się w kręgach monastycznych Konstantynopola w wieku XI nowych oficjów wielkopiątkowych i wielkosobotnich. Wtedy to czytana była między innymi homilia Jerzego z Nikomedii o ukrzyżowaniu i pogrzebaniu Chrystusa, kondakion Romana Melodosa *Pójdźmy wszyscy, chwalmy ukrzyżowanego za nas*²⁰⁴, kanon Symeona Metaphrasteasa tzw. *Placz Bogurodzicy*²⁰⁵, tropariony *Dostojny Józef* oraz kanon Wielkiej Soboty *Tego, który kiedyś pokrył falami morza ze znanym wersem Nie płacz nade mną matko, widząc mnie w grobie*²⁰⁶. Nabożeństwa te, niezwykle wzruszające, przepelnione były treściami, które w sposób realistyczny i sugestywny ukazywały ból i cierpienie Matki Chrystusa oraz Jego przyjaciół podczas ukrzyżowania i czynności pogrzebowych²⁰⁷. Teksty homilii, a przede wszystkim pieśni religijnych, wpłynęły na sposób odczuwania nabożeństw pasyjnych, co znalazło swój wyraz także w sztuce²⁰⁸.

Do najważniejszych dzieł malarstwa tablicowego z przedstawieniami *Męki Pańskiej* należą zachowane w klasztorze Św. Katarzyny na Synaju, kolejno z XI wieku ikona ze scenami *Umywania nóg*, *Ostatniej Wieczery*, *Modlitwy w Ogrójcu* i *Zdrady Judasza*²⁰⁹,

¹⁹⁹ Najstarsze zachowane ikony *Ukrzyżowania* znajdują się w klasztorze Św. Katarzyny na Synaju i oznaczone są przez Weitzmanna (1976) numerami B. 32 (w. VII-VIII), B. 36 (w. XVIII), B. 50 (1. poł. IX), B. 51 (w. IX).

²⁰⁰ D. I. Pallas 1965, s. 76, 87.

²⁰¹ Najstarsza, pochodząca z w. XI ikona *Zdjęcia z krzyża* znajduje się w Ławrze na Athosie, por. H. Belting 1990, s. 97.

²⁰² H. Belting 1980-1981, s. 6.

²⁰³ Z wcześniejszego okresu pochodzą tylko najstarsze przedstawienia *Zdjęcia z krzyża*, por. IX-wieczny rękopis homilii Grzegorza z Nazjanzu, Paryż, Biblioteka Narodowa, Ms.gr. 510, fol. 30v; G. Schiller 1968, il. 548; H. Maguire 1977, il.37; *Oplakiwanie* nie było znane malarstwu bizantyńskiemu przed wiekiem XI, por. K. Weitzmann 1971, s. 291, il. 287; H. Maguire 1977, s. 163-164, il. 77; K. Weitzmann i inni 1993, il. 109; H. Maguire 1994, il. 111; najstarsza ikona *Męza Bolesci* pochodzi z wieku XII, w następnym stuleciu temat ten pojawia się w malarstwie miniaturowym i ściennym, por. Millet 1916, il. 517-519; J. Myslivec 1948, s. 13 – 52; T. Dobrzeńcki 1971, s. 7-12; il. 1, 2.

²⁰⁴ Tłumaczenie za Wojciechem Kanią w: *Poezja grecka...*, s. 179.

²⁰⁵ Przez niektórych utożsamiany z Symeonem Logophetem, jemu też przypisywany jest ten kanon ruskich księgach (porównaj *Triodion* 1663, fol. 115v; *Akafisty...* 1771, fol. 230).

²⁰⁶ Wszystkie wymienione elementy nabożeństw przetrwały przez wieki i są obecne we współczesnej liturgii wschodniej

²⁰⁷ H. Belting 1980-1981, s. 5.

²⁰⁸ H. Maguire 1994, s. 100 i nn.; badacz ten ideowych źródeł pojawienia się nowych tematów w sztuce poszukuje głównie w greckiej homiletyce i poezji, składających się na oficja ostatnich dni Wielkiego Tygodnia .

²⁰⁹ G. et M. Sotiriou, 1956, il. 66.

jedna z czterech dwustronnych ikon z menologionem i cyklem ewangelicznym²¹⁰, część hexaptychu z menologionem i przedstawieniami o charakterze liturgicznym i historycznym²¹¹; z XV wieku ikona z *Ukrzyżowaniem* w otoczeniu 16 scen cyklu świątecznego, wzbogaconego o *Umywanie nóg*, *Ostatnią Wieczerzę*, *Modlitwę w Ogrójcu*, *Prowadzenie na Golgotę* i *Zdjęcie z krzyża*²¹². Dzieła takie znane były w całym świecie bizantyńskim, o czym świadczy, np. XIII-wieczna dwustronna ikona z Melnika w Bułgarii, z przedstawieniem *Hodegetri* z jednej strony, a z drugiej – *Zdjęcia z krzyża* i *Oplakiwania* w otoczeniu 12 scen ewangelicznych, wśród których rozpoznano 6 pasyjnych²¹³; tryptyk z XIV wieku z Uszgułi w Gruzji ze *Zdjęciem z krzyża* jako sceną główną i *Prowadzeniem na ukrzyżowanie* na lewym skrzydle (prawe zostało zniszczone)²¹⁴; XIV-wieczna ikona z 6 scenami *pasijnymi* w klasztorze Vladaton w Salonikach²¹⁵; z wieku XV ikona z *Hymnem Bogurodzicy* w otoczeniu scen ewangelicznych w Muzeum Bizantyńskim w Atenach²¹⁶ i z tego samego czasu ikona z nowogrodzkiej cerkwi Borysa i Gleba z 25 scenami z życia Chrystusa²¹⁷ oraz datowane na przełom wieków XV i XVI nowogrodzkie ikony z soboru sofijskiego w Nowogrodzie²¹⁸ oraz z Hann Collection w USA²¹⁹.

Nie ulega wątpliwości, że niektóre z tych dzieł pełniły określone funkcje liturgiczne, były wykładane na *analoj* dla oddania pokłonu jako ikonom przypadających na dany dzień świąt, mogły być także noszone w procesjach²²⁰.

²¹⁰ Na ikonach tych znajdują się z jednej strony przedstawienia świąt w styczniu, lutym, marcu i kwietniu, z drugiej zaś sceny ewangeliczne od *Narodzin Najświętszej Dziewicy* do *Jej Zaśnięcia*, przy czym trzecia ikona zawiera 11 scen pasyjnych od *Wjazdu do Jerozolimy* po *Zdjęcie z krzyża*, por. G. et M. Sotiriou, 1956, 144-145; K. Weitzmann 1971, il. 282, 300.

²¹¹ Na jednej z części poliptyku obok kilku wizerunków Matki Boskiej oraz scen ewangelicznych ilustrujących cuda Chrystusa umieszczonych zostało także 14 scen pasyjnych rozpoczynając od *Wskreszenia Łazarza*, por. G. Et M. Sotiriou, 1956, il. 146-9; K. Weitzmann 1971, il. 302.

²¹² G. et M. Sotiriou, 1956, il. 66, il. 144-145, il. 205.

²¹³ *Perceptions of Byzantium...*, s. 122-123, fig. 3-4.

²¹⁴ Н. Чичинадзе 1999.

²¹⁵ *Holy Image...* s. 103, il. 25; *Byzantine and ...*, s. 83, nr 85; K. Onasch, A. Schnieper 1997, s. 102.

²¹⁶ K. Weitzmann 1970, tabl. 88.

²¹⁷ Obecnie w zbiorach Muzeum Historyczno-Archeologiczne w Nowogrodzie, por. Е.С. Смирнова 1982, s. 406, il. 13.

²¹⁸ Muzeum Historyczno-Archeologiczne, por. В.Н. Лазарев 1947, tabl. 121; М.В. Алпатов, 1974, s. 117; Е.С. Смирнова 1982, s. 514-17, il. 12-17.

²¹⁹ T.T. Rice 1963, pl. XXI.

²²⁰ O funkcji liturgicznych przedstawień pasyjnych na przykładzie *Męza Boleści* por. H. Belting 1980-1981, s. 6-10; według tego badacza, obok funkcji głównej, jakie spełniała ikona *święteczna* prezentowana w świątyni dla oddawania czci, przedstawienie *Męza Boleści* mogło być wykorzystywane w oficjum wyniesienia płaszczanicy, o czym świadczy napis na dyptyku z monasteru Przemienienia Pańskiego w Meteorze informujący, że ikony te były kładzione obok siebie na *epitaphionie* (rus. *plaszczanicy*), tj. tkaninie z przedstawieniem zmarłego Chrystusa, wykładanej na symbolicznym Grobie Chrystusa w Wielki Piątek i Sobotę dla oddania czci; o wykorzystywaniu tych przedstawień podczas procesji świadczy dwustronna ikona w Muzeum Bizantyńskim w Kastorii, nr inw. 457/90; mogły być one także używane w dewocji prywatnej oraz podczas czynności funeralnych.

Sanktuarium

O ile rozmieszczenie przedstawień pasyjnych na ścianach pomieszczeń cerkwi dostępnych dla wiernych, tj. nawie i babińcu, wpisuje się w tradycję malarstwa bizantyńskiego i w pełni odpowiada kanonowi dekorowania wnętrza świątynnego, opartego na neopłatońskich ideach Maksyma Wyznawcy, dzielących przestrzeń kościoła na strefy niebiańską i ziemską, o tyle nie podlega tym regułom popularny na Zachodzie²²¹, znany również na Ukrainie, zwyczaj umieszczania ich w obrębie sanktuarium.

Zjawisko to nie jest zupełnie obce światu wschodniemu, gdyż już w wieku X *Ukrzyżowanie, Złożenie do grobu, Zdjęcie z krzyża, Zejście do piekieł, Niewiasty u grobu* zostały umieszczone w apsydzie Tokale Kilise (nowy kościół) w Kapadocji²²². W podobny sposób rozplanowane były tematy pasyjne w cerkwiach nowogrodzkich, przypuszczalnie p.w. Przemienienia Pańskiego w roku 1378 przez greckiego mnicha Teofana oraz Św. Teodora Stratilatesa²²³. Analogiczne rozwiązania przyjęli ruscy malarze dekorujący katolickie świątynie fundacji Władysława Jagiełły na rdzennych ziemiach Rzeczypospolitej, a więc w prezbiterium kolegiaty wiślickiej, kaplicy zamkowej w Lublinie oraz katedry sandomierskiej²²⁴.

Nie można zatem wykluczyć, że pomysł ozdabiania przestrzeni ołtarzowej przedstawieniami pasyjnymi mógł narodzić się w łonie Kościoła wschodniego, w wyniku nawiązania do idei Germana z Konstantynopola, który utożsamiał sanktuarium świętyni z grołą betlejemską i tą, w której pochowany został Zbawiciel²²⁵. Jest to tym bar-

²²¹ Na terenach Rzeczypospolitej takie realizacje, wyodrębnione bądź włączone w obszerniejszy cykl chrystologiczny znajdują się np. w Małopolsce: w kościele Św. Mikołaja w Bejskach (XIV w.), Narodzenia Najświętszej Panny Marii w Czchowiu (XIV w.), Bożego Ciała w Koziegłowach (XV w.), Św. Jana Chrzciciela w Prandocinie (XV w.), Wszystkich Świętych w Szydłowie (XV w.), na Śląsku: Najświętszej Marii Panny w Brzezynie (XV w.), Marii Magdaleny w Jasionie, w Olszańcu, Św. Rodziny w Parszowicach, Matki Boskiej Różańcowej w Pępicach, Św. Stanisława w Starym Bielsku, Wszystkich Świętych w Strzelcach p. Sobótką, Św. Wawrzyńca w Strzelnikach, Św. Marcina w Wichowie, dawny bożogrobców w Ząbkowicach Śląskich, Najświętszej Marii Panny w Ziębicach i innych (J. Domasłowski i in. 1984 s. 194 i nn). Podobne rozplanowanie malowideł wnętrza, gdzie temat *Męki Pańskiej* wdziera się, bądź w całości znajduje się w przestrzeni prezbiterium można odnaleźć w drewnianych kościołach Małopolski i Śląska: w XVI-wiecznych w Binarowej, Przydonicy oraz w XVII-wiecznym w Ostropie (S. Szymański 1970).

²²² M. Restle 1967, t. II, il. 117; A. Warthon Epstein 1986, s. 24-25; C. Jolivet-Lévy 1991, s. 96-97; pl. 6. fig. 1, pl. 64.

²²³ Л. И. Липпшиц 1987, il. 233-248; Г. И. Вздорнов 1976, s. 87-93; patrz też: A. Różycka-Bryzek 1994a, s. 312-13. Vzdornov wymienione realizacje traktuje jako zupełnie wyjątkowe zarówno dla malarstwa ruskiego, jak i greckiego, inicjatywę rozmieszczenia scen pasyjnych w obrębie sanktuarium przypisuje zaś Teofanowi Grekowi.

²²⁴ A. Różycka-Bryzek 1965, s. 47-82; 1983; 1994a,b.

²²⁵ Przestrzeń kościoła ściślej powiązał ze znaczeniem Liturgii German z Konstantynopola, który w *Historii kościelnej* pisał: *Kościół to jest raj na ziemi, w którym żyje i przebywa Bóg. On jest obrazem ukrzyżowania, pogrzebania i zmartwychwstania Chrystusa* (pkt 1) ...*Absyda symbolizuje betlejemską grootę, gdzie narodził się Chrystus, i pieczarę, w której był pogrzebany, jak mówi ewangelista Marek: ...i położył Go w grobie, który był wyciosan z opoki* (Mk 15, 46) (pkt 4) ...*Żertwiennik symbolizuje święty grób Chrystusa, gdzie On przyniósł siebie na ofiarę Bogu i Ojcu* (pkt 6) ...*Ambona jest obrazem kamienia u świętego grobu*, z ros. tłum. A.G. na podst. Герман Константинопольский 1995, s. 43, 47; por. też H. Wybrew 1996, s. 123-124; R. Ousterhout 1998, s. 99.

dziej prawdopodobne, że jego *Historia ekklesiastike* cieszyła się dużą popularnością, o czym świadczą około 50 zachowanych średniowiecznych egzemplarzy tego dzieła²²⁶, a przez sześć wieków od chwili powstania odgrywała dominującą rolę w kształtowaniu wschodniej pobożności, sposobu rozumienia i interpretacji Świętej Liturgii oraz ściśle z nią związanej symboliki przestrzeni sakralnej. Choć w XIV wieku dzieło konstantynopolińskiego patriarchy utraciło swój prymat na rzecz *Sacrae liturgiae expositio* Mikołaja Kabasilasa, zawsze cieszyło się dużą popularnością, odgrywając doniosłą rolę w życiu Kościoła, także w czasach nowożytnych²²⁷, czego dowodem jest fakt umieszczenia go, wraz z tekstami Liturgii św. Jana Chryzostoma i Bazylego Wielkiego, w pierwszej drukowanej bizantyńskiej Liturgii, wydanej w Rzymie w 1526 roku²²⁸. Od XIII wieku komentarz Germana znany był także na Rusi, gdzie został włączony do Liturgii, a jego tekst znajdował się w niektórych egzemplarzach ruskich *Slużebników*²²⁹.

Przykłady XIV-wiecznych nowogrodzkich malowideł, greckie pochodzenie ich twórcy, a także wiecznie żywe w świecie prawosławnym idee Germana z Konstantynopola uniemożliwiają jednoznaczne i pewne sformułowanie wniosku o zachodnim rodowodzie systemu rozmieszczania tematów pasyjnych w przestrzeni ołtarzowej. Jeżeli nawet fundatorzy oraz wykonawcy fresków i ikon w cerkwiach wznoszonych na wschodnich terenach Rzeczypospolitej przyswajali wzory z pobliskich kościołów, to zwyczaj ten wpisywał się we własną tradycję wschodnią, która wyrastała z komentarzy liturgicznych patriarchy Germana i jego następców.

templon

Najprawdopodobniej tradycji wschodniej należy przypisać zwyczaj umieszczania tematów pasyjnych na ścianach ikonostasowych. Najwcześniej na templonach pojawiły się przedstawienia wspólne dla cyklu świątecznego i pasyjnego: *Wskreszenie Łazarza*, *Wjazd do Jeruzolimy*, *Ukrzyżowanie* i *Zejście do piekieł*²³⁰, ale już w wieku XII można zauważyć tendencje analogiczne do tych, jakie zachodziły w malarstwie monumentalnym – wzbogacanie tradycyjnego cyklu świątecznego o sceny pasyjne, np. *Zdjęcia z krzyża*, jak na epistylu z monasteru Vatopedi na Athosie²³¹. Bardziej rozbudowane cykle pasyjne pojawiły się w okresie paleologowskim, a najstarszy zachowany pochodzi z cerkwi Panagii Teoskepastis na Cyprze i jest datowany na przełom wieków XIV i XV. Tu na ikonostasie, spośród 23 scen ewangelicznych wyodrębniony został cykl *Męki i Zmartwychwstania Chrystusa*²³². Więcej podobnych dzieł powstało w wiekach XV i XVI, i to zarówno w Grecji, np. na Górze Athos²³³, jak i na Rusi Północnej, gdzie XV-

²²⁶ П. Мейендорф, *Мейсце Св Германа...*, w: Герман Константинопольский 1995, s. 40.

²²⁷ R. Taft 1980-1981, s. 74.

²²⁸ Tamże, s. 7.

²²⁹ Tamże, s. 7.

²³⁰ Np. z w. XI ikona-ikonostas z klasztoru Św. Katarzyny na Synaju (liczne publikacje, ostatnio H. Belting 1994, il. 152) oraz dwa epistyle templonu w tych samych zbiorach (tamże, il. 154; E. et M. Sotiriou 1956, il. 89-90).

²³¹ *Tresures* 1997, s. 57-59, nr 2, 4.

²³² В.М.Сорокатый 2000, s. 467; tam dalsza literatura.

²³³ *Tresures* 1997, s. 109, nr 2. 43; Еиковоґ 1973, nr 77-89.

wieczne rzędy święteczne ikonostasów w soborze Trójcy Świętej Troicko-Sergiejewskiego monasteru w Siergijew Posad oraz w soborze Zaśnięcia Bogurodzicy Kirilo-Biełozierskiego monasteru w Kirilowie wzbogacone zostały o przedstawienia pasyjne²³⁴, a w nowogrodzkim soborze sofijskim do XIV-wiecznych scen dodekaortonu w 1506 roku dodano 12 scen *Męki Pańskiej*²³⁵; tu jednak takie rozwiązania staną się popularne dopiero w wiekach XVII i XVIII²³⁶.

Temat *Męki Pańskiej* często wzbogacał program przegrody ołtarzowej w cerkwiach mołdawskich, gdzie zwykle umieszczano ikonę Chrystusa otoczonego scenami pasyjnymi. Takie dzieła opisywał Paweł z Aleppo: *Co zaś się tyczy ikon, znajdujących się przy carskich wrotach to, zgodnie z obyczajem spotykanym we wszystkich wspomnianych stronach, na ikonach po środku wyobrażony jest Pan, na szerokich klejmach – wszystkie sceny Męki, a wkoło Niego apostołowie...* (w cerkwi Św. Saby w Jassach)²³⁷.

Wzrost liczby przedstawień o charakterze narracji ewangelicznej, w tym również *Pasji* Chrystusa, w programie malarskim cerkwi, a także na przegrodzie ołtarzowej, badacze zaczynają wiązać z XIV-wieczną reformą patriarchy Filoteusza Kokkinosa, realizowaną na Bałkanach przez Eutymiusza, na Rusi zaś przez metropolitę Cypriana²³⁸. Przemiany w sposobie postrzegania Liturgii Świętej, kiedy to zawarte w typikonie Sabby Oświeconego liczne kanony, podkreślały historyczny, a szczególnie jej pasyjny aspekt, sprzyjały wzrostowi popularności przedstawień *Męki Pańskiej*, szczególnie na ikonostasie. Zagadnienie to jednakże nie jest do tej pory dogłębnie zbadane, by móc formułować ostateczne wnioski.

O ile wzbogacanie programu przegrody ołtarzowej o temat *Męki Pańskiej* ma swoje pewne ugruntowanie w świecie kultury bizantyńskiej, o tyle zasłanianie ikonostasu przedstawieniami pasyjnymi na okres Wielkiego Postu należy przypisać tradycji zachodniej. Podobny zwyczaj znany był już w średniowiecznej Europie, ale rozpowszechniony został głównie w czasach nowożytnych²³⁹. Tu zawieszano w prześwicie prezbiterium wielkie płótna z przedstawieniami cyklu chrystologicznego, głównie pasyjnego, niekiedy wzboga-

²³⁴ В.М.Сорокатый 2000, s. 473-474.

²³⁵ В.В.Филатов 1968, s. 80.

²³⁶ В.И. Антонова, Н.Е. Мнева 1963, t. II, 1963, nr 973; П.М. Жолтовский 1983, s. 133; Г. И. Вздорнов 1986, s. 154; Н.А. Вьюева 1991, s. 100 i nn. Ruskie ikonostasy od wieku XVII były obowiązkowo zwieńczone krzyżem, a rząd *Męki Pańskiej* miał być umieszczany w górnych partiach przegrody, co nakazywał sobór 1667 roku: *Лепо бо и прилично есть во святых церквях на деисусе вместо Саваофа поставить крест, сиречь Распятие Господа и Спаса нашего Иисуса Христа... Якоже Мойсей в пустыни воздвигше медного змия... такоже и мы ныне новый Израиль зряще во святой церкви на Разпятие, и Страсти Спасителя нашего Иисуса Христа исцеляемся от угрызения невидимаго змия диавола: сиречь от грехопадений наших (Дяния соборов 1666-1667 годов, Москва 1893, л 9 об.; cyt. za: И.Л.Бусева-Давыдова 2000, s. 637).*

²³⁷ *Путешествіе Антіохійскаго...* 1896, kn. II, гл. VI, s. 52, z ros. tłum. A.G.; podobne ikony znane są także dzisiaj (J. D. Stefanescu 1928, tabl. XXV, il. 1).

²³⁸ Л.В. Бетин 1970a, s. 54; Л.В. Бетин 1970b; А. М. Лидов 2000, s. 13; В.М.Сорокатый 2000, s. 468-469.

²³⁹ R. Sörries 1988, s. 9 i n. W tym miejscu chciałabym serdecznie podziękować za udostępnienie tej pozycji ks. dr. Zdzisławowi Klisiowi.

conego o wątki starotestamentowe. Opony rozpościerano zazwyczaj w Środę Popielcową, zwijając w czasie sobotnich niesporów i na niedzielę, jak też i z okazji większych świąt, zdejmując je ostatecznie bądź w Niedzielę Palmową w czasie czytania ewangelii pasyjnej, bądź w Wielką Środę. Praktyki te zmieniały się wraz z upływem lat i zależne były od tradycji lokalnych²⁴⁰. Podobny zwyczaj znany był także na ziemiach Rzeczypospolitej, czego relikty można odnaleźć dzisiaj już tylko w nielicznych kościołach Polski Południowej²⁴¹. Z tej samej tradycji wywodzi się obyczaj zasłaniania krzyża fioletową tkaniną w niedzielę Męki Pańskiej (druga przez Wielkanocą), a także na cały okres Wielkiego Postu zamykania szaf ołtarzowych, prezentując cykl pasyjny umieszczony na zewnętrznych skrzydłach poliptyków. Tak więc zauważony na Białorusi przez podróżnika Piotra Tołstoja zwyczaj zawieszania na ikonostasie płótna z przedstawieniem *Męki Pańskiej*, a na Ukrainie zastawiania ikon namiestnych obrazami pasyjnymi, przejęty został niewątpliwie z Europy Zachodniej, zapewne za pośrednictwem Rzeczypospolitej.

Jak wykazują liczne analogie greckie i południowoślowiańskie zwyczaj umieszczania przedstawień pasyjnych we wnętrzach kościołów prawosławnych nie narodził się na ziemiach ruskich, ale kształtował się w ciągu wieków w obrębie całego świata kultury bizantyńskiej. W pierwszych wiekach poikonoklastycznych cykl Wielkich Świąt wzbogacany był często przez pojedyncze sceny ilustrujące wydarzenia Wielkiego Piątku, a rozbudowane cykle *Męki Pańskiej* stały się popularne szczególnie w epoce Paleologów, dominując w założeniach malarskich kościołów bałkańskich. Zwyczaj ten rozprószył się także na zachodniej Ukrainie, ale w nieco odmiennym kształcie, był on bowiem realizowany głównie w malarstwie tablicowym i przyjął charakterystyczną dla niego kompozycję centryczną, o czym szerzej w dalszej części pracy, skupioną wokół środkowej sceny *Ukrzyżowania*, rezygnując z typowego dla przedstawień monumentalnych układu pasowego. Wybór takiej formy nie był najprawdopodobniej powodowany, jak to miało miejsce wcześniej na terenach greckich i bałkańskich, względami funkcjonalnymi²⁴², ale raczej technologicznymi i klimatycznymi. Pokrycie malowidłami nierównych powierzchni drewnianych ścian cerkwi wymagało znacznie więcej zabiegów, a także i środków finansowych. Poza tym malatura kładziona bezpośrednio na deski, jedynie na cienkiej zaprawie kredowej, bez okleiny płóciennej, której jedynie cienkie paski przyklejano na styku dwóch belek, była nietrwała. Zachowaniu jej nie sprzyjały także warunki klimatyczne i związane z nimi wilgoć i grzyb. Ikony były

²⁴⁰ *Encyklopedia Kościelna...*, s. 191.

²⁴¹ T. Szetela-Zauchowa 1986, s. 203-216; M. Czuba 1998, s. 28-31, il. 10-11; M. Kornecki 1998, br. pag.

²⁴² Do tej pory nie udało się znaleźć jakiegokolwiek dowodu na wykorzystywanie ikon *Męki Pańskiej* podczas misterium Wielkiego Tygodnia, Niedzieli Półpościa czy Podniesienia Krzyża Świętego. Nie ulega wątpliwości, że ikony te otaczano czcią, czego dowodzą ustawiane przed nimi świeczniki. Nie można wykluczyć, że śpiewano przed nimi akafisty (tę sugestię zawdzięczam P. R. Biskupskiemu), np. *Do Krzyża Świętego*, o czym może świadczyć stosunkowo częsta obecność tych przedstawień w sąsiedztwie kryłosów, a także wątek starotestamentowy na ikonie z Kozuchowców, który może być ilustracją treści *ikosu* szóstego, por. *Akafisty*, Wilno 1522-1523, fol. 94r; por. A. Groniek 2003a; ten problem nie został jednak jeszcze rozstrzygnięty i wymaga dalszych badań.

bardziej dostępne, trwalsze, a dodatkowo zakrywały wszystkie mankamenty krzywych ścian. Znaczna popularność *Męki Pańskiej* na Ukrainie²⁴³, nieporównywalna z innymi obszarami kultury wschodniej, pozwala widzieć w niej jedną z ważniejszych cech wyróżniających sztukę sakralną tych terenów.

²⁴³ Przy obecnym stanie badań i niedostatecznej ilości informacji źródłowych nie jest możliwe dokładne określenie zasięgu występowania ikon *Męki Pańskiej*.

Opis i analiza programu ikon *Męki Pańskiej*

Ikony *Męki Pańskiej* tworzą zespół dzieł zjednoczonych wokół wspólnej treści pasyjnej i rezurekcyjnej wyrażonej w zbliżonej formie, przy znacznej różnorodności kształtów, rozmiarów, struktury, a także zestawienia scen. Najstarszym XV i XVI-wiecznym przedstawieniem, zgodnie ze wzorami bizantyńskimi, najczęściej nadawano kształt stojącego prostokąta, jedynie ikona z Bahnowatego (8)²⁴⁴ przypomina kwadrat. Praktykę tę kontynuowano także w okresie późniejszym, szczególnie w wieku XVII, o czym świadczą ikony z Pławia (10), Osław Nowych (11), Izdebek (12), Poczajowic (13), Lipia (14), Chiszewic (16), Kożuchowców (17), Doliny (18), Bartnego (20), z okolic Starego Sambora (22), Skoła (23), Kołczyńskiego (25), już rzadziej – w wieku XVIII, np. ikony z Wisłoka Wielkiego (31) i Mołdawska (37). Jednakże w wieku XVII zaczęły pojawiać się równocześnie ikony malowane na deskach w kształcie leżącego prostokąta, jak z Wysocka (26), Kamionki Buzkiej (6 cz. 2), Krasowa (7 cz. 2) i Wołniłowa (8 cz. 2), dominując w wieku XVIII, np. z Semieniwiki (30), w MNK (34), z Kotania (35), Borynii (13 cz. 2), niekiedy zbliżone do kwadratu: z Radelicza (15), Woli Wyżnej (24), Brusna Nowego (29), Tejsarowa (36), Jasienicy Zamkowej (4 cz. 2) i Hołowecka (12 cz. 2). Ikony te różniły się także wielkością, od niewielkich, o wymiarach przekraczających metr: z Izdebek (129,5 x 101,5), Truszowic (138 x 98,5), Wysocka (120 x 160), aż po ogromne: z Mołdawska (255 x 154), Skoła (263,5 x 205), Wełykiego (260 x 190), Drohobycza (257 x 218), Jasienicy Zamkowej (287 x 300), Wojniłowa (163 x 395), Potylicza (168 x 398), Siemieniwiki (343 x 440!), Borynii (159 x 630!).

Zespół omawianych dzieł charakteryzowała także różnorodność struktury wewnętrznej, rozplanowania kwater oraz biegu narracji. Ikony te, pomimo że zastępowały lub dopełniały malarstwo ścienne, nie przejęły na ogół kompozycji pasowej, typowej dla realizacji monumentalnych – z wyjątkiem dzieł z Osław Nowych (11), Doliny (18), Łahodowa, (32) Trędowacza (39), Reklina (40) – ale zachowały własny schemat kompozycyjny, gdzie rozbudowany wątek pasyjny, rozmieszczony w wielu kwaterach, skupiony był wokół centralnie umieszczonego, zazwyczaj dużo większego i wyraźnie dominującego *Ukrzyżowania*. Ten charakterystyczny dla malarstwa tablicowego schemat w późniejszym czasie przejęły także niektóre realizacje monumentalne, w Potyliczu (45) oraz Uluczu (48), inne zaś pozostały przy tradycyjnym, pasowym: w Sichowie (47), Dymitrowcach (25 cz. 2), Drohobyczu (46).

Źródeł obu systemów kompozycyjnych nie należy szukać poza kręgiem kultury bizantyńskiej, ponieważ układ centryczny, z dominantą środkową, choć znamieny dla ikon, szczególnie ukazujących świętych ze *scenami z życia*, jest charakterystyczny tak-

²⁴⁴ Liczby w nawiasach oznaczają pozycję w katalogu, w pierwszej jego części; oznaczenie „cz. 2” wskazuje, że omawiane dzieło umieszczone zostało w drugiej części katalogu.

że dla miniatur, relikwiarzy, okładek ksiąg religijnych²⁴⁵. Narracja rozwija się z reguły wzdłuż horyzontalnie ułożonych pasów, nie tylko w malarstwie monumentalnym, ale także w miniaturowym oraz ikonowym²⁴⁶. Niezwykły układ scen ma ikona z Truszwic, łącząca niejako oba rodzaje kompozycji, pasowy i centryczny.

Na większości omawianych dzieł, a więc z Drohobycza (6), Bahnowatego (8), Wełykiego (9), Osław Nowych (11), Lipia (14), Doliny (18), Woli Wyżnej (24), Wysocka (26), Brusna Nowego (29), Semieniwiki (30), w MNZP (33), w MNK (34), z Kotania (35), Krasowa (7 cz. 2) i Załoczia (19 cz. 2), wątek rozpoczynając się w najwyższym rzędzie po lewej stronie, biegnie na prawo, do końca, po czym przechodzi do pasa niższego i omijając scenę główną, podąża do ostatniej kwatery, znajdującej się w rzędzie najniższym, na prawo. Na najstarszej zachowanej ikonie ze Zwierzynia (1) narracja zaczyna się w górnym lewym narożu, poprzez dwa pasy poziome podąża ku prawej stronie, natomiast dalej przebiega wzdłuż rzędów pionowych w dół po obu stronach sceny głównej, włączając również kwatery umieszczone w dolnym pasie poziomym, tak że scena zamykająca opowieść znajduje się po jego środku. Podobny układ charakteryzuje XVI-wieczne ikony z Żohatyna (2) i Uherców (3). Na dziełach z Michowej (5), Radelicza (15), Chiszewic (16), Kożuchowców (17), Bartnego (20), w Świątkowej Wielkiej (21), z Wisłoka Wielkiego (31) oraz Mołdawska (37) i Łosyńca (38) kolejność scen nie jest tak przejrzysta i czytelna, przedstawienia zostały bowiem uporządkowane już to wzdłuż pasów poziomych, już to – pionowych, a na ikonie ze Skola (23) oraz Kołczyńskiego (25) – tylko pionowych. Na ikonie z okolic Starego Sambora (22) przedstawienia w pasie drugim od dołu biegną od prawej do lewej strony, by w najniższym powrócić do naturalnego biegu w kierunku przeciwnym. Na ikonie z Izdebek (12) akcję rozpoczyna druga scena umieszczona w dolnym rzędzie, kontynuują ją kwatery okalające przedstawienie centralne w kierunku odwrotnym do wskazówek zegara. Zupełnie pomieszany jest zaś układ przedstawień na ikonie z Tejsarowa (36) oraz Wojniłowa (8 cz. 2).

Ikony *Męki Pańskiej* różnią się między sobą także liczbą przedstawień, od kilku na ikonie z Truszwic i kilkunastu z Izdebek (13sc.) oraz z Żohatyna (14c.), aż po kilka-

²⁴⁵ Przedstawienia na wieku palestyńskiego relikwiarza z w. VI w Museo Sacro w Watykanie; relikwiarz z Esztergom (Gran, Ostrzyhom), por. Ch. Diehl 1926, s. 692, il. 342; P. Schweinfurth 1954, il. 29; J. Beckwith 1961, s. 112, il. 139, *The Glory of Byzantium*, s. 81, nr 40; oprawa przechowywana w skarbcu cerkwi Św. Pantalejmona w Ochrydzie, por. L. Brehier 1936, il. LIX, czy XIV-wieczna w skarbcu Św. Marka w Wenecji, por. *Der Schatz von San Marco...* 1984, s. 184 – 187, poz. 19, il. 185-186.

²⁴⁶ *Homilie* Grzegorza z Nazjanzu z w. IX w Bibliotece Narodowej w Paryżu, gr. 510, fol. 196r; *Psalterz Bazylego II* z ok. 1019 w Bibliotece Marcjana w Wenecji, gr. 17; *Ewangeliarz* z ok. 1100 w Bibliotece Palatina w Parmie, fol. 90r-v., por. B. H. Лазарев 1986, il. 94, 111, 246; ikona z czterema scenami pasyjnymi z w. XI-XII w klasztorze Św. Katarzyny na Synaju, por. G. et M. Sotiriou 1956, il. 66; dwustronna ikona z ilustracjami do menologionu i o tematyce pasyjnej datowana na w. XIII oraz tetrptyk z w. XIV w tym samym klasztorze (tamże, il. 144-145; 208-9; B. H. Лазарев 1986, il. 518-519); ikona ze scenami z życia Chrystusa z w. XV z cerkwi Borysa i Gleba w Nowogrodzie, w Muzeum Rosyjskim w Petersburgu, por. E. С. Смирнова, В. К., Лаурина, Горденко 1982, s. 400-409; ikony *święteczne* z soboru sofijskiego z przełomu XV-XVI w., w Nowogrodzkim Muzeum Historyczno-Archeologicznym (tamże, s. 514-517, il. 12-17).

dziesiąt na ikonie z Mołdawska (30c.), Woli Wyżnej (33c.) i Doliny (39c.). Najczęściej jednak liczba scen zbliża się lub nieznacznie przekracza 20.

Dobór scen nie był ściśle określony, kształtował się w ciągu wieków i w dużej mierze zależał od indywidualnych zapatrywań twórcy i fundatora. Zmiany następowały jednak tylko w pewnych granicach określonych przez program, mający ilustrować konkretne wydarzenia ewangeliczne, a także przez względy liturgiczne i okoliczne praktyki malarskie. Wątek rozpoczynało przedstawienie *Wjazdu do Jeruzolimy*, np. na ikonach starszych, jak ze Zwierzynia (1), Żohatyna (2), Uherców (3), Bahnowatego (8), Welykiego (9), rzadziej na ikonach późniejszych, jak z Bartnego (20), Wisłoka Wielkiego (31) (por. Wykaz scen w cyklach *Męki Pańskiej*). Już od wieku XVI, jak na ikonie z Drohobycza (6), częściej zaś w XVII, pierwszą scenę stanowi *Wskreszenie Łazarza*, jak na ikonach z Lipia (14), Chiszewic (16), Doliny (18), Świętkowej Wielkiej (21), Woli Wyżnej (24), w malowidłach ściennych w Potyliczu (45), Drohobyczu (46) i Uluczu (48), co staje się wręcz regułą w wieku XVIII: z Wysocka (26), Brusna Nowego (29), Semieniwiki (30), Kotania (35), Mołdawska (37), Łosyńca (38) w MNZP (33) i MNK (34). Znacznie rzadziej na początku umieszczano scenę *Ostatniej Wieczery*, jak na ikonach z Osław Nowych (11), Izdebek (12), Radelicza? (15), Skola (23), Kołczyńskiego (25). Większa różnorodność panowała w wyborze scen kończących cykl, jednakże zazwyczaj jest to ilustracja zmartwychwstania bądź chrystofani. Na najstarszej zachowanej ikonie ze Zwierzynia (1) trudny do rozstrzygnięcia kierunek biegu narracji w ostatniej jej fazie przeszkadza w jednoznacznym stwierdzeniu, która ze scen, *Zejsście do Piekieł* czy *Król Chwały* (*Chrystus w studni*) stanowią jej zakończenie. Niemniej jednak obie zawierają treści rezurekcyjne.

Przedstawienie zmartwychwstania Zbawiciela, czy to w wersji tzw. *Tryumfalnego Zmartwychwstania*, *Zstąpienia do Otchłani* czy *Niewiast u grobu* stanowi ostatnią kwartę także na ikonach z Welykiego (9), Chiszewic (16), Doliny (18), Bartnego (20), w Świętkowej Wielkiej (21), Wysocka (26), Brusna Nowego (29), Wisłoka Wielkiego (31), a także wszystkich cykli monumentalnych. Na ikonach z Żohatyna (2), Uherców (3), Truszowic (4), a także na XVII-wiecznych ze Skola (23) i Kołczyńskiego? (25) akcję zamyka przedstawienie chrystofaniczne: *Chrystus ukazuje się niewiastom*, a z Kożuchowców (17) i Semieniwiki (30) – *Chrystus spotyka Marię Magdalenę* (*Noli me tangere*). Stosunkowo często zakończenie stanowi ilustracja *Niewiernego Tomasza*: z Drohobycza (6), Bahnowatego (8), Lipia (14), Woli Wyżnej (24), Mołdawska (37), Łosyńca (38); rzadziej – *Droga do Emaus*, na ikonach z Tejszerowa (36), choć tu bieg narracji zakłócony oraz w MNK (34), wyjątkowo *Cud nad morzem Tyberiackim*, na ikonie z Kotania (35).

Na omawianych ikonach część scen stanowiła niemal kanon – występowały one zawsze, bez względu na czas powstania, rozmiary ikony i liczbę przedstawień. Są to: *Ostatnia Wieczera*, *Umywanie nóg*, *Modlitwa w Ogrójcu*, *Pojmanie Chrystusa*, *Chrystus przed arcykapłanem* (Annaszem, Kajfaszem lub przed oboma), *Biczowanie*, *Piłat umywa ręce*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Ukrzyżowanie*, *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu*. W wiekach XVII i XVIII włączono też: *Cierniem koronowanie*, *Ecce homo* oraz *Przybicie do krzyża*. Pozostałe zaś miały charakter dopełniający, wzbogacały i ubarwiały narrację, jak *Zaprzecanie Chrystusa przez Judasza*, *Przestraszenie straży*, *Zaparcie się Piotra i jego skrucha*, *Odrzucenie srebrników przez Judasza i jego samo-*

bójstwo, a sporadycznie: *Przemienienie Pańskie* – na dziełach najstarszych, *Komunia apostołów*, *Upomnienie śpiących apostołów*, *Plawienie w Cedronie* (tylko na ikonach późnych) *Wykupienie zwłok Chrystusa*, *Żydzi proszący Pilata o zapiecztowanie grobu*.

Wprawdzie doboru scen za każdym razem dokonywał twórca indywidualnie, niekiedy zapewne z pomocą kapłana bądź fundatora, to jednak w dużej mierze kierował się on treścią Ewangelii przekazywanej w czasie nabożeństw Wielkiego Tygodnia.

Na większości ikon zatem akcję rozpoczyna *Wskrzeszenie Łazarza*. O wyborze tego tematu zdecydował rozkład nabożeństw w roku liturgicznym. Wskrzeszenie Łazarza Kościół prawosławny wspomina w tzw. Sobotę Łazarzową, rozpoczynając jutrznią odprawianą w ostatni piątek przed Wielkim Tygodniem. Sobota Łazarzowa, podobnie jak cały Wielki Tydzień, chociaż postny, nie należy już do *Czterodzieśiętnicy*²⁴⁷, co podkreśla sposób ułożenia nabożeństw w księdze liturgicznej zw. *Triodionem*. Greckie oraz współczesne *Triodiony Kwietne* najczęściej otwierają nabożeństwa Niedzieli Paschalnej, a liturgia Wielkiego Tygodnia umieszczana jest w *Triodionie Postnym*²⁴⁸. *Triodion Kwietny* używany na Ukrainie co najmniej od wieku XVI, zwłaszcza drukowany w rodzimych typografiach, rozpoczynał nabożeństwo piątkowe i sobotnie, wspominające śmierć i wskrzeszenie Łazarza; wielkotygodniowa liturgia włączona była więc do tej księgi²⁴⁹. Taki podział *Triodionu* nie był przypadkowy, ale warunkowany względami liturgicznych i dogmatycznymi. *Triodion Postny* opisywał nabożeństwa czterech niedziel przed Wielkim Postem oraz blisko sześciu tygodni *Czterodzieśiętnicy*, *Triodion Kwietny* zaś – Wielki Tydzień i okres *Pięćdziesiątnicy*. We wstępie do *Triodionu Kwietnego* (Kijów 1631) opisano różnice między obiema księgami: *...W Triodzie Postnej bowiem o grzechach i bezprawiu naszym się śpiewa, w Kwietnej o miłosierdziu i prawie. Tam żal za grzechy, tu Boże przebaczenie, tam płacz i szloch, tu radość i wesele... Tam osądzenie człowieka, tu uwolnienie, tam grzech nasz przeciwko dobroczyńcy, tu dobrodziejstwo Boże dla grzesznego bytu człowieka*²⁵⁰. We wstępie do *Triodionu Kwietnego* (Kijów 1702), tłumacząc znaczenie cudu wskrzeszenia Łazarza pisano: *I dla nas, błogosławiony czytelniku, może czynić radość ta Trioda Kwietna, kiedy w miniony czas postu, przy pomocy Chrystusa Zwycięzcy dla nas poszczącego, utrudziliśmy się w poście, w pokłonie, modlitwach... za przewodnictwem tej Triody Kwietnej do tych dni w pośpiechu podążamy i tutaj razem z płaczącymi wcześniej Marią i Martą, siostrami Łazarza, wierząc w powszechne zmartwychwstanie, które dokonało się na wskrzeszonym Łazarzu, podarowana jest nam upragniona radość. Ponieważ Wskrzeszeniem Łazarza przepowiedziane jest samego Chrystusa Pana Zmartwychwstanie, płacząc nad Łazarzem Pan Dawca Życia męką swoją dobrowolną otarcie łez ludu swojego przepowiada, zgodnie ze świadectwem proroka Izajasza: „i odejmie Pan Bóg łzę z każdego oblicza” (Iz 25, 8)*²⁵¹.

²⁴⁷ Венямин 1899, s. 234.

²⁴⁸ Por. *Triodion* 1784.

²⁴⁹ А. Дмитревский 1884, s. 194; układ taki ma już *Triodion* wydany w Krakowie przez Sz. Fiola, por. *Triodion* 1491, por. także: *Triodion...* 1631; *Triodion...* 1640; *Triodion...* 1642; *Triodion...* 1663; *Triodion...* 1664; *Triodion...* 1746.

²⁵⁰ *Triodion...* 1631; także: F. Titov, 1924, nr 37, s. 250 (z rus. tłum. A.G.).

²⁵¹ F. Titov 1982 (1924), s. 257 (z rus. tłum. A.G.).

Zakończenie Wielkiego Postu i rozpoczęcie obchodów Wielkiego Tygodnia, co podkreślała między innymi wymiana ksiąg liturgicznych oraz obchodzona w tym dniu pamiątka wskrzeszenia Łazarza, rozumianego jako symbol powszechnego zmartwychwstania, a także zapowiadającego odkupieńczą śmierć Chrystusa²⁵², w pełni tłumaczy wybór ilustracji tego święta na otwarcie narracji pasyjnej w przedstawieniach malarzkich. Rozwiązanie takie było uzasadnione, tym bardziej, że cud ten zaważył na ostatecznej decyzji starszyny żydowskiej i faryzeuszów o zabiciu Chrystusa i Łazarza.

Warto zauważyć, że rozpoczynanie wątku pasyjnego sceną *Wskrzeszenia Łazarza*, zarówno w malarstwie ikonowym, jak i monumentalnym, stało się popularne na zachodzie Ukrainy od wieku XVII, a więc w czasie rozpowszechniania drukowanych ksiąg, ujednolicających liturgiczny porządek²⁵³.

Wątek pasyjny na ikonach starszych zwykle otwiera scena *Wjazdu do Jerozolimy*, na późniejszych, z wyjątkiem dzieł z Bartnego (20) i Wisłoka Wielkiego (31), znajdowała się ona po *Wskrzeszeniu Łazarza*. Taką kolejność uzasadniała nie tylko chronologia ewangeliczna, ale także ułożony zgodnie z nią porządek liturgiczny świąt, które co najmniej od wieku XI zaliczano do dwunastu głównych²⁵⁴. W Kościołach chrześcijańskich wydarzenie związane w uroczystym wjeździe Chrystusa do Jerozolimy rozpoczyna obchody Wielkiego Tygodnia. W Kościele katolickim święto to nazwane jest Niedziela Palmową, w prawosławnym – Kwietną. W porządku liturgicznym Niedziela Kwietna występuje bezpośrednio po Sobocie Łazarzowej, stąd ilustracje tych wydarzeń umieszczane są w bezpośrednim sąsiedztwie. Rozpoczęcie wątku pasyjnego sceną *Wjazdu do Jerozolimy* miało zapewne na celu podkreślenie momentu rozpoczęcia obchodów Wielkiego Tygodnia.

Na kilku ikonach narrację rozpoczyna scena *Ostatniej Wieczerzy*. W tych przypadkach twórcy wyłączając wydarzenia wcześniejsze postanowili skupić się głównie na męce Zbawiciela, przesuując początek akcji na wydarzenia Wielkiego Czwartku, analizując poszczególne etapy wielokopiatkowego poniżenia Chrystusa i Jego śmierci krzyżowej, a pomijając lub znacznie ograniczając wątek rezurekcyjny.

Na najstarszych ikonach ze Zwierzynia (1) oraz Uherców (3) po *Wjeździe do Jerozolimy* następuje *Przemienienie Pańskie*; na ikonie z Żohatyna (2) scena została umieszczona poniżej, zapewne ze względu na wertykalną kompozycję, nie pasującą do szerokości rzędu pierwszego. Wydarzenie to łączy się ściśle z tajemnicą męki, śmierci i zmartwychwstania Chrystusa. O mającej nadejść śmierci Jezusa w Jerozolimie mieli mówić – według Łukasza – Mojżesz i Eliasz (Łk. 9, 31); własne cierpienie i wzgardę przepowiadał Chrystus po przemienieniu (Mk 9, 12); schodząc zaś z góry

²⁵² Н. Покровский 1890, s. 249; G. Millet 1916, s. 232 i nn.

²⁵³ W wiekach XVII i XVIII księgi te były wyjątkowo często wznawiane, np. w kijowskiej Ławrze Pieczerskiej: *Triodion Postny* 1615, 1627, 1640, 1648, 1727, 1743, *Triodion Kwietny* 1631, 1640, 1648, 1702, 1724, 1747; we lwowskich typografiach – Michała Śloski: *Triodion Kwietny* 1642, 1664, *Triodion Postny* 1666, Bractwa Stauropigialnego: *Triodion Postny* 1664, 1689, 1715, 1717, 1753, *Triodion Kwietny* 1663, 1688, 1701, 1714, 1730, 1746, 1753; także w Czernichowie *Triodion Kwietny* 1685 oraz późniejsze, szczególnie poczajowskich bazylianów: *Triodion Postny* 1744, 1767, 1784, *Triodion Kwietny* 1747, 1768, 1786.

²⁵⁴ Por. ostatnio M. Janocha 2001, s. 137.

mówił o zmartwychwstaniu Syna Człowieczego (Mt. 17, 9, Mk 9, 9). Przemienienie Chrystusa będące zapowiedzią Jego powtórnego przyjścia w chwale miało umocnić apostołów przed nadchodzącą śmiercią Nauczyciela. W XVII-wiecznych księgach katechetycznych, czy to tłumaczonych z greki, czy pisanych przez ukraińskich duchownych, można odnaleźć wiele odniesień do pasyjnego aspektu tego cudownego zdarzenia. W homilii na święto Przemienienia Pańskiego zamieszczonej w *Kluczu rozumienia* (Kijów 1659, Lwów 1663) Joannicjusz Galatowski wydarzenie to opatruje komentarzem: [Mojżesz i Eliasz obecni byli na Górze Tabor] *...żebyśmy wiedzieli, że Chrystus jest prawdziwym Bogiem, który ma władzę nad żywymi i umarłymi, bo Eliaszowi żywemu i Mojżeszowi umarłemu kazał do siebie przybyć i ukazać się i dlatego...żeby nauczycieli apostołów wiary w to, że Chrystus ma mękę cierpieć, śmierć ponieść i trzeciego dnia zmartwychwstać, bo Mojżesz na Górze Tabor do Chrystusa mówił: „ja przepowiedziałem mękę i śmierć Twoją, kiedy zarządziłem baranka i ofiarowałem Bogu, bo i Ty niewinny Baranku będziesz bez winy przez Żydów zabity i na krzyżu...za grzechy całego świata Ojcu będziesz ofiarowany” ...Eliasz zaś mówił do Chrystusa: „Panie jam przepowiedział Twoje zmartwychwstanie, gdy w wskrzesił z martwych syna wdowy w Sarepie Sydońskiej” ...*²⁵⁵ Podobne myśli zamieszcza Cyryl Trankwilion Stawrowecki w pracy *Pierło mnogocennieje: Synu Boży błogosławiony, na górze Taborskiej wychwalony Sławą swojej boskości dla życia mojego w wieczności. Ty z Mojżeszem o dobrowolnej śmierci rozmawiasz i siłę i moc boskości swojej tym objawiasz. Chrystus Mojżeszowi o zejściu do piekieł opowiada i Eliaszowi o wniebowstąpieniu swoim przepowiada...*²⁵⁶ Przekonanie, zgodne zresztą ze słowami ewangelii (Łk. 9, 31), że na Górze Tabor Mojżesz i Eliasz rozmawiali z Chrystusem o Jego rychłym męczeństwie i śmierci, było powszechne, o czym świadczą liczne komentarze zawarte w zbiorach katechez znanych na Rusi w XVII i XVIII wieku²⁵⁷. W kontekście mającej nastąpić męczeńskiej śmierci Chrystusa były także interpretowane słowa Piotra wygłoszone w czasie przemienienia: *Panie, dobrze jest nam tu być: jeśli chcesz, uczynmy tu trzy przybytki, tobie jeden, Mojżeszowi jeden a Eliaszowi jeden* (Mt. 17, 4). Komentatorzy biblijni w usta Piotra włożyli dodatkowo słowa: *...jeżeli Żydzi na nas napadną, mamy Eliasza do pomocy, który ogień z nieba wezwał i pięćdziesiątki zgładził* (II Kr. 1, 11-14), *mamy Mojżesza, który liczne narody zwyciężył i rozproszył*²⁵⁸. Chrystus miał odpowiedzieć Piotrowi między innymi: *...jeszcze Piotrze niczego tu na ziemi nie przecierpiałeś, a już chcesz doświadczyć radości w niebie. Piotrze, Piotrze, nieś krzyż, potem cierpienie, gojenie ran to doświadczysz radości w niebie. Nie dlatego ja, Piotrze wszedłem na tę górę aby na niej siedzieć; nie jest dla mnie dobrze abym tu mieszkał, Piotrze, lepiej jest dla mnie iść do Jerozolimy, i tam być wydanym na zbesztanie i opluwanie, i tam być zabitym i na krzyżu powieszonym; i jeśli będę mieszkać na tej górze, o Piotrze, kto wypełni proroctwo: „Przebodli*

²⁵⁵ I. Галятівський 1663, fol. 125v. (z org. tłum. A.G.).

²⁵⁶ К. Т. Ставровецкий 1645, fol. 73r. (z org. tłum. A.G.).

²⁵⁷ Porównaj: *Ewangelie Pouczające* BOZ 85..., s. 855; *Żitije Jsusa Christa* BN 2879, 36v; *Ewangelie Pouczające* 1606, fol. 396v (z org. tłum. A.G.).

²⁵⁸ *Ewangelie Pouczające* BN akc 2837, fol. 410r.; podobne treści por. *Ewangelie Pouczające* ... 1606, fol. 197r. (z org. tłum. A.G.).

ręce moje i nogi moje, policzyli wszystkie kości moje..., rozdzielili sobie szaty moje, a o suknie moją los miotali"²⁵⁹ (Ps. 21, 17-18).

C. Trankwilion Stawrowecki w zamieszczonym w *Pierle mnogocennym* kazaniu *Słowo o zdjęciu z krzyża ciała Pana naszego Jezusa Chrystusa przez Józefa...*, chcąc podkreślić dramat Matki Boskiej, trzymającej w ramionach ciało zmarłego Syna, posłużył się popularną w Bizancjum figurą retoryczną – antytezą²⁶⁰ i przeciwstawił sobie przemienienie i ukrzyżowanie: *O synu mój najukochańszy... światło oczu moich..., świecące jaśniej niż słońce na górze Tabor pośród dwóch proroków Eliasza i Mojżesza, a teraz widzę Cię, między łotrami martwego, bez piękności i chwały*²⁶¹. Ten sam autor w kazaniu na święto *Przemienienia Pańskiego*, zawartym w *Ewangeliach Nauczających* (Rachmanów 1619), umieścił informację: *Wtedy [w czasie Przemienienia Chrystus] pokazał cały blask swojej boskości. Tego dnia i o tej godzinie, kiedy Judasz nieuczciwy idąc do faryzeuszy i uczonych w piśmie rzekł: „Co mi chcecie dać, a ja go wam wydam” [Mt. 5, 15]. Trzy dni i [sic!], jak niektórzy mówią, przed dobrowolną śmiercią i męką swoją, pokazał Syn Boży chwałę swojej boskości i boskie światło przed uczniami swoimi*²⁶². Niestety, do tej pory nie udało się znaleźć źródła, z którego Stawrowecki zaczerpnął informację, jakoby przemienienie na Górze Tabor miało miejsce trzy dni przed śmiercią krzyżową. Nie wydaje się prawdopodobne, aby ten ukraiński erudyta samodzielnie dokonywał analizy egzegetycznej i odmiennej interpretacji faktów biblijnych, raczej powtarzał przeczytane bądź zasłyszane poglądy (*jak niektórzy mówią*)²⁶³. Umieszczanie na ikonach pasywnych *Przemienienia Pańskiego* pomiędzy scenami *Wjazdu do Jerozolimy* a *Ostatnią Wieczerzą* może dowodzić, że podobne poglądy znane były w niektórych środowiskach, zapewne monastycznych, znacznie wcześniej niż w wieku XVII, i nie były ograniczone tylko do ziem zachodnioruskich²⁶⁴. Przemienienie Pańskie miało miejsce najprawdopodobniej

²⁵⁹ *Ewangelie Pouczające* BN akc 2837, fol. 410v-411r. (z org. tłum. A.G.).

²⁶⁰ H. Maguire 1994, s. 53-83, 91-108.

²⁶¹ K. Т. Ставровецкий 1645, fol. 92v; patrz też: I. Франко 1899, s. 247 (z org. tłum. A.G.).

²⁶² K. Т. Ставровецкий 1619, fol. 147v (z org. tłum. A.G.).

²⁶³ Być może nawiązuje on do poglądów sprzed wieku IV, kiedy to nienazwaną w Ewangelii górę Przemienienia utożsamiano z Oliwną, por. *Opis podróży ...*, s. 84); nie jest to przypuszczenie niedorzeczne, jako że idea ta niekiedy powraca w nieoficjalnych tekstach religijnych, por. I. Франко 1899, s. 211.

²⁶⁴ W podobnej kolejności zostały umieszczone sceny np. na ikonie ze scenami z życia Chrystusa z cerkwi Świętych Borysa i Gleba w Nowogrodzie w Muzeum Historyczno-Architektonicznym w Nowogrodzie, por.: E.C. Смирнова 1982 s. 406, il. 13; na moskiewskim XVI-wiecznym tryptyku z Matką Boską Kazańską w centrum i scenami ewangelicznymi na skrzydłach w Hann Collection, por. T.T. Rice 1963, tabl. XLVI; na okładce *Ewangeliarza* 1577, por. A.C. Убапов 1907, tabl. I; na XVI-wiecznej ikonie Matki Boskiej Włodzimierskiej ze scenami święt z warsztatu Dionizego, por. K. Onasch, A. Schnieper 1997, s. 100; w rzędzie świątecznym ikonostasu z roku 1560 w katedrze moskiewskiego Kremla, por. *Das Gold Aus dem Kreml...*, s. 74-79, nr 27-35; XVII-wiecznej ikonie Matki Boskiej Włodzimierskiej z ilustracjami święt w Ermitażu, por. A.C. Косцова, 1992, il. 50; także w malarstwie monumentalnym, np. w Agia Theodora w Arcie, w klasztorze Philanthropinon w Janinie (Nisi); Lifszic taką kolejność scen tłumaczy względami liturgicznymi, por. Л.И. Лифшиц, *Программа росписи собора Снеогогорского монастыря*, w: *Государственная Третьяковская галерея. Вопросы русского и советского искусства. Материалы научных конференций 1972-1973 гг.*, Москва 1974, s. 34-36; niestety nie udało mi się dotrzeć do tego artykułu.

bardzo wczesną wiosną, w lutym, najpóźniej w marcu, jednakże czas ten pokrywał się z liturgicznym okresem *Wielkiego Postu*. Dlatego też to radosne święto zaczęto obchodzić 6 sierpnia, czterdzieści dni przed uroczystością *Podwyższenia Krzyża Świętego* (14 września), zgodnie z twierdzeniem Ojców Kościoła, między innymi Jana Damasceńskiego, że przemienienie miało miejsce właśnie w takim czasie przed ukrzyżowaniem Chrystusa²⁶⁵.

Analiza treści przemienienia Pańskiego w kontekście krzyżowej śmierci i zmartwychwstania Zbawiciela może być znacznie głębsza, sięgająca do obrazu przeobstwień człowieka dokonanego na Górze Tabor oraz przez śmierć krzyżową i zmartwychwstanie, do jego treści liturgicznych odwołujących się do przemienienia dokonywanego w misterium Eucharystii²⁶⁶, czy do antycypacji drugiego przyjścia Chrystusa na sąd widzianego zarówno w przemienieniu, jak i w zejściu do piekieł²⁶⁷, jednakże wiązanie tych idei z przedstawieniami na ruskich ikonach pasyjnych wymaga gruntownych studiów nad literaturą religijną XIV i XV wieku, i na tym etapie badań byłoby wyrazem co najmniej nieodpowiedzialności.

W większości omawianych cykli *Męki Pańskiej Ostatnia Wieczerza* wyprzedza scenę *Umywania nóg*. Przekazy ewangeliczne nie określają jednoznacznie kolejności tych dwóch wydarzeń. Epizod, kiedy to Chrystus obmywa nogi apostołom, przywołuje jedynie św. Jan (13, 4-12), pomijając mileżeniem ustanowienie Najświętszego Sakramentu, a opisując ujawnienie zdrady Judasza (13, 21-30). W malarstwie bizantyńskim scena *Ostatniej Wieczerzy*, inaczej niż *Komunia Apostołów*, miała charakter historyczny i ilustrowała głównie zdemaskowanie zdrajcy²⁶⁸. Dlatego też, zgodnie z przekazem Janowym przedstawienie *Umywania nóg* winno być umieszczane przed *Ostatnią Wieczerzą*. Na taką kolejność wskazują także teksty nabożeństw wielkoczwartkowych, np. *stychier* przed *synaksarionem* oraz samego *synaksarionu* czytanego w tym dniu na jutrzni²⁶⁹. Wśród wschodnich ujęć tematu pasyjnego niekiedy *Umywanie nóg* poprzedza *Ostatnią Wieczerzę*, jak na XI-wiecznej ikonie w klasztorze Św. Katarzyny na Synaju²⁷⁰, ruskich malowidłach kaplicy zamkowej w Lublinie i w Kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu²⁷¹; taki porządek zaleca także Dionizy z Fourny w XVIII-wiecznym athoskim podręczniku malarstwu²⁷²; znacznie częściej jednak kolejność bywa odwrotna. Źródłem tej, wydawać by się mogło sprzecznej z treścią Ewangelii, praktyki szukać należy w nabożeństwie wielkoczwartkowym. W tym bowiem dniu, po celebracji Liturgii Świętego Bazylego, w cerkwiach katedralnych i monastycznych biskup lub ihumen obmywał nogi dwunastu kapłanom²⁷³. Umieszczenie tego obrzędu po odprawieniu Świętej Liturgii, a nie

²⁶⁵ Ю.Я. Катрић (br. r. wyd.), s. 444.

²⁶⁶ Problemu tego dotyka na marginesie studiów nad ikonografią *Przemienienia* J. Miziołek, por. Tenże 2002a i b.

²⁶⁷ W. Hryniewicz 1982, s. 270.

²⁶⁸ Н. Покровский 1892, s. 267-295; W. Podlacha 1912, s. 90; W. Podlacha 1957, s. 36; A. Różycka-Bryzek 1968 s. 243-244.

²⁶⁹ *Triodion...* 1663, fol. 67r.

²⁷⁰ G. et M. Sotiriou 1956, il. 66.

²⁷¹ A. Różycka-Bryzek 1968; 1983; 2000.

²⁷² *The 'Painter's Manual'...*, s. 37; Dionizjusz z Furny, s. 128.

²⁷³ *Triodion...* 1663, fol. 78v; *Triodion...* 1747, fol. 81v; *Ustav cerkownyi* BN akc. 2891, fol. 208r-209r; por. też A. Дмитриевский 1884, s. 210; M. Lenczewski 1981, s. 299; K. Bondaruk 1987, s. 147.

w trakcie – przed konsekracją Świętych Darów, niewątpliwie wpłynęło na utrwalenie w świadomości wiernych takiej właśnie kolejności historycznych wydarzeń.

Następne sceny, niemal obowiązkowe w ukraińskich przedstawieniach pasyjnych – *Modlitwa w Ogrójcu*, *Pojmanie Chrystusa*, *Chrystus przed arcykapłanami*, *Biczowanie*, *Cierniem koronowanie*, *Ecce homo*, *Pilat umywa ręce*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Przybicie do krzyża*, *Ukrzyżowanie*, *Zdjęcie z krzyża* oraz *Złożenie do grobu* – pozostają w zgodzie z przekazem ewangelistów, stanowiącym dla nich niewątpliwie najważniejsze źródło ideowe.

Najbardziej dostępnym i powszechnym sposobem poznawania treści Ewangelii były nabożeństwa liturgiczne. W Wielki Czwartek na jutrzni (odprawianej dnia poprzedniego) czytany był fragment Ewangelii Łukasza (22, 1-39), w którym opisano znowę arcykapłanów i uczonych w piśmie, zaprzaństwo Judasza oraz ustanowienie Eucharystii. W czasie odprawianej w Wielki Czwartek Liturgii Św. Bazylego cytowano obszernie wyjątki z Ewangelii (Mt 26, 1-20; J 13, 3-7; Mt 26, 21-39; Łk 22, 43-45; Mt 26, 40-70; Mt 27, 1-2²⁷⁴), przywołujące wydarzenia czwartkowego wieczoru – wieczerzę paschalną i obmywanie przez Mistrza nóg uczniom, modlitwę w Sadzie Oliwnym, pojmanie Chrystusa, zaprowadzenie Go przed Kajfasza i Wysoką Radę oraz zaparcie się Piotra.

W Wielki Piątek na jutrzni odczytywano dwanaście fragmentów czterech Ewangelii, opowiadających wszystkie zdarzenia tych tragicznych dni, od zakończenia wieczerzy, mowy pożegnalnej Chrystusa i modlitwy arcykapłańskiej, aż do pochowania Chrystusa i ustawienia straży przy Jego Grobie²⁷⁵. Sześć pierwszych *Ewangelii Pasyjnych* rozdzielano śpiewem antyfon i wygłaszaniem małych ektenii, po szóstej czytane były błogosławieństwa, po siódmej – Psalm 51, po ósmej – kanon (*tripiesniec*) Kosmy Majumskiego oraz *synaksarion* wyjaśniający i porządkujący fakty ewangeliczne²⁷⁶. Podzielone na 12 etapów rozpamiętywanie męki Chrystusa sprzyjało kontemplacji pojedynczych epizodów, nie zatracając historycznego i dramatycznego charakteru następujących po sobie wydarzeń i mogło inspirować do powstawania, a później do rozpowszechniania rozbudowanych cykli narracyjnych, poświęconych ostatnim chwilom ziemskiego życia Chrystusa. Cytaty z Ewangelii przytaczano także w czasie innych wielkopiątkowych

²⁷⁴ K. Bondaruk 1987, s. 99

²⁷⁵ W terminologii liturgicznej czytania te nazywane są *Ewangeliąmi Pasyjnymi* i obejmują następujące wyjątki z Nowego Testamentu: Ewangelia 1. Pasyjna – J 13, 31-18,1; Ewangelia 2. Pasyjna – J 18, 1-28; Ewangelia 3. Pasyjna – Mt 26, 57-75; Ewangelia 4. Pasyjna – J 18, 28-19,16; Ewangelia 5. Pasyjna – Mt 27, 3-32; Ewangelia 6. Pasyjna – Mk 15, 16-32; Ewangelia 7. Pasyjna – Mt 27, 33-54; Ewangelia 8. Pasyjna – Łk 23, 32-49; Ewangelia 9. Pasyjna – J 19, 25-37; Ewangelia 10. Pasyjna – Mk 15, 43-47; Ewangelia 11. Pasyjna – J 19, 38-42; Ewangelia 12. Pasyjna – Mt 27, 62-66; por. M. Lenczewski 1981, s. 300; *Dwanaście Ewangelii...*; także *Triodion* 1663, fol. i nn.; *Ustaw* UJ 5118, fol. 207r-207v.; *Ustaw* BN akc. 2891, fol. 209v i nn.; *Ustaw* BN akc.2587, fol. 263v i nn.; *Ustaw* BN akc.2587, fol. 162r i nn.; *Ustaw* BN akc.2707, fol. 220r.

²⁷⁶ Por. np.: *Triodion* 1491, fol. 78v.; *Triodion* 1663, fol. 90r; *Triodion* MHJ PKK 106, fol. 56v; *Triodion* 1631, fol. 165. W niektórych *Ustawach* poleca się czytanie homilii ze *Zlatousta* po siódmej Ewangelii, por. *Ustaw* BN akc. 2587, fol. 264r; *Ustaw* BN akc. 2891, fol. 210r-v.

i wielkosobotnich nabożeństw. W piątek o ósmej rano odprawiano Godzinki, nabożeństwo tradycyjnie związane ze św. Cyrylem Aleksandryjskim (zm. 444)²⁷⁷. O każdej godzinie liturgicznej, obok paremii i apostoła, odczytywano także fragmenty Ewangelii, wspominające mękę i śmierć Chrystusa (o 1 godzinie – Mt 27, 1-56; o 3 – Mk 15, 16-41; o 6 – Łk 23, 26-49; o 9 – J 18, 28-19, 37²⁷⁸). Tego samego dnia o godzinie szesnastej odprawiano nabożeństwo wieczorne, podczas którego przytaczano 27 rozdział Ewangelii Mateusza, z wplecionymi wersetami Ewangelii Łukasza i Jana (Mt 27, 1-38; Łk 23, 39-43; Mt 27, 39-54; J 19, 31-37; Mt 27, 55-61), który wspomina wydanie wyroku, krzyżową śmierć i pogrzeb Chrystusa²⁷⁹. W czasie nabożeństw Wielkiej Soboty przypomniano treść dwóch fragmentów Ewangelii Mateusza, a więc na jutrzni – Mt 27, 62-66, o ustanowieniu straży przy grobie Chrystusa, w Liturgii eucharystycznej – Mt 28, o nawiedzeniu grobu Chrystusa przez niewiasty, a także o spotkaniu Zmartwychwstałego z niewiastami oraz z jedenastoma uczniami na górze w Galilei.

W wieku XVII na Ukrainie został wprowadzony przez Piotra Mohyłę zwyczaj odprawiania w każdy piątek czterech pierwszych tygodni Wielkiego Postu nabożeństw tzw. *Pasji*. Na *powieczerni* kapłan ubrany w czarne szaty liturgiczne stojąc na ambonie przed carskimi wrotami odczytywał fragmenty Ewangelii przywołujące mękę Chrystusa: w pierwszy piątek opis Mateusza (rozdział 26-27), w drugi – Marka (14-15), trzeci – Łukasza (22-23) i w czwarty – Jana 18-19²⁸⁰.

Pośrednimi źródłami w przekazywaniu treści ewangelicznych były modlitwy, pieśni, a także teksty katechetyczne i homilie zalecane do wygłoszenia w czasie nabożeństw bądź to po ich zakończeniu. Obowiązek głoszenia kazań objaśniających treść Pisma Świętego nakładał na każdego duchownego 19 kanon piąto-szóstego soboru powszechnego²⁸¹. W XIV wieku *Triodion* wzbogacony został o *synaksariony*, tradycyjnie przypisywane Niceforowi Kallistusowi Ksantopulosowi²⁸². Teksty te, umieszczane zazwyczaj w środku kanonu, miały przybliżać wiernym tajemnicę obchodzonego święta, tłumaczyć przesłanie ewangelicznych przypowieści, zapoznawać z żywotami świętych. *Synaksariony* znalazły się także wśród nabożeństw Wielkiego Tygodnia.

²⁷⁷ Е.П. Діаковський 1909, s. 389.

²⁷⁸ *Triodion* 1663, fol. 95v-109r.

²⁷⁹ *Triodion* 1491, fol. 89v-93r; *Triodion* 1663, fol. 112r-115r; por. też К. Никольский 1907, s. 613; М. Ленчевский 1981, s. 30; К. Bondaruk 1987, s. 148.

²⁸⁰ К. Никольский 1907, s. 585, przyp. 1.

²⁸¹ Treść kanonu 19 soboru Trullańskiego (691-692): *Przełożeni kościoła powinni po wsze dni, najbardziej zaś w dni niedzielne, nauczać wszystkich duchownych i wiernych słowom pobożności wyciągając z Pisma Bożego mądrość i rozstrzygnięcie prawdy, a nie przestępując już utrwalonych przez bogonośnych Ojców granic i podania. I jeśli słowo Pisma będzie badane, to niech objaśniają go nie inaczej, jak przedstawiali go w swoich pismach luminarze i nauczyciele Kościoła, i tym niech się zaspokajają bardziej, niż układaniem własnych słów, aby, z braku w tym umiejętności, nie uchylać się od tego, co należy. Albo poprzez naukę wyżej wspomnianych ojców, ludzie, uzyskując wiedzę o tym, co jest dobre i godne wyboru, jak również o tym, co jest nieużyteczne i godne jest odwrócenia się, kierują swe życie na lepsze i nie cierpią na niemoc niewiedzy, lecz skupiając uwagę na nauce, składają siebie do oddalenia się od złego, i w obawie przed groźącą karą, skuteczniają swoje zbawienie* (A. Znosko 2000, s. 77).

²⁸² F. Titov 1982 (1924), s. 250.

W zrozumieniu sensu wydarzeń biblijnych i uroczystości kościelnych pomagały także rozpowszechniane już od wieków XI i XII podręczniki homiletyczne, np. o ogromnym znaczeniu *Zlatostroj* oraz późniejsze: *Zlatoust*, *Torżestwiennik*, *Izmaragd*²⁸³. W księgach tych nie zawsze znajdowały się tylko homilie Jana Chryzostoma, ale także np. Grzegorza z Nazjanzu, Bazylego Wielkiego, Jana z Damaszku, Epifaniasza Cypryjskiego, Cyryla Jerozolimskiego i innych²⁸⁴, również homiletów ruskich, jak m.in. Cyryla z Turowa²⁸⁵. Pod koniec wieku XVI i w ciągu XVII na Rusi pojawiły się, i zaraz zdobyły niezwykłą popularność, drukowane zbiory kazań – *Ewangelie Pouczające* (*Евангелие Учительное*) tzw. *Kalisty*²⁸⁶, przez wieki błędnie przypisywane Kalistowi I, patriarsze konstantynopolikańskiemu (1350-1253, 1355-1363). Według niektórych badaczy hierarcha ten, a po nim jego następca na patriarszym stole – Filoteusz Kokkinos (1353-1354, 1364-1376), jedynie dokonali wyboru z wielkiego dorobku pisarskiego Jana Chryzostoma²⁸⁷. Homilie te zostały przełożone z greki na język starosłowiański i w takiej formie dotarły na Rus²⁸⁸, o czym świadczą pierwsze edycje tych ksiąg z zabłudowskiej (1569) i kryłoskiej (1606) typografii²⁸⁹. Przekładu na język ruski (jak zapisano na stronie tytułowej: ...По грѣцкѣмъ написанный ѿ ТѢПѢРЬ НОВО ЗВѢЦКОГО ѿ СЛОВѢСКОГО ѿЗЫКА на РѢСКОЙ ПЕРЕЛОЖЕННЫЙ...) dokonano po raz pierwszy z inicjatywy wileńskiego bractwa stauropigialnego²⁹⁰ i opublikowano w Jewiu w roku 1616²⁹¹; kolejne edycje pojawiły się w 1619 w Mohylewie, w 1637 w Kijowie²⁹², 1643 w Jassach. O zapotrzebowaniu na tego rodzaju literaturę świadczą liczne rękopiśmienne zbiory kazań (zachowanych ponad sto kodeksów²⁹³), przepisywane w okresie zarówno początków (w. XVI), jak i rozkwitu drukarstwa na Ukrainie (w. XVII i XVIII), a nawet w wieku XIX²⁹⁴. Wśród

²⁸³ G. Podskalsky 2000, s. 104; tam też szczegółowa literatura, por. przyp. 338.

²⁸⁴ Por. np. *Zlatoust*; także M. Возняк 1920, s. 47; Н.А. Кобяк, Н.А. Морозова, А.А. Турилов 1997, s. 94.

²⁸⁵ G. Podskalsky 2000, s. 140.

²⁸⁶ Termin pochodzi z protokołów wizytacji biskupich, por. chociażby (ABGK 15, s. 23, 130, 336); księga ta określana jest także w mniej lakoniczny sposób, np.: *Kalist drukowany* (ABGK 15, 318), *Kazania Kalista* (ABGK 15, s. 267) czy *Ewangelia Uczitelna St. Kalista* (ABGK 26, s. 38).

²⁸⁷ F. Titov 1982 (1924), s. 328; także: *О сочиненіи студента...* 1899, s. 303; ostatnio za autora homilii uznaje się Jana IX Agapita, patriarchę konstantynopolikańskiego w latach 1111-1134 (Г. Чуба 1999, s. 296; М. Корзо 1999, s. 302); o trudnościach z przypisaniem autorstwa zbioru kazań porównaj chociażby: М. Влоńska 1993, s. 483-485.

²⁸⁸ А.И. Соболевский 1894, s. 21.

²⁸⁹ *Ewangelie Pouczające...* 1606; por. też Т.Г. Горбаченко 2001, s. 121.

²⁹⁰ W literaturze przedmiotu istnieje pogląd, że przekładu tego dokonał Melecjusz Smotrycki, por. Т.Г. Горбаченко 2001, s. 149, tam dalsza literatura.

²⁹¹ F. Titov 1982 (1924), s. 328.

²⁹² Piotr Mohyla wydając w typografii Ławry Pieczerskiej *Ewangelie Pouczające*, jak sam zaznacza w przedmowie, opierał się na edycji wileńskiego bractwa; dokonał on jednak znacznych uproszczeń, czyniąc tekst bardziej zrozumiałym także dla mniej wykształconych wiernych; F. Titov 1982 (1924), s. 329.

²⁹³ J. Janów 1947.

²⁹⁴ Porównaj XIX-wieczne egzemplarze w BN akc. 2564, akc. 2758 (wg *Katalogu rękopisów cyrylicznych* ks. J. Bafyła, rkps w BN).

zachowanych rękopiśmiennych ksiąg, zatytułowanych *Евангелие Учительное* nie wszystkie były kopiami bądź uproszczonymi wersjami *Kalista*, wiele z nich bowiem wzorowano na *Postyllach* zachodnich, głównie polskich (Rej, Wujek)²⁹⁵.

W XVII wieku na Ukrainie powstawały także rodzime zbiory kazań²⁹⁶, jak *Евангелие Учительное* (Rachmanów 1619)²⁹⁷ i *Перло многоценное* (Czernichów 1645)²⁹⁸ Cyryla Trankwiliona Stawroweckiego, *Ключь разумения...* Joannicjusza Galatowskiego (Kijów 1959, Lwów 1663)²⁹⁹, *Мечь духовны еже естъ глаголь Божій* (Kijów 1666, 1686) i *Труды словес проповедныхъ* Łazarza Baranowicza (1674, 1679)³⁰⁰, *Венец Х[ристу] въ з проповедіи и неделныхъ* Antoniego Radywylowskiego (Kijów 1688)³⁰¹. Księgi te cieszyły się szczególną popularnością, o czym świadczą nie tylko wznowienia, ale także kopie rękopiśmienne. *Евангелие* Stawroweckiego, chociaż oficjalnie zakazane przez Cerkiew ze względu na liczne błędy oraz kolokwialny język³⁰², były najprawdopodobniej przepisywane przez nauczycieli i stanowiły pomoc w nauczaniu religii w szkołach³⁰³. Na Ukrainie w XVII i zwłaszcza w wieku XVIII zyskał dużą popularność *Ключь разумения* Galatowskiego, stając się obok tzw. *Kalistów* najczęściej spotykanym zbiorem kazań w ukraińskich cerkwiach³⁰⁴.

Już sama obecność tych ksiąg w cerkwiach świadczy o wykorzystywaniu ich podczas liturgii. Kazania w nich zawarte czytano, głównie w czasie celebry, przerywając kanon³⁰⁵,

²⁹⁵ В.Н. Перетц 1926, s. 5-14; tam dalsza literatura; J. Janów 1931b, s. 121-126; tenże 1947, od s. 296; M. Корзо 1999, s. 302-310; Г. Чуба 1999, s. 300.

²⁹⁶ Tu dla potrzeb pracy wymienione są tylko te, które zawierają kazania związane z Pasją i Zmartwychwstaniem Chrystusa.

²⁹⁷ Por. egzemplarze w BN Cyr 316 oraz Bibl. Czart. 8491 III, МНЛ СК 577.

²⁹⁸ Por. egzemplarz w BN Cyr. O. 74.

²⁹⁹ Por. egzemplarze w BN Cyr 331, Cyr 360-361.

³⁰⁰ М. Возняк 1920, s. 277; D.J. Wagilewicz 1996, s. 30.

³⁰¹ Por. egzemplarz w BN Cyr. 339.

³⁰² О. Огоновський 1887 (1992), s. 144; М. Возняк 1920, s. 179.

³⁰³ Т.Г. Горбаченко 2001, s. 156; zachowało się co najmniej kilka rękopiśmiennych pełnych zbiorów kazań Stawroweckiego (loc. cit.). O popularności i dużym znaczeniu tego dzieła świadczą wspomnienia nieznanego z imienia kapłana, autora zbioru kazań *Стамурь: Z wielkim trudem zacząłem układać kazania dotyczące każdej niedzielnej Ewangelii, niekiedy uczyłem się ich na pamięć, innym zaś razem zapisywałem je w małych zeszytach lub na kartkach. Ze szczególną gorliwością czytałem księgę Cyryla Trakwilliona, ucząc się niektórych fragmentów jego kazań na pamięć. Jednak niektórzy z parafian mieli tę księgę u siebie i czytali ją w domu, a kiedy w cerkwi czytałem im to samo, oni nie słuchali mnie, ponieważ ludzie lubią zwykle słuchać czegoś nowego. ...Złożyłem tę księgę z homilii przesłodkaiego dla mnie nauczyciela świętego Jana Złotousty, z pouczeń błogosławionego Teofilakta i z drugich świętych pism, co wszystko zostało zaznaczone na marginesach księgi. W sprawach kompozycji i stylu prowadziło mnie dzieło przemądrego Cyryla Stawromenijskiego [Stawroweckiego], ono oświecało mnie jak pochodnia. Bardzo wiele stamtąd przejąłem i umieściłem w swojej księdze w różnych miejscach, tak że rzadko które kazanie obywa się bez jego słów...* (И. Малышевский 1861, s. 402-403, z ros. tłum. A.G.).

³⁰⁴ Na podstawie kwerendy ABGK, por. chociażby ABGK 15, s. 11, 17, 20, 130, 142, 247, 311, 318. Pisma Galatowskiego również były zabronione przez Cerkiew moskiewską [por. О. Огоновський 1887 (1992), s. 294], nie przeszkadzało to w zdobyciu przez nie dużej popularności na Ukrainie.

³⁰⁵ Najczęściej po szóstej pieśni kanonu, troparionie i ikosie, por. *Новая Скрижаль* 1899, s. 120.

niekiedy, za wskazaniem *Ustawu*, po zakończeniu nabożeństwa³⁰⁶. I tak, na jutrzni Wielkiego Czwartku, zgodnie z *Ustawem*, po trzeciej pieśni kanonu siedząc, należało wysłuchać homilii Jana Chryzostoma, według Ewangelii Mateusza³⁰⁷; równocześnie w *Triodionie Kwietnym* po szóstej pieśni kanonu, kondaku i irmosu umieszczony był synaksarion na Wielki Czwartek Nikefora Kallista³⁰⁸. W *Ustawie* zalecano także odczytać homilię z tzw. *Ewangelii Tolkowych* (Толковых) w czasie wielkopiątkowego nabożeństwa Męki Pańskiej, po siódmej ewangelii, jeszcze przed Psalmem 51³⁰⁹. W *Triodionie Kwietnym synaksarion*, wyjaśniający wydarzenia czczone w Wielki Piątek, umieszczony został po piątej pieśni kanonu, *kontakionie* i *ikosie*, śpiewanych po ósmej ewangelii pasyjnej³¹⁰. W piątek o godzinie ósmej rano odprawiane były Godziny Królewskie, nabożeństwo tradycyjnie łączone z osobą Cyryla Aleksandryjskiego³¹¹, zaś po ich zakończeniu *Ustaw* zalecał czytanie zawartych w *Ewangeliach Tolkowych* komentarzy do Ewangelii Jana lub Mateusza albo homilii Jerzego z Nikomedii *O Ukrzyżowaniu*³¹². Na wielkosobotniej *wieczerni* zaś winne były zostać przybliżone wiernym: *Homilie na temat złozenia Chrystusa do grobu* Epifaniasza, biskupa cypryjskiego, albo Jana Chryzostoma³¹³.

³⁰⁶ W posłaniu do prawosławnych Małej Rusi mnich atoski, Jan z Wiszni w końcu wieku XVI pisał: *Евангелія и Апостола въ церкви на литургии простымъ языкомъ не выворочайте; по литургии же для вырозуменья людского попросту толкуйте и выкладайте*; por. *Четыре Сочинения...*, s. 210. Kasjan Sakowicz, krytykując ruski zwyczaj czytania kazań po zakończeniu Liturgii, pisał: *...Jednak chociaż gdzie teraz у Kazania czytają, tedy aż po skończeniu Liturgey, anoby miało być Kazanie zaraz po Ewangeliey на Liturgiey, tako i за S. Bazylego bywało, który tuż по kazaniu даł Najświętszy Sakrament S. Efremowi, а teraz по kazaniu już не даяъ Kommuniey в Rusi. Do tego jakaś wrodzona oziębłość в Руским Narodzie, бо слухаяъ Слова Божего, ledwie drugi Liturgiey (y to gdzie indziej aż за прzymuszczeniem Паńskim i вина) wysлуха, а od Слова jak pszczoły od дыму ucieкаją. Zaczem, gdyby zarazem по Ewangeliey Kazanie bywało, mogliby się ludzie zatrzymуwаć tym samym, że jeszcze służы Bożej до конца не wysлухали...*; por. Sakowycz K 1642a, s. 104-105. Leontij diakon pieczerskiego monasteru katolicki zwyczaj czytania kazań po Ewangeliach nazywa herezją, por. *Сочинение иеродиакона...*, s. 278. Innego zdania był patriarcha Jeremiasz, który w odpowiedzi na zarzuty Michała Rohozy napisał: *аще по прочитанію апостола и песни аллилуія херувимскія ничтоже согрешитя учай люди Божія, отстоянія далекости ради хрисианъ, якоже ни единому лишиитися послушанія. Тако бо наипаче славится Богъ: вся бо елика творите, творите во славу Божию, рече всевеликій Павелъ* por. *Собраная грамота...*, s. 190.

³⁰⁷ O różnicach w celebrowaniu jutrzni Wielkiego Czwartku, a także w doborze homilii i czasu jej odczytania por. Д. Огицкія 1936, s. 197; tutaj на podstawie *Ustaw* BJ 5118, fol. 206r.

³⁰⁸ *Triodion* 1663, fol. 67r-69r.

³⁰⁹ *Ustaw* BN akc. 2891, fol. 210r-210v; *Ustaw* BN akc. 2587, fol. 264r.

³¹⁰ Por. przyp. 276.

³¹¹ Autorstwo nabożeństwa księgi liturgiczne przypisują nie tylko Cyrylowi Aleksandryjskiemu, ale także Sofroniuszowi Jerozolimskiemu i Symeonowi Studycie; jest to dowód, że nabożeństwo zmieniało się w ciągu wieków, jak też istniały jego różne redakcje, por. E.П. Діаковскій 1909, s. 389.

³¹² *Ustaw* BJ 5118, fol. 209r; *Ustaw* BN akc 2891, fol. 212r; *Ustaw* BN akc 2587, fol. 266v; *Ustaw* HMA PKK 190, br. pag., *Ustaw* BN akc. 2707, fol. 221v.

³¹³ *Ustaw* BN akc. 2891, 216v; *Ustaw* BN akc. 2587, fol. 271r; *Ustaw* HMJI PKK 190, br. pag., *Ustaw* BN akc. 2707, fol. 221v.

Pewną naiwnością jednak byłoby twierdzenie, że w każdej, także najbardziej prowincjonalnej ruskiej cerkwi, w wiekach XV, XVI nawet i XVII wszystkie nabożeństwa były odprawiane zgodnie z *Ustawem* i księgami liturgicznymi, a wymienione homilie były doskonale znane kapłanom i wiernym. Rękopiśmienne księgi, jak *Ustaw*, *Triodion*, *Zlatoust*, nie mogły znajdować się w każdej cerkwi, trudno zatem przypuszczać, aby odprawiano tam wszystkie nabożeństwa Wielkiego Tygodnia oraz czytano homilie zawarte chociażby w *Ewangeliach Tolkowych* Teofilakta Bułgarskiego, *Zlatouście* czy *Izmaragdzie*³¹⁴. Popularność, szczególnie w wiekach XVII i XVIII, Ewangelii Pouczających jawnie wskazuje, że część kaznodziejskiego dorobku Ojców Kościoła, szczególnie Jana Chryzostoma, docierała do wiernych w uproszczonej i bardziej zrozumiałej wersji. Pierwsze drukowane tzw. *Kalisty* ukazały się przecież w języku starosłowiańskim, mało zrozumiałym dla niewykształconego słuchacza, na co zwracają uwagę członkowie bractwa wileńskiego we wstępie do pierwszego ruskiego przekładu kazań Pseudo-Kallista wydanego w Jewiu w roku 1616: *През незнаемость и недмѣтностъ ѿзыка Словѣнсково многѣхъ многѣмъ мало потребенъ и непожитоуенъ ставшиа зновѣ переложенемъ ёго на ѿзыкъ нашъ прѣстѣй Рѣсскій ѿковъ змѣртвѣхъ вскрѣшонъ ѿ выдаемъ зъ дрѣвѣ на всѣ ширѣкѣи славного и старожитного народа Росискаго крайныи розѣсланъ вѣдѣчи...*³¹⁵ Dopiero ta edycja, a także późniejsza Piotra Mohyły, była przeznaczona dla prostego ludu: *Вгдыжъ то ёсть каждаго Христианскаго Казнодѣи повинностъ ...прѣстѣхъ и неукѣхъ людеи оучити*³¹⁶.

Jak wykazują badania specjalistów, a także zgodnie ze świadectwami współczesnych, tłumaczenia na język ruski *Kalista* sprowokowane były także rozszerzającym się na Rusi wpływem zachodniej, głównie polskiej, literatury kaznodziejskiej.

Arcybiskup Stanisław Karnkowski pisał: [na Rusi] *po większej części księży nie rozumiejąc po rusku śpiewają, a daleko mniej pospółstwo, gdyż nie w samych słowach, ale i w rozumieniu rzeczy nauka zawisła. Przeto do nauczania pospółtych ludzi kazania często służą, które u katolików mało nie w każdym kościele bywają*³¹⁷. Stawrowecki we wstępie do swoich *Ewangelii* pisał: *многихъ челоовековъ обоихъ станувъ светскаго такъ и духовныхъ... удали ся за чужими науками и разными постиями... за арианскими, понурскими, и калвенскими...*³¹⁸

³¹⁴ W НМЛ przechowywana jest XV-wieczna księga liturgiczna, rozpoznana jako *Triodion Kwietny*, w rzeczywistości zawierająca również fragmenty *Mineji*, w której nie zostały opisane wszystkie nabożeństwa Wielkiego Tygodnia, ale jedynie odprawianej na wielkopiątkowej jutrzni Służby Męki Pańskiej (*Служба Стыхъ Страстей*); por. PKK 318/510512, fol. 57v.

³¹⁵ F. Titov 1982 (1924), s. 329; o podobnych trudnościach ze zrozumieniem homilii Symeona Połockiego i Jana Chryzostoma w Rusi Północnej wspomina autor *Statyra: Obiedъ i Вечеря pracowитого i przemądrego мѣжа оца Symeona Połockiego, ze względu na głębię myśli, są niezrozumiałe dla prostych ludzi. A rozmyślenia świętego Zlatousto na Ewangelie, Listy Pawłowe oraz Dzieje Apostolskie (w dawnym przekładzie), stały się niezrozumiałe nie tylko dla słuchających, ale i dla czytających. Bowiem bardzo prosty lud w tej stronie, w której za sprawą Boga i ja żyje. Nie tylko ludzie świeccy, ale też niektórzy duchowni mówią, że przekłady dzieł Zlatoustego pisane są w obcym języku*, por. И. Малышевский 1861, s. 402-403, z ros. tłum. A.G.

³¹⁶ F. Titov 1982 (1924), s. 329.

³¹⁷ [S. Karkowski], *Eucharystia*, Kraków 1602, fol. F4, za: В.Н. Перец 1926, s. 6.

³¹⁸ J. Janów 1931b, s. 125.

Jeszcze bardziej wymowne, choć mało obiektywne świadectwo dał Kasjan Sakowicz, dawny unicki kapłan, potem katolik: *czasem też drugi pop ladaco każe, y niemasz czego słuchać. Drudzy też heretyckich postyl Kazania w Cerkwi ludziom powiedają. Jako to jeden pop za Lwowem mówił: Posłuchajcie Chrestiani Kazania Swiatoho Reia. Czego postrzegli ksiądz Koropatnicki Franciszkan, będąc jeszcze świeckim, wziął za to winy dwa woły od popa y postylle one Reiowu. K wielby się znalazło między popami ksiąg heretyckich, postyl, Kathechizmow, których oni zażywając, i sami siebie nimi trują, i drugich na duszach zabijają. Ano niechby czytali Postylle X. Wujkowe, X. Skargi, X. Białobrzzeskiego y insze katolickie księgi, tak też Żywoty SS. X. Skargi z polskiego po rusku tłumacząc, iako gdzie indziej czynią. Są też drudzy tak ziadli Schizmatycy, że omyślnie wybierają argumenta z ksiąg heretyckich przeciw Kościołowi Rzymskiemu*³¹⁹.

To właśnie *Postylla* Mikołaja Reja cieszyła się na Rusi dużą popularnością (zachowanych jest ponad trzydzieści ruskich rękopisów³²⁰), a jego kazania były tłumaczone na język ruski i umieszczane w rękopiśmiennych *Ewangeliach Pouczających*³²¹. Nie dotyczyło to jednakże czytań przeznaczonych na ostatnie dni Wielkiego Tygodnia, które, zapewne ze względu na iście kaznodziejski charakter, zastępowane były opowieściami budowanymi na kanwie tekstu ewangelicznego, obficie wzbogacanymi o elementy zaczerpnięte z apokryfów³²². Poza homiliami zawartymi w *Triodionie* oraz w *Ewangeliach Pouczających* na Rusi od wieku XVI stawały się popularne tzw. *Pasje Chrystusa* (zwłaszcza że oficjalne *Kalisty* nie zawierały homilii na Wielki Czwartek i Piątek, a treści pasyjne zawarte tam były głównie w kazaniach na Niedziele Paschy, Tomasza i Świętych Niewiast). Z jednej strony były to ruskie przekłady apokryficznej *Ewangelii Nikodema*³²³, z drugiej zaś epickie opowieści, stanowiące kompilację ksiąg kanonicznych, pism Ojców Kościoła, apokryfów, nawet objawień mistycznych, wzorowane na zachodniej, głównie polskiej literaturze pasyjnej, z najbardziej chyba popularnym *Żywotem Panu Jezu Krysta* Baltazara Opecia według Pseudo-Bonawentury³²⁴. Trudno z całą pewnością odpowiedzieć na pytanie, jaką rolę w życiu religijnym i liturgicznym Rusinów odgrywały te, często znacznie oddalone od teksów kanonicznych, opisy męki Chrystusa. Iwan Franko zauważył, że jeszcze w czasach jemu współczesnych zachował się na Rusi Zakarpackiej zwyczaj czytania opowieści *Męki Pańskiej* w domach³²⁵. Jan Janów zwrócił uwagę na fragment tekstu XVI-wiecznej *Palei Kawelskiej* opublikowanej przez Iwana Franka, gdzie we wstępie do *Pasji* zalecano jej czytanie w Wielką

³¹⁹ K. Sakowycz 1642a, s. 105; por. też I. Франко 1900, s. 5.

³²⁰ J. Janów 1931 b, s. 123, 147.

³²¹ J. Janów 1931a; Tenże 1931b; Tenże 1947.

³²² J. Janów 1931b, s. 148.

³²³ Ruskie przekłady apokryfu publikuje m.in. Н.М. Тупиков 1901, od s. 36; Франко 1899, 252-273, 273-292; por. też И.Я. Порфирьев 1890, s. 28 i od s. 164.

³²⁴ XV-wieczny tekst ruskich *Страсти* publikuje Н.М. Тупиков 1901; późniejsza wersja *О умучени Гса нашего Иса Ха...*, s. 291 i nn.; inne rękopisy *Męki Pańskiej* publikują m.in. I. Франко 1899, s. 222-235; J. Janów 1931a; tam też charakterystyka innych tekstów; por. też *Ewangelie Pouczające* НМЛІ, РКС 95.

³²⁵ I. Франко 1899, s. 235.

Sobotę, ale nie wskazując – w cerkwi czy w domu?³²⁶ Jaworski natomiast zwraca uwagę, że w jednym znanym mu tekście *Pasji* znajduje się wiele odniesień do słuchacza, co świadczy, że była przeznaczona do głośnego odczytywania, z drugiej zaś strony cytuje jej zakończenie brzmiące: *otrzyma łaskę od Jezusa Chrystusa ten, kto czyta tę Pasję, błogosławiony ten dom, w którym się ona znajduje*³²⁷. Nie zwrócono jednak uwagi na fakt, że kilka ruskich opowieści pasyjnych zostało umieszczonych wśród innych kazań w *Ewangeliach Pouczających*³²⁸, co wydaje się przesądzać o możliwości ich przypominania podczas nabożeństw Wielkiego Tygodnia.

W XVII wieku na Ukrainie, pod wpływem impulsów z Zachodu, najprawdopodobniej za pośrednictwem kolegów jezuickich, zaczął rozwijać się teatr religijny, obejmujący także dramatyzacje wydarzeń Wielkiego Tygodnia. W roku 1630 w brackiej typografii we Lwowie został ogłoszony drukiem dramat zatytułowany *Вѣршѣ з Трагѣдій, Хѣ пасхѣвнѣ, ГРИГОРІА БГОСЛОВА*, będący raczej dalekim naśladownictwem dramatu tradycyjnie przypisywanego Grzegorzowi z Nazjanzu niż jego wiernym przekładem³²⁹. Ruski dramat przeznaczony był dla celów liturgicznych, o czym informuje dopisek na stronie tytułowej *Першій въ сѣтъй Великій Пѣтокъ при Положенію Пластины до гробѣ: Дрѣвѣ, на пресвѣтльи днѣ Воскрѣніа Гда нашего Іс Хрѣта*³³⁰, co dowodzi, że przynajmniej pierwsza część dramatu dotycząca śmieci i pogrzebania Chrystusa była wystawiana w cerkwi w czasie wielkopiątkowych niesporów (*wieczerni*), kiedy wykładano *plaszczanicę* w Grobie Pańskim dla adoracji. Niespełna rok później ta sama drukarnia wydała pierwszy ukraiński dramat pasyjny Joannika Wołkowycza *Rozmyślanie o mece Chrystusa Zbawiciela Naszego*³³¹. Dzieło to wystawiane było w cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie, co można wywnioskować ze sformułowania w tytule: *...И въ Лвове При Церкви Братскої Успенія Пречистыя Девы Маріа, презъ отпочать отпрапованью Тамже...*³³² Te dwa nie najłatwiejsze teksty były przeznaczone raczej dla elit niż dla ogółu wiernych, inaczej niż *Dialogus de passione Christi* – misterium paschalne ze wsi Smereków, którego tekst odkryty został dzięki głośnej Archeologiczno-Bibliograficznej Wystawie Instytutu Staupigialnego we Lwowie zorganizowanej w roku 1888³³³. Odkryty tekst widowiska niewątpliwie nawiązuje do wzorów zachod-

³²⁶ Слово в моцѣхъ Гдѣ Спаса нашего Шѣхъ Хѣ и о погрѣбеніи тѣла Гдѣ и о воскрѣніи Моуисеа великого законодавца, дѣланіе сѣтъя Трѣцяю Ги бѣвнѣ вчѣю чтемь в сѣбю великѣю (wg I. Franko 1899, s. 273; por. tamże s. XXV oraz J. Janów 1931a, s. 16).

³²⁷ Ю.А. Яворскій 1931, s. 62.

³²⁸ J. Janów wymienia siedem kodeksów, 1931a, s. 17-21.

³²⁹ Ruską wersję dramatu z komentarzem opublikował Д. Щурат 1913, s. 137-178, a także В. Резанов 1926, t. I, s. 71-90; polskie tłumaczenie dramatu Grzegorza z Nazjanzu Jerzego Łanowskiego opracował M. Starowieyski, *Chrystus Cierpiący...* 1995.

³³⁰ Д. Щурат 1913, s. 156.

³³¹ Por. М. Возняк 1920, s. 49-79; В. Резанов 1926, t. I, s. 117-127.

³³² Wg: М. Возняк 1920, s. 49; por. też I. Franko 1899, s. XXIX, badacz ten informuje również, że na jednym z egzemplarzy dramatu przy osobach umieszczone były nazwiska członków bractwa – to ich dzieci miały brać udział w wystawieniu sztuki.

³³³ Tekst misterium publikuje Мирон [I. Franko] 1891, s. 137-152, także В. Резанов 1926, t. I, s. 183-200; o wystawie por. m.in. I. Szaraniewicz 1988.

nich – o czym świadczy nie tylko łaciński tytuł i prolog napisany w języku polskim, ale także forma charakterystyczna dla średniowiecznych misteriów pasyjnych oraz liczne polonizmy, wtrącane w tekst ruski – został ułożony i wystawiany w większym niż podelwowska wieś Smereków, ośrodku kulturalnym i monastycznym, jak Lwów czy Żółkiew. Iwan Franko wyklucza lwowskie bractwo stauropigialne, które szczególnie strzegło czystości języka, na rzecz Żółkwi i dworu Sobieskich lub tamtejszego klasztoru dominikańskiego³³⁴. Publikuje on także tekst dramatu rezurekcyjnego *Слово о буренню некла ...славнаго Его воскресенія тридневного*, którego współczesny odpis ze starego nieznanego oryginału wykonał mieszkaniec podkarpackiej wsi Miestiszcz³³⁵. Oba teksty świadczą o przenikaniu zwyczaju wystawiania widowisk o tematyce religijnej z dużych ośrodków miejskich do prowincjonalnych³³⁶.

Chociaż rozwój druku przyczynił się nie tylko do ujednoczenia, ale także do upowszechnienia nabożeństw liturgicznych, i służył niewątpliwie propagowaniu ortodoksyjności, w wiekach XVII i XVIII w cerkwiach ukraińskich nie rzadko można było usłyszeć teksty niekanoniczne, a także sprzeczne z oficjalną nauką Kościoła prawosławnego. Przyczyn tego zjawiska na pewno należy szukać z jednej strony w niskim poziomie wykształcenia duchowieństwa, którzy nie byli w stanie ocenić prawowierności posiadanych we własnych parafiach zbiorów ksiąg kaznodziejskich³³⁷, z drugiej zaś silną ekspansją kultury zachodniej na ziemię ruskie w okresie reformacji i kontrreformacji.

Pomimo wzmoczonej działalności ukraińskie typografie nie były w stanie sprostać zapotrzebowaniu nawet na księgi niezbędne dla odprawiania liturgii, o czym świadczą liczne XVII-wieczne odpisy³³⁸, nie mówiąc już o literaturze dodatkowej, jaką były np. zbiory kazań. Lukę tę skutecznie wypełniały nie tylko *Ewangelie Pouczające* przepisywane ręcznie z kodeksów drukowanych, ale także zawierające zupełnie inne teksty, często będące ruskimi przekładami dzieł – zachodnich, katolickich i protestanckich. Kazania w *Ewangeliach Pouczających* „nowego typu”³³⁹, rozprzestrzenione głównie na

³³⁴ Мирон 1891, s. 135.

³³⁵ Мирон 1896, s. 387-402.

³³⁶ Dramat religijny cieszył się dużą popularnością szczególnie w środowisku Akademii Mohylańskiej, nie wydaje się jednak możliwe, by te przedstawienia, powstałe pod wpływem teatru jezuickiego, przeto przepelnione raczej obrazami i postaciami alegorycznymi, niż odzwierciedlające historyczne wydarzenia nowotestamentowe, mogły odegrać jakąkolwiek rolę w kształtowaniu programu czy ikonografii ukraińskich cykliów pasyjnych, por. B. Pezanov 1926, t. III.

³³⁷ O poziomie wykształcenie wschodniego duchowieństwa w granicach Rzeczypospolitej w wiekach XVII-XVIII por. m.in. L. Bieńkowski 1969, od s. 964.

³³⁸ Zgodnie z ustaleniami ukraińskiej badaczki W. Fris wśród 800 analizowanych rękopiśmiennych kodeksów z XVI i początku XVII wieku 75,5% stanowiły księgi wykorzystywane do sprawowania liturgii, por. Т.Г. Горбаченко 2001, s. 107; tam dalsza literatura. Wizytacje biskupie wykazują, że dopiero w wieku XVIII w większości cerkwi znajdowały się komplety drukowanych ksiąg liturgicznych, choć i wtedy korzystano nadal z kodeksów rękopiśmiennych (na podstawie kwerendy ABGK i МНЛІ РК).

³³⁹ Termin zaczerpnięty z Г. Чуба 1999, s. 297, na określenie zbiorów kazań popularnych na Ukrainie od końca wieku XVI, a nie stanowiących odpisów homilii Ojców Kościoła czy Pseudo-Kalista.

zachodniej Ukrainie (ziemie halicko-wołyńskie i podkarpackie), zastępując stopniowo oficjalne zbiory kazań Ojców Kościoła czy Pseudo-Kalista, oddziaływały na religijność i duchowość wiernych, czego odzwierciedlenie można znaleźć również w sztuce cerkiewnej. Jednakże wpływ literatury religijnej na ikonografię przedstawień nie był bezpośredni, a malarze korzystali raczej z gotowych schematów kompozycyjnych, niż próbowali znaleźć autorski sposób zobrazowania treści usłyszonej właśnie homilii. Źródła literackie mogły mieć natomiast bezpośredni wpływ na ustalenie programu malowidła. Umieszczenie bowiem jakiegoś obrazu, szczególnie gdy nie oddawał on wiernie tekstu Ewangelii, nawet jeżeli dysponowano wzorem do jego wykreślenia, wymagało uzasadnienia i aprobaty. Tych zaś można było szukać w treści kazań, pieśni modlitewnych, także własnej wiedzy kształtowanej również przez literaturę niekanoniczną.

Jedną ze scen, włączanych od wieku XVII do rozbudowanych cykli pasyjnych na Ukrainie, np. na ikonach z Dobrowlan (19), Woli Wyżnej (24), Wysocka (26), Semeniwki (30) oraz malowidłach w cerkwi Św. Jura w Drohobyczu (46), a której źródeł literackich próżno szukać w opisach ewangelistów, jest *Plawienie w Cedronie*³⁴⁰. Chrystus przechodził przez ten strumień, zgodnie z relacją Jana (18,1), podążając w czwartkowy wieczór wraz z uczniami do ogrodu na Górę Oliwną. Lakoniczne ewangeliczne opisy momentu pojmania Mesjasza dawały pole do popisu średniowiecznym erudytom, którzy posługując się głównie księgami kanonicznymi (psalmy, prorocтва), próbowali odkrywać tajemnice przemilczane przez autorów Nowego Testamentu. Już święty Augustyn słowa z Psalmu 109, 7: *Ze strumienia na drodze pić będzie; dlatego wywyższy głowę* odnosił do śmierci Chrystusa na krzyżu³⁴¹. Jeden z najbardziej popularnych średniowiecznych pisarzy religijnych, Ludolf z Saksonii, w dziele *Vita Christi*, wprost utożsamiał Cedron z potokiem z psalmu, pisząc: *On przeszedł przez strumień Cedron, aby się wypełniło Pismo: „ze strumienia na drodze będzie pił”, to znaczy na drodze swej męki*³⁴². Drugim starotestamentowym źródłem, które inspirowało zachodnich pisarzy, był wers Psalmu 68,2: *Wybaw mię, Boże, boć weszły wody aż do dusze mojej. Ułgnałem w błocie głębokości i dna nie masz*³⁴³. Rozważania średniowiecznych myślicieli oraz talent zachodnich pisarzy religijnych pozwolił na ustalenie typu ikonograficznego, po raz pierwszy wyobrażonego w latach 1475-1480 w technice drzeworytu, stanowiącego jedną z kwater cyklu *Siedmiu upadków Chrystusa*³⁴⁴, wielokrotnie w późniejszych latach kopiowanego i naśladowanego. Ten częsty w zachodniej literaturze pasyjnej motyw prowadzenia Chrystusa przez Cedron przeszedł do literatury polskiej³⁴⁵ i tą drogą

³⁴⁰ O nowych przedstawieniach w ukraińskich cyklach pasyjnych por.: A. Groniek 2006.

³⁴¹ *Enarrationes in psalmos, In Psalmum CIX*, art. 20, PL 37, col. 1462, por. J.H. Marrow 1979, s. 104.

³⁴² Tłumaczenie z ang. A.G. za: J.H. Marrow 1979, s. 105.

³⁴³ J.H. Marrow 1979, s. 107.

³⁴⁴ Wiedeń, Muzeum Albertina, nr inw. 1930-70.

³⁴⁵ W jaki sposób średniowieczny pisarze próbowali zapłacić lukę w opisie ewangelistów, w pełni unaocznia fragment XVI-wiecznych *Rozmyślań Dominikańskich*: *...A kiedy przyszli ku rzece, którą zwano Cedron, dla drzewa cedrowego, któreż około rzeczki było i jest dotychczas, a tedy oni szli przez ławicę, która przez rzeczkę położona. A Pana Jezusa Zepchnęli w rzeczkę bardzo kamienistą, abociem widzieli, iż Jezus pożądał picia jako człowiek umęczony*

do ruskiej. W *Pasji* opublikowanej przez Iwana Franko znalazł się fragment: *И коли повели Хѧ, ѡшли тамъ черезъ потокъ Кедръскій сами ѡшли на лавкъѧ а ѡнашого мѧтнвого ѡзбавителя волокли по прилавкъѧ лаицомъ за шюю*³⁴⁶. Zbliżony opis można znaleźć także w innych ruskich tekstach pasyjnych: *А гды ишли к мѣстоу презъ потоку сами ишли по лавкаѧ, по мостинаѧ, а его сѣою Мѧть спихали в болото. А выволокли з болота на соухо, тоуж его почали зновоу бити немѧтнве вшеллкимъ в роукаѧ своихъ*³⁴⁷ oraz *коли ишли до мѣста черезъ потокъ, сами ишли по дылнаѧ, а его ст ма испыхали оу болото, а такъ же из бита великого не могъ выбрысти из грази, уни его колокли пѡврозомъ черезъ весъ потокъ, и выволокли на соухо тоуж его почали зновоу бити немѧтнве вшеллкимъ в роукаѧ своихъ*³⁴⁸. Wspomnienie tego wydarzenia znalazło się także w odrzuconych przez moskiewską Cerkiew *Ewangeliach Pouczajacych* Cyryla Trankwiliona Stawrowieckiego, który wśród siedmiu epizodów, kiedy to Chrystus był wleczony przez oprawców, wymienił na pierwszym miejscu prowadzenie przez Cedron³⁴⁹. Podobne treści powracają także w pieśniach religijnych: *Приближылися к цедровому/ Потокови збытъ быструму/ Сами мостомъ преходили/ Христа за броду проводили/ Исусъ гды ишолъ безъ воду/ Впадшы збилъ себе бороду*³⁵⁰. W żadnej jednakże homilii oficjalnie zalecanej do odczytywania w czasie nabożeństw Wielkiego Tygodnia nie znajdował się opis tego momentu męki Chrystusa; przekonanie zaś o jego historyczności, utralone w świadomości wiernych i będące przejawem – jak wskazuje przykład Stawrowieckiego – nie tylko ludowej pobożności pasyjnej, zostało niejako półoficjalnie usankcjonowane przez Cerkiew, czego wyrazem są zarówno wskazane fragmenty utworów literackich, jak i przedstawienia malarskie.

Innym epizodem nie opisanym przez ewangelistów a ilustrowanym na Ukrainie od wieku XVI jest *Skrucha Piotra*. Scena ze skrytym w grocie skalnej i rozpaczającym nad swoim przeniwierstwem apostołem, ujmowana była bądź jako samodzielne przedstawienie, jak na ikonach z Osław Nowych (11), Poczajowic (13), Doliny (18), Mołdawska (37), Łosyńcu (38), bądź stanowiła część większego założenia malarskiego, na ikonach z Bahnowatego (8), Pławia (10) oraz w Świątkowej Wielkiej (21). W Ewangeliach synoptycznych jedynie nadmieniano, że Piotr po zaparciu się Pana *gorzko zapłakał*, tak też

*i umordowany. Jakoż o tem Dawid prorokował, rzeczając „[Z] strumienia na drodze będzie pić”. A tedy, wepchnąwszy Pana Jezusa w rzekę, wołali: Pijże tu, oto masz dosycъ wody!” A tu miły Jezus roztrzącił oblicze swoje i usta błogosławione, i nos i głowę jego, tak krew obwicie z niego płynęła, bo twarzą swą padł na ostry kamień, który zranił lice jego. Ale oni morderze jeli skakać w rzeczkę i deptali milego Pana Jezusa, nurzając ji w wodzie za włosy, tłukli obliczem o ono ostre kamienie. A potem prędko wyciągnęli Jezusa z rzeki i uderzyli ji głową o kamień, który tam leżał na brzegu, na torem to ludzie siedząc odpoczywali. A tedy Jezus omdlał od ciężkiego razu i od rany wielkiej, ale oni za włosy trzęśli ji policzkując a lając, widząc, iż omdlał. Takoż leżał chwilę na brzegu omdlały Pan Jezus (cyt. za: *Cały świat nie pomieściłby ksiąg...*, s. 314).*

³⁴⁶ I. Франко 1899, s. 229.

³⁴⁷ J. Janów 1931a, s. 59; porównaj także HMJ, PKK 95/510805, fol. 37.

³⁴⁸ J. Janów 1931a, s. 100.

³⁴⁹ K. Т. Ставровецкий 1619, fol. 97r-v.

³⁵⁰ Z rękopisu z 1739 roku, z Kremnej, pow. Jasielski w zbiorach Centralnej Naukowej Biblioteki w Kijowie, (XXXIII, nr. 54 b, k. 31), por. O. Гнатюк 2000, s. 120.

ilustrowano ten moment w sztuce bizantyńskiej, ukazując apostoła pogrążonego w żalu, ze spuszczoną głową, niejednokrotnie opartego o mur bądź kolumnę. Wątek ten został rozwinięty w opowieściach pasyjnych, zgodnie z którymi Piotr miał schować się do grotty skalnej i tam przebywać, aż do zmartwychwstania Chrystusa. Dokładny opis tego wydarzenia znajduje się w ruskiej *Pasji* opublikowanej przez J. Janowa: *А он того часоу пошол из двора и влѣз до единой амыи тамже за то плакал са горко жалоујучи того запрѣта великого, и непрестанно са плакал, такъ долго ажъ Хс̄ из мѣртвѣхъ встал. Теды за такій плач, за такоу скроухоу не только емоу тот грѣхъ ѿпоущен, але найвышшим аплом оучинень ест*³⁵¹. Bardziej lakoniczny opis zamieszczają inne teksty, np. *И пошовши Петръ з мѣста оулѣзъ оу единѣ амѣ и плакавъ горко*³⁵².

Najmniejszego zdziwienia nie wywołuje fakt włączenia do ukraińskich cyklów pasyjnych sceny *Przybicia do krzyża*, ilustrującej wydarzenie zgodnie przemilczane przez autorów Ewangelii³⁵³. Średniowieczna religijna literatura i sztuka, kształtująca przez wieki pobożność pasyjną chrześcijan, wpłynęła na usankcjonowanie obecności tego obrazu w świadomości wiernych, choć niekanonicznego, ale logicznie wynikającego z przebiegu wydarzeń ewangelicznych.

Moment przybijania Chrystusa do krzyża położonego na ziemi opisał po raz pierwszy autor XIII-wiecznego utworu *Dialogus beatae Mariae et Anselmi de passione Domini*, po czym motyw ten spopularyzowała literatura legendarno-apokryficzna i sztuki plastyczne w epoce gotyku. Autorzy ruskich opowieści pasyjnych rzadko podążali za zachodnimi pisarzami, którzy celowali w drastycznych opisach tego momentu męki Chrystusa³⁵⁴. Elementy zachodniego doloryzmu udało się znaleźć jedynie w *Ewangelicach Pouczających* Stawroweckiego: *...Kiedy już leżał na krzyżu, wtedy przystąpił jeden od oprawcy i mając gruby gwóźdź żelazny i wziął jedną ręką cudowną, którą położył na oczu ślepetu i uzdrowił i którą mierzył niebo, zaczął ją bez miłości przybijając ostrym*

³⁵¹ J. Janów 1931a, s. 60-61; por. też: HML, PKK 95/510805, fol. 37.

³⁵² I. Франко 1899, s. 230.

³⁵³ O ikonografii tego przedstawienia porównaj w dalszej części pracy.

³⁵⁴ Porównaj m.in. opis w *Sprawie chędogiej o Męce Pana Chrystusowej: Jego ukrzyżowania obrzęd wypisuje jeden doktor Gregorius Nazareński, iż Żydzi położyli krzyż na ziemi, a na ten krzyż kazali Jezukrystowi nagiemu wstąpić z rękoma i z nogama rozłożonoma. A podług miary ciała jego trzy dury uczynili są w krzyżu, bo drzewo krzyżowe było jest barzo twarde, a gwoździe, którymi mian przybijan być, nie miały ostrości, aby ciało Jezukrystowo niewinne tym okrutniej drały i udrećzały. A tedy najpirwej jego prawicę twardym bicim przybili. A w tym przybiciu pierwym natychmiast żyły jego wszystkie z jego ciała świętego odciały się z swych stawów i ścisnęły wszystko ciało jego tako, iż gdy chcieli przybić jego lewą rękę, nie mogli dosięgnąć ku drugiej dziurze krzyżowej. Tedy niemilościwie śludzy ramię i lewą rękę powrozem przyciągali tako, iż członki jego i stawy wielgim rozciąganiem poczęły się rozdzierać, iż jego kości święte możony widziany być. A w tym rozciąganiu lewą rękę przybili. A gdy chcieli także przybić nogi święte i są nie mogli dosięgnąć do dziury krzyżowej niższej przez tłuczenie ciała jego wszego, uwiązali powrozy u jego nog świętych i usilnie ciągnąc poczęli nogi jego podług miary pierwej naznamionowanej. A gdyż dosięgnąć nie mogli, niektórzy nogą piersi jego deptali, drudzy rękoma ji bili. Potem, iż krzyż był wąski, jedną nogę na drugą położywszy, obie pospolu przybić musieli. A gwoździe byli są tako mięzsze, iż rany napelniły tako, iż krew nie mogła jest z nich wychodzić (cyt. za: *Cały świat nie pomieściliby ksiąg...*, s. 303-304).*

*gwoździem, po tym drugi oprawca wziął drugą rękę, chcąc ją zrównać z tą pierwszą, przyciągnąć na miejsce przygotowane, tak ją pociągnął, że wszystkie kości pańskie rozstały się... Tak też uczynili z nogami Jego przesławnymi, którymi chodził po morzu jak po suchym i na skrzydłach wiatru. I tak całe ciało Jego przeczyste na krzyżu rozpięto; a po tym z krzyżem razem w wielkim bólu i cierpieniu z ziemi w górę podniesiono...*³⁵⁵

Wpływ zachodnich dzieł literackich i plastycznych utrwalił w świadomości Rusinów obraz Chrystusa przybijanego do krzyża położonego na ziemi, pomimo nieobecności opisu tego wydarzenia w tekstach tworzących nabożeństwa pasyjne w Wielkim Tygodniu, i trwale wyparł w wieku XVII inne wyobrażenia.

W ukraińskich cyklach *Męki Pańskiej* nie obowiązywała jedna zasada umieszczania scen przedstawiających kolejne etapy sądu nad Chrystusem. O ile na najstarszej ikonie ze Zwierzynia (1) cały proces zamknięto w dwóch kwaternionach, ilustrujących przyprowadzenie Zbawiciela przed oblicza obu arcykapłanów oraz Piłata umywającego ręce, o tyle już na ikonie z Uherców (3) oraz późniejszych z Izdebek (12), Chiszewic (16), w MNK (34), z Tejsarowa (36) wątek ten został rozbudowany do czterech epizodów, takich jak: *Chrystus przed Kajfaszem*, *Chrystus przed Annaszem*, *Piłat umywa ręce*, *Chrystus przed Herodem*, do pięciu – na ikonach z Lipia (14), Radelicza (15), Kozuchowców (17), Dobrowlan (19), Świątkowej Wielkiej (21), Woli Wyżnej (24), Wysocka (26), Kotania (35); do siedmiu – z Osław Nowych (11); aż do dziewięciu – z Doliny (18). Rusczy malarze niejednokrotnie naruszali chronologię wydarzeń, np. scena *Chrystus przed Kajfaszem*, poprzedzała zaprowadzenie Zbawiciela do Annasza (z Uherców, Wysocka, Woli Wyżej), na ikonie z Uherców Chrystus doprowadzony był przed Heroda już po wydaniu ostatecznego wyroku, a na ikonie z Bartnego Chrystus najpierw stanął przed Piłatem, potem dopiero przed Kajfaszem. Te zaburzenia kolejności scen niekoniecznie musiały wynikać z nieznamomości Nowego Testamentu, zwłaszcza że istnieją poważne trudności z połączeniem relacji wszystkich ewangelistów w jedną konsekwentną całość³⁵⁶. Nabożeństwo *Męki Pańskiej*, odprawiane w czasie wielkopiątkowej jutrzni zakładało czytanie dwunastu fragmentów Ewangelii, które miały odtworzyć pełny obraz wszystkich wydarzeń czwartkowego wieczora i piątkowego przedpołudnia. Powstała w ten sposób opowieść, powtarzająca najprawdopodobniej te same epizody opisane przez różnych autorów, którą mniej wykształceni słuchacze mogli odbierać w kolejności jaką usłyszeli. A więc Chrystusa po pojmaniu zaprowadzono do Annasza, potem do Kajfasza, następnie do Piłata (Ewangelia 2. Pasyjna), po czym znowu do Kajfasza, przed Wysoką Radę (Ewangelia 3. Pasyjna) i do Piłata (Ewangelia 4 Pasyjna), który po kilkukrotnej rozmowie z Chrystusem wydał Go na ukrzyżowanie (Ewangelia 5 Pasyjna). Utrwalenie właśnie takiej chronologii w świadomości wiernych jest prawdopodobne, gdyż została ona zachowana również w *synaksarionie* na Wielki Piątek umieszczonym w *Triodionie Kwietnym*, gdzie Chrystus również dwukrotnie stawał przed Kajfaszem i Piłatem, a ten dopiero po długiej rozmowie z Chrystusem i wieloma konsultacjami z oskarżycielami zdecydował się wydać wyrok skazujący. Zbliżony układ scen znalazł się np. na ikonie z Doliny, na której, jak już wspomniano, sąd nad Chrystusem rozłożony został na dzie-

³⁵⁵ К. Т. Ставровецкий 1619, fol. 107v.

³⁵⁶ H. Langkammer 1975, s. 81-82.

więciu kwaterach: Zbawiciel dwukrotnie stawał przed Kajfaszem, a pięciokrotnie przez Piłatem. Najczęściej jednak malarze pomijali powtarzające się zdarzenia, ograniczając się niekiedy jedynie do powtórnego zilustrowania spotkania Chrystusa z Piłatem, przy czym za pierwszym razem była to rozmowa, za drugim wydanie wyroku, wyrażone gestem umywania rąk, jak np. na ikonach z Lipia (14), Radelicza (15), Kożuchowców (17), Świątkowej Wielkiej (21), Woli Wyżnej (24) i Wysocka (26). Wśród wyjątkowo rozbudowanego cyklu na wymienianej ikonie z Doliny znalazło się kilka przedstawień nieznanymi do tej pory malarstwu ruskiemu: *Prowadzenie Chrystusa do Jerozolimy*, *Chrystus prowadzony od Annasza*, *Chrystus prowadzony w koronie cierniowej*, *Chrystus prowadzony od Pilata*, *Chrystus prowadzony między dwoma łotrami*; inspiracją literacką dla jej twórcy mogło być jedno z wielkopiątkowych kazań Stawroweckiego, gdzie wymienia on siedem *prowadzeń* Zbawiciela³⁵⁷.

Warto zauważyć, że od wieku XVII niemal obowiązkowo (wcześniej jedynie na ikonie z Uherców) włączano do cyklów pasyjnych scenę *Chrystus przed Herodem*. Jest to rzadkie przedstawienie w malarstwie bizantyńskim, wspomniane tylko przez Łukasza (23, 8) i pomijane przez wszystkie teksty składające się na nabożeństwa Wielkiego Czwartku i Piątku. Brakuje Łukaszowego fragmentu wśród dwunastu pasyjnych Ewangelii, nie wspomina o nim tekst *synaksarionu* ani homilie zalecane przez *Ustaw* do odczytywania w tych dniach. Epizod ten chętnie ilustrowany był przez twórców zachodnich, a na Ukrainie spopularyzowały go dzieła graficzne³⁵⁸. Wydaje się, że właśnie posiadanie gotowego wzoru mogło zachęcać ruskich malarzy do włączania tej sceny w cykl narracji pasyjnej. Pozwalała im zaś na to zarówno treść Ewangelii Łukasza, ale także na poły apokryficznych opowieściach pasyjnych³⁵⁹ bądź innych tekstów literackich³⁶⁰.

W świadomości prawosławnych męka i krzyż Zbawiciela pozbawiona byłaby sensu bez potwierdzenia wywyższenia i uświęcenia człowieka-Boga, jakie się dokonało w zmartwychwstaniu i wniebowstąpieniu Chrystusa³⁶¹; te dwie tajemnice stanowią jed-

³⁵⁷ K. Т. Ставроецкий 1619, fol. 97r-v.

³⁵⁸ Szerzej na ten temat w dalszej części pracy.

³⁵⁹ Nie wszystkie teksty *Męki Pańskiej*, popularne na Ukrainie zawierały opis tego wydarzenia; brakuje go np. w *Pasjach* publikowanych przez Janowa (Tenże 1931a, od s. 44, i 84), także w tłumaczeniach tzw. *Ewangelii Nikodema* (I. Франко 1899, 252-273, 273-292); zamieszcza je autor *Pasji* publikowanej przez Franko (Tenże 1899, s. 230).

³⁶⁰ O sądzie Heroda wspomina np. Wołkowicz w swoim dramacie wydanym we Lwowie w 1631, por. М. Возняк 1920, s. 56; motyw ten, nawet zdwojony wbrew treści Ewangelii odnaleźć można w jednej z religijnych pieśni.: *О Боже Отче небесни, / Створителю нашъ пречени! / Заслать еси сина своего, / Для спасения нашего, / Которого жиди поймали, / Все ся з него насмияли: / Червленицу отбирали, / До Ирода отсилали, / От Ирода провачено, / Предъ Аннашомъ поставлено, / По лицу пана ударено И ланидохомъ оптяжено, / Отдани биль предъ Каяфу, / Тамъ пану въ очи плюваху; / От Каяфи до Пилата: Нехай буде Христу страда, / Але жидовская бурса: / Возми, распни! – так волали, / Абы Христа крижовали, / Пилать руки умиваетъ, / Ко Ироду отсилаетъ, / Вязня того, / визвель его, / Якъ невинаго, / Иродъ рече невестиливо: / Покажи ми яко дело / Жидове ми повидали, / Ижь твои чудо видели, / Зналь Христокъ Ирода лживаго, / Не рекъ му слова жаднаго, / Знову вели Христа предъ Пилата / Предъ окрутнаго ката...*, por. В. Гнатюк 1902, t. XLIX, s. 174.

³⁶¹ W. Hryniewicz 1982, s. 170.

ność, *podwójne oblicze tego samego misterium*³⁶², a wydarzenia pasyjne rozumiane są i odczuwane zawsze w kontekście eschatologicznym, przyszłego zwycięstwa nad śmiercią i grzechem. Ideą jedności męki i zmartwychwstania przepełnione jest misterium Wielkiego Postu i Wielkiego Tygodnia. Głęboki sens prawosławnej duchowości pasyjnej znajduje pełne odzwierciedlenie w programach ukraińskich cyklów *Męki Pańskiej*, niemal obowiązkowo wieńczonych scenami wyobrażającymi zmartwychwstanie Chrystusa (*Zstąpienie do Otchłani*, *Zmartwychwstanie*, *Święte niewiasty u grobu*), a także często przedstawieniami popaschalnych objawień Zbawiciela, jak *Chrystus ukazuje się niewiastom*, *Chrystus ukazuje się Marii Magdalenie*, *Niewierny Tomasz*, rzadziej *Cud nad morzem Tyberiackim* – na ikonie z Kotania (35), *Droga do Emaus* – na ikonach z Woli Wyżnej (24), w MNK (34), z Tejsarowa (36), mających niejako potwierdzić zaistnienie tego niepoznawalnego wydarzenia, *działanego w ciszy Bożej*³⁶³. Bez wątplenia pod wpływem sztuki zachodniej wśród scen cyklu rezurekcyjnego pojawiły się *Zmartwychwstanie* oraz *Chrystus ukazuje się Marii Magdalenie*. *Zmartwychwstanie* przedstawiano zwykle obok tradycyjnego *Zstąpienie do Otchłani*, przy czym scena pierwsza częściej wyprzedzała drugą; odwrotnie na ikonach z Semeniwki (30), Wisłoka Wielkiego (31), Kotania (35). Średniowieczna sztuka zachodnia, która знаła oba sposoby ilustrowania tajemnicy zmartwychwstania, nie wypracowała kanonu określającego kolejność obu scen, gdzie umieszczano *Zstąpienie do Otchłani* bezpośrednio po *Ukrzyżowaniu* lub *Złożeniu do grobu* (obie wersje zgodne z formułą Składu Apostolskiego, lecz pierwsza sugeruje jakoby Chrystus w Otchłani przebywał tylko duchem) albo przesuwano na sam koniec cyklu, po scenie *Zmartwychwstania* a nawet i po scenach *Chrystofanii*³⁶⁴. Ukazanie Chrystusa w purpurowym płaszczu, z chorągwią rezurekcyjną, z ranami na rękach i nogach, wyłamującego podwoje piekiel, miało podkreślać na licznych przedstawieniach sztuki zachodniej, także polskiej fizyczną obecność Zmartwychwstałego w Otchłani³⁶⁵. To mogło decydować o miejscu tej sceny po przedstawieniu tzw. *Tryumfalnego Zmartwychwstania*³⁶⁶.

Trudno z całą pewnością wskazać czynniki, które zadecydowały o przesunięciu tradycyjnego *Zstąpienia do Otchłani* na drugie miejsce, za nowym i obcym tradycji wschodniej przedstawieniem Chrystusa wychodzącego z grobu. Nie rozstrzygają tej kwestii teksty nabożeństw liturgicznych, w Wielką Sobotę bowiem wspomina się zejście Chrystusa do Otchłani³⁶⁷, w Niedzielę Wielkanocną zaś wyprowadzenie z zaświatów praojców, królów i proroków³⁶⁸. Treściami rezurekcyjnymi przepełnione są śpiewy modlitewne już wielkopiątkowej wieczni³⁶⁹, także odprawianej w nocy z piątku

³⁶² W. Hryniewicz 1981, s. 176; tenże 1982, s. 238.

³⁶³ Wg Św. Ignacego Antiocheńskiego z Listu do Efezów (Ef. 19, 1-2, *Pisma Ojców Kościoła*, t. I, Poznań 1924, s. 213-214; tu cyt. za: J. Klinger 1968; Tenże 1983, s. 314).

³⁶⁴ P. Skubiszewski 1981, s. 58 – 62.

³⁶⁵ H. Podgórska 1997, s. 36.

³⁶⁶ Wg P. Skubiszewskiego duży wpływ na umieszczanie sceny *Zstąpienia do Otchłani* po *Zmartwychwstaniu* miała średniowieczna liturgia i nawiązujące do niej dramaty pasyjno – rezurekcyjne, np. Mikołaja z Wilkowiecka, por. P. Skubiszewski 1981, s. 62-65.

³⁶⁷ *Triodion* 1663, fol. 132v.

³⁶⁸ Tamże.

³⁶⁹ W. Hryniewicz 1981, s. 180, Tenże 1982, s. 244.

na sobotę jutrzni³⁷⁰, a zwycięstwo nad śmiercią i szatanem wspominane jest zarówno w Wielki Piątek, jak i w Niedzielę³⁷¹. Dla prawosławnych zstąpienie Chrystusa do Otchłani jest już Jego zmartwychwstaniem, w tym bowiem wydarzeniu zamknięty został cały sens zbawczej mocy krzyża³⁷².

Nie można jednak wykluczyć, że pod koniec wieku XVI, na skutek znacznego obniżenia poziomu wykształcenia duchowieństwa oraz słabej edukacji wiernych, zachodni obraz Chrystusa wstającego z grobu stawał się bardziej zrozumiały i bliższy popularnemu wyobrażeniu zmartwychwstania, niż dogmatycznie pojęty, choć uświęcony wielowiekową tradycją temat *Anastasis*.

Wykorzystywanie przez ukraińskich malarzy dwóch motywów ilustrujących tajemnicę zmartwychwstania nie wyparło całkowicie z cyklu pasyjnego sceny *Świętych niewiast u grobu*, która jednakże utraciła rangę należną najstarszemu przedstawieniu treści rezurekcyjnych, stając się jedynie dopełnieniem obrazów ją poprzedzających. Niezmienną obecność tego tematu w przedstawieniach nawet XVIII-wiecznych nie można chyba tłumaczyć jedynie przywiązaniem do tradycji malarskiej, która wynikała również z faktu, że scena ta stanowiła ilustrację słów ewangelistów i nie naruszała dogmatu o niepoznawalności momentu zmartwychwstania Chrystusa. Kościół wschodni w szczególny sposób wyróżnia to wydarzenie, wspominając i czcząc je dwa tygodnie po Święcie Paschy, w czasie tzw. Niedzieli Świętych Niewiast Mirę Niosących.

Świętowanie zmartwychwstania Chrystusa Cerkiew rozciąga na pięć kolejnych niedziel, kiedy to w czasie liturgii śpiewane są radosne hymny, psalmy i pieśni o tematyce rezurekcyjnej. Dwie pierwsze niedziele, tzw. wielkanocne odnoszą się wprost do zmartwychwstania Pańskiego, a więc Niedziela o Tomaszu oraz wspomniana Niedziela Świętych Niewiast Mirę Niosących. W ukraińskich cyklach pasyjnych nie można dostrzec jednej reguły obowiązującej w doborze scen chrystofanicznych. Jednak zakończenie cyklu przedstawieniem *Niewiernego Tomasza* na ikonach z Drohobycza (6), Bahnowatego (8), Poczajowic (13), Lipia (14), Dobrowlan (19), Woli Wyżnej (24), Mołdawska (37), Łosyńca (38) można wytłumaczyć właśnie względami liturgicznymi, duże znaczenie bowiem przywiązywano do Niedzieli o Tomaszu (Niedziela Antypaschy, Nowa, Biała, Przewodnia), zwłaszcza że przypada ona na oktawę Święta Zmartwychwstania. W tym dniu, jak informuje autor *synakasarionu*, nie tylko wspomniano ukazanie się Chrystusa niewiernemu Tomaszowi, ale także odnawiano Święto Paschy³⁷³. Wydaje się, że właśnie treść nabożeństw dwóch pierwszych niedziel wielkanocnych zaważyły na stosunkowo częstym umieszczaniu w ukraińskich cyklach *Męki Pańskiej* obrazów *Niewiast u grobu* oraz *Niewiernego Tomasza*; zamiana zaś kolejności tych scen w stosunku do rozkładu nabożeństw w kalendarzu liturgicznym wynikała z chronologii biblijnej.

Wśród czynników mających wpływ na program ukraińskich cykli pasyjnych należy wymienić również zasób wzorników będący w posiadaniu malarzy, który mógł decydować

³⁷⁰ J. Klinger 1983, s. 319.

³⁷¹ W. Hryniewicz 1982, s. 249, przyp. 85.

³⁷² W. Hryniewicz 1981, s. 178 oraz przyp. 43, tam szczegółowa literatura.

³⁷³ *Tego dnia w drugą niedzielę po Święcie Paschy obchodzimy odnowienie Zmartwychwstania Pańskiego i św. Apostoła Tomasza dotknięcie* (tłum. A.G. za Ю.Я. Карпиї, s. 165).

o ostatecznym doborze scen w cyklach pasyjnych. Choć dokładna analiza zależności przedstawień od wzorów znajdzie się w dalszej części pracy, a zawarte tu stwierdzenia opierają się na tam sformułowanych wnioskach, co stanowi uchybienie metodologiczne, to jednak pominięcie w tym miejscu aspektu dostępności wzorników byłoby większym błędem.

Ruscy malarze wspomagając się cyklami graficznymi, nie kopiowali ich wiernie, lecz wybierali poszczególne sceny, zmieniając nawet ich kolejność. Twórca ikon z Truszwowic i Michowej dysponował najprawdopodobniej całym cyklem pasyjnym Martina Schongauera [B. 9-21 (124-128)], złożonym z 12 drzeworytów: *Modlitwa w Ogrójcu*, *Pojmanie*, *Chrystus przed Ananaszem*, *Biczowanie*, *Cierniem koronowanie*, *Pilat umywa ręce*, *Ecce homo*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Ukrzyżowanie*, *Złożenie do grobu*, *Zstąpienie do Otchłani*, *Zmartwychwstanie*. Malując pierwszą ikonę wykorzystał tylko trzy kompozycje: *Ecce homo* [B. 15(126)], *Biczowanie* [B. 12(125)] i *Cierniem koronowanie* [B. 13(125)] (na ikonie – *Naigrawanie*), drugą – siedem: *Modlitwę w Ogrójcu* [B. 10 (123)] *Pojmanie* [B. 10 (124)], *Chrystus przed Ananaszem* [B. 11(125)] (na ikonie – *Chrystus przed Kajfaszem*), *Pilat umywa ręce* [B. 14(126)] oraz *Biczowanie*, *Ecce homo*, *Cierniem koronowanie* (na ikonie – *Naigrawanie*), przy czym w ruskim dziele nie została zachowana kolejność cyklu niemieckiego. Program na ikonie z Michowej został rozszerzony głównie o wydarzenia czczone w pozostałe dni Wielkiego Tygodnia (nakreślone w oparciu o wzorce kanoniczne: *Wjazd do Jerozolimy*, *Ostatnią Wieczerzę* i *Umywanie nóg*, także *Zdjęcie z krzyża* i *Złożenie do grobu* oraz tematy rezurekcyjne: *Zstąpienie do Otchłani*, *Niewiasty u grobu*, *Chrystus ukazuje się niewiastom po zmartwychwstaniu*) i odpowiadał w pełni co najmniej stułetniej w Cerkwi ruskiej tradycji przedstawiania narracyjnych cykli pasyjnych. Znacznie skrócony program na ikonie z Truszwowic, dotyczący – z wyjątkiem jednej sceny (*Chrystus ukazuje się niewiastom po zmartwychwstaniu*) – wydarzeń Wielkiego Piątku, nie był determinowany małą liczbą wzorników, ale wypływał raczej z założeń artystycznych malarza, ograniczonego być może małymi wymiarami deski. Na obu ikonach natomiast została umieszczona scena *Ecce homo*, naśladująca drzeworyt Schongauera, obca malarstwu bizantyńskiemu i nie spotykana do tej pory na ziemiach ruskich. Nie bez racji zatem jest twierdzenie, że podjęcie tego tematu na ikonie *Męki Pańskiej* w dużej mierze było spowodowane posiadaniem odpowiedniego wzornika.

Twórca ikony z Kożuchowców dysponował dwoma zachodnimi cyklami pasyjnymi: *Małą Pasją* Dürera oraz Kryspina Scharfferberga, wzorowanym na rycinach Schäuffeleina z *Speculum Passionis* Ulricha Pindera (pierwsze wydanie – Norymberga 1507)³⁷⁴, zamieszczonym po raz pierwszy w krakowskim druku *Żywoć Wszchemogącego Pana Jesu Krysta...* Baltazara Opecia (Kraków po 1539)³⁷⁵. Z drzeworytniczej serii Dürera wykorzystał on sceny: *Umywanie nóg* (H. 134), *Chrystus przed Kajfaszem* (H. 138), *Chrystus przed Herodem* (H. 141), *Cierniem koronowanie* (H. 143) oraz *Na-*

³⁷⁴ Ryciny Schäuffeleina ozdobiły także dewocyjną książkę Pseudo-Bonawentury *Żywoć Pana Jesu Krysta* w tłumaczeniu Baltazara Opecia wydaną przez Wietora w Krakowie w roku 1522; por. *Żywoć Pana Jesu Krysta* 1522.

³⁷⁵ Por. *Żywoć Wszchemogącego Pana Jesu Krysta*; zgodnie z ustaleniami E. Chojeckiej (Taż 1978b, s. 187-188) Kryspin Scharffenberg skopiował cykl rycin anonimowego monogramisty IS „z łopatką”, niegdyś utożsamianego z jego mistrzem – Schäuffeleinem, do którego dzieł nawiązywał; por. też: B. 35(255).

igrawanie (H.139), z Kryspina Scharfferberga: *Modlitwa w Ogrójcu* (fol. 112v), *Pojmanie Chrystusa* (fol. 117v), *Chrystus przed Pilatem* (fol. 119v. – na ikonie *Chrystus przez Annaszem*), *Chrystus przed Pilatem* (fol. 131v, 138v), *Ecce Homo* (146v), *Piłat umywa ręce* (150r), *Prowadzenie na ukrzyżowanie*³⁷⁶, *Przybicie do krzyża* (157r), *Złożenie do grobu* (178r), *Oplakiwanie* (174v). Do skomponowania *Ostatniej Wieczerzy* wykorzystał motyw popularny w nowożytnym malarstwie ukraińskim, opartym na ilustracji m.in. w *Ewangeliach* (Lwów 1634, 1644)³⁷⁷. Choć dla kilku scen nie udało się znaleźć wzorów, niewątpliwie malarz i tu wspomagał się zachodnią grafiką. Z posiadanych cykli drzeworytniczych wybierał sceny i układał tradycyjny program *Męki Pańskiej*. Do przedstawień wyjątkowych należą niewątpliwie *Namaszczenie w Bretanii* i *Zapieczętowanie grobu*, a choć opis tych wydarzeń można znaleźć w treści nabożeństw wielkotygodniowych (pierwszemu z nich poświęcona jest liturgia Wielkiej Środy), bezpośrednią inspiracją do ich zastosowania w cyklu pasyjnym był zapewne dostępny wzór.

Zestawienie rekordowej liczby kwater na ikonie z Doliny, bo aż 39 nie miało związku z posiadaniem ilustracji o tak rozbudowanym programie np. z jednego cyklu graficznego, a wypływało raczej z indywidualnych zamierzeń malarza lub fundatora, który szukał określonych wzorów, a te znajdował i wśród motywów tradycyjnych, i zachodnich. Ruski twórca korzystał z ilustracji Kryspina Scharffenberga, zamieszczonych między innymi w *Żywocie Wszechmogącego Pana Jesu Krysta...* Pseudo-Bonawentury, skąd skopiował dziewięć scen: *Chrystus przed Annaszem* (fol. 121v), *Chrystus przed Pilatem* (131v, 138v), *Chrystus przed Kajfaszem* (fol. 125r), *Chrystus przed Herodem* (fol. 135v), *Naigrwanie* (128r), *Obdarcie z szat* (141r), *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Przybicie do krzyża* (157r), *Podniesienie krzyża* (159r). Wykorzystał także osiem miedziorytów z cyklu Hieronima Wierixa według Martina de Vosa: *Modlitwę w Ogrójcu* (M.-H. 147), *Pojmanie* (M.-H. 148), *Biczowanie* (M.-H. 151), *Cierniem koronowanie* (M.-H. 152), *Ecce homo* (M.-H. 153), *Piłat umywa ręce* (M.-H. 154), *Złożenie do grobu* (M.-H. 158), *Zmartwychwstanie* (M.-H. 160) oraz pojedyncze sztychy, np. *Ukrzyżowanie* Philippa Galle według projektu Ioannesa Stradanusa³⁷⁸ czy *Ecce homo* Cornelia Corta według Étienne du Pérec³⁷⁹. Nie były mu także obce ryciny zamieszczane w ruskich księgach liturgicznych, o czym świadczy chociażby scena *Umywania nóg* nawiązująca do ilustracji z *Triodionu Kwietnego*, Kijów 1631, fol. 144³⁸⁰, a także wzory znane w malarstwie ruskim co najmniej od wieku XV, *Wjazd do Jerozolimy*, *Zdjęcie z krzyża*. Pomimo zachodniej proveniencji większości kompozycji oraz obecności motywów do tej pory nie ilustrowanych w sztuce ruskiej, program ikony podporządkowany był cerkiewnym obchodom Wielkiego Tygodnia, ograniczony ramami wyznaczonymi przez uroczystości Soboty Łazarzowej oraz Niedzieli Świętej Paschy.

Niekiedy jednak ukraińscy twórcy, dysponując sztychami należącymi do jednego cyklu pasyjnego, mogli wykorzystać je zarówno do skopiowania motywów ikonogra-

³⁷⁶ W egzemplarzu BJ Cim. 4752 brakuje tej ryciny; najprawdopodobniej została wyrwana.

³⁷⁷ І. Свенціцький 1924, tabl. CVII, il. 299; porównaj kolejny rozdział niniejszej pracy dotyczący przemian ikonograficznych.

³⁷⁸ *The Illustrated Bartch*, t. 56, s. 137, nr 5601, .043.

³⁷⁹ *The Illustrated Bartch*, t. 52, s. 99, nr 82-I (94).

³⁸⁰ Porównaj: HМЛ СДк 2077/50133; BN Cyr 318.

ficznych i kompozycyjnych, jak też całego programu. I tak, seria miedziorytnicza *Vita, Passio et Resurrectio* Martina de Vosa, zrealizowana przez Corneliusa de Galle oraz Adriana Collaerta miała decydujący wpływ na program ikony z Wisłoka Wielkiego. Do skomponowania kolejnych kwater posłużono się sztychami: *Wjazdu do Jerozolimy* (H. 305), *Umywania nóg* (H. 308), *Modlitwy w Ogrójcu* (H. 310), *Pojmania* (H. 311), *Chrystus przed Kajfaszem* (H. 312), *Chrystus przed Pilatem* (313), *Pilat umywa ręce* (H. 318), *Biczowania* (H. 315), *Cierniem koronowania* (H. 316), *Niesienia krzyża* (H. 319), *Przybicia do krzyża* (H. 320), *Ukrzyżowania* (H. 321), *Zdjęcia z krzyża* (H. 322), *Złożenia do grobu* (H. 223), *Zmartwychwstania* (H. 225). Tylko jeden temat, *Ecce homo*, nie został włączony do programu ikony, a dwie kompozycje, *Ostatnia wieczerza* oraz *Zstąpienie do Otchłani*, były wykonane według innych wzorów. I chociaż nie zachowano kolejności cyklu M. de Vosa (scena *Pilat umywa ręce* znalazła się przed *Biczowaniem* i *Cierniem koronowaniem*), to jego wpływ na dobór scen w ruskich cyklach pasyjnych jest niewątpliwy.

Program zachodnich cykli graficznych o omawianym temacie mógł oddziaływać na dobór scen przez twórców ukraińskich jeżeli odpowiadał ich tradycyjnym zwyczajom podporządkowanym względem liturgicznym. Częściej jednak przyczyniał się do włączania pojedynczych nowych przedstawień, jak np. *Pławienie w Cedronie*, *Ecce homo* czy *Przybicie do krzyża* i niekiedy decydował o kolejności scen, a jedynie w nielicznych przypadkach implikował w pełni program.

Wyraźniejsze i bardziej ekspansywne oddziaływanie kultury zachodniej na program ukraińskich *Pasji* można odczuć najwcześniej w drugiej połowie wieku XVIII, w związku z prężnie rozwijającym się na Zachodzie Europy nabożeństwem *Drogi Krzyżowej*, które właśnie wtedy uzyskiwało ostateczną, obowiązującą do dziś formę. Słowo stacja pojawiało się często w opisach cykli pasyjnych w ukraińskich cerkwiach, zamieszczanych w XVIII-wiecznych wizytacjach biskupich, zwłaszcza sporządzanych w latach 1759-1765 przez Mikołaja Szadurskiego³⁸¹. Terminem tym na oznaczenie miejsc w Jerozolimie związanych z męką Chrystusa posłużył się po raz pierwszy angielski pielgrzym William Wey, podróżujący do Ziemi Świętej w latach 1458-1472³⁸². Później przyjęło się tak określać zarówno święte miejsca w Jerozolimie, jak i kolejne etapy męki Chrystusa.

Stacjami nazwane zostały sceny na ikonach *Męki Pańskiej* z Trędowacza i Reklińca, tu też pojawiły się wyraźne wpływy *Drogi Krzyżowej* bądź obrazów ilustrujących to nabożeństwo. Program ikony z Trędowacza znacznie odbiega od tradycyjnego: sceny ułożone zostały w dwóch poziomych rzędach po sześć w każdym, od lewa: (Гтацѣа.а.) *Modlitwa w Ogrójcu*, (Гтацѣа.б.) *Sąd nad Chrystusem*, (Гтацѣа.в.) *Chrystus niesie krzyż*, (Гтацѣа.г.) *Chrystus upada pod krzyżem*, (Гтацѣа.д.) *Chrystus niesie krzyż* (?), (Гтацѣа.е.) *Spotkanie z Weroniką*, (Гтацѣа.ж.) *Chrystus upada pod krzyżem*, (Гтацѣа.з.) *Chrystus spotyka niewiasty jerozolimskie*, (Гтацѣа.и.) *Biczowanie*, (Гтацѣа.й.) *Przybicie do krzyża*, (Гтацѣа.к.) *Ukrzyżowanie*, (Гтацѣа.л.) *Złożenie do grobu*. W tradycyjnych ruskich programach pasyjnych całą drogę krzyżową Chrystu-

³⁸¹ ПКЛ 19 – ПКЛ 25.

³⁸² W. Smereka 1968, s. 24-25.

sa ilustrowano jedną sceną *Prowadzenia na ukrzyżowanie*, którą pod wpływem sztuki zachodniej jedynie wzbogacano o nowe elementy ikonograficzne, jak *Spotkanie z Weroniką* i *Upadek pod krzyżem*³⁸³. Na teźże ikonie wątek ten zajął sześć kwater, i chociaż nie w pełni pokrywają się one ze stacjami *Drogi Krzyżowej*, jej wpływ na to dzieło jest niezaprzeczalny. Jedyne scena *Modlitwy w Ogrójcu* i *Biczowania* nie ma swojego odpowiednika w katolickim nabożeństwie, brakuje też stacji *Pan Jezus spotyka Matkę swoją*, *Szymon Cyrenejczyk pomaga nieść krzyż Panu Jezusowi* (choć na kwaterze szóstej ten motyw jest ukazany), *Jezus po raz trzeci upada pod krzyżem*, *Pan Jezus z szat obdarty* (tu scenę tę zastępuje *Biczowanie*) oraz *Pan Jezus z krzyża zdjęty*.

Oddziaływanie nabożeństwa *Drogi Krzyżowej* na program ukraińskich ikon pasyjnych jest jeszcze wyraźniejszy na ikonie z Reklińca. Jej pole zostało podzielone na dwadzieścia kwater umieszczonych w dwóch rzędach po dziesięć; w górnym znalazły się: *Umywanie nóg*, *Ostatnia Wieczerza*, *Modlitwa w Ogrójcu*, *Pojmanie Chrystusa*, *Pilata umywa ręce*, *Naigrawanie*, *Chrystus przed Kajfaszem*, *Biczowanie*, *Cierniem koronowanie*, *Ecce homo*, w dolnym: *Chrystus bierze krzyż na ramiona*, *Chrystus upada po raz pierwszy*, *Chrystus spotyka Matkę*, *Szymon Cyrenejczyk pomaga nieść krzyż*, *Weronika wyciera twarz Chrystusa*, *Przybicie do krzyża*, *Ukrzyżowanie*, *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu*, *Zmartwychwstanie*. Dobór scen w górnym rzędzie jest typowy dla ujęć ukraińskich, w dolnym zaś w dużej mierze dokonany został pod wpływem katolickiego nabożeństwa, większość bowiem przedstawień odpowiada kolejnym stacjom *Drogi Krzyżowej*. Pominięte tu zostały jedynie: stacja I *Chrystus na sąd skazany*, tę bowiem zastępuje tradycyjny temat *Pilata umywa ręce* oraz stacje VII, VIII, IX, X, wspominające dwa upadki Chrystusa pod krzyżem, spotkanie niewiast jerozolimskich oraz obdarcie z szat; dodana została zaś scena *Zmartwychwstania*, zwykle zamykająca ukraińskie cykle pasyjne. Przedstawienia z dolnego rzędu nie tylko zachowały kolejności stacji *Drogi Krzyżowej*, ale także ich tytuły, szczególnie *СТАЦІА Ісѣ беретъ Крестъ на себе*, *СТАЦІА Ісѣ паде первый разъ зъ Крестомъ*, *СТАЦІА Ісѣ стретае Матеръ свою болеснѣ*, *СТАЦІА Ісѣсовъ Симонъ Царанинъ понесе Крестъ*, *СТАЦІА С. Вероника штирае тваръ Ісѣсовъ*, *СТАЦІА Привица Ісѣса на крестъ*.

Bez przeprowadzenia szczegółowych badań trudno wiarygodnie określić czas, kiedy grekokatolicy rozpoczęli odprawiać *Drogę krzyżową*. Chociaż XIX-wieczne źródła archiwalne wskazują, że w cerkwiach mogły znajdować się obrazy ilustrujące to nabożeństwo: *...по стинахъ находится образи крестной дороги...*³⁸⁴, *14 образів Хр. дороги*³⁸⁵, *14 образів хрестної дороги*³⁸⁶, *Крестна дорога*³⁸⁷, nie jest to jednak równoznaczne z jego odprawianiem. Również nie jest do końca pewne co oznaczał sam termin *крестна дорога*. Mógł on bowiem zostać użyty również dla określenia ikony *Męki Pańskiej*, gdyż np. w tym samym spisie inwentarzowym znaną dziś ikonę *Męki Pańskiej* z Welykiego scharakteryzowano jako *Образ великий... – представляющий ...крестну*

³⁸³ O przemianach ikonograficznych *Prowadzenia na ukrzyżowanie* w dalszej części pracy.

³⁸⁴ Wisłok Dolny, dek. Jaślińska, diec. przemyska, cerkiew św. Onufrego Pustelnika; ABGK 5839, s. 142, pkt 30.

³⁸⁵ Ostrów, dek. przemyski; ABGK 6194.

³⁸⁶ Wróblewice, dek. medynicki, cerkiew Narodzenia NMP; ABGK 6409, s. 4.

³⁸⁷ Borysławka, dek. dobromilski, cerkiew p.w. Św. Jana Ewangelisty; ABGK 5909.

дорогу Ісуса Христа *малований на дереві 1593р*³⁸⁸; równocześnie inną zachowaną do dziś ikonę z Brusna Nowego nazwano *старинний образ – Муки Ісуса Христа*³⁸⁹, a opisaną wyżej ikonę z Reklińca: *Страсти Христові*³⁹⁰.

Program ukraińskich cyklów pasyjnych do połowy XVIII wieku nie uległ zasadniczym przemianom. Najczęściej nie obejmował tylko ilustracji wydarzeń Wielkiego Czwartku i Piątku, ale rozpoczynał się *Wjazdem do Jerozolimy* i czczonym w przeddzień Niedzieli Kwietnej wskrzeszeniem Łazarza, kończył zaś niejednokrotnie kilkoma obrazami o treści rezurekcyjnej, odnoszących się zarówno do Święta Paschy jak i do dwóch pierwszych z tzw. niedziel wielkanocnych, Tomasza i Świętych Niewiast Mirę Niosących. *Wskrzeszenie Łazarza* i *Zmartwychwstanie* (typ wschodni i zachodni), dwa obrazy zwycięstwa nad śmiercią antycypujące powszechne zmartwychwstanie zamykały niczym klamrą wątek pasyjny wskazując, w zgodzie z duchowością wschodnią, na istotę męki i krzyżowej śmierci Chrystusa. Przypominały to wielokrotnie pieśni wielkopiątkowej i wielkosobotniej liturgii, np. *Wyślawiam Twoją mękę; Wyślawiam Twój pogrzeb i Twoje Zmartwychwstanie, wołając: O Panie, chwała Tobie!* (wielkopiątkowe nieszpory, ton 5³⁹¹).

Pojawiające się pod wpływem kultury zachodniej obce motywy ikonograficzne, niejednokrotnie uwypuklające dolorystyczny charakter cierpienia Zbawiciela, dzięki niezmiennej obecności tematów rezurekcyjnych nie zdołały zagłuszyć idei o zbawczym charakterze Jego męki i odkupieńczym wymiarze śmierci krzyżowej.

Skupienie scen pasyjnych wokół wyeksponowanego *Ukrzyżowania* kierowało uwagę wiernych ku Krzyżowi, lecz nie w celu wywołania wstrząsających doznań prowadzących do współczucia i współcierpienia z udręczonym Zbawicielem, co było charakterystyczne dla duchowości zachodniej, ale medytacji nad istotą śmierci Chrystusowej, zawsze rozjaśnianej przez blask zmartwychwstania. Krzyż bowiem w teologii Kościoła wschodniego nigdy nie był drzewem kary, znakiem hańby i poniżenia, ale drzewem życia, symbolem zwycięstwa i wywyższenia, obrazem radosnej Paschy³⁹², co znajduje odzwierciedlenie nie tylko w treści nabożeństw Wielkiego Piątku, Podwyższenia Krzyża i Niedzieli Śródpościa, ale także Niedzieli Świętej Paschy, kiedy podczas jutrzni jest on obnoszony w czasie rezurekcyjnej procesji, a kapłan ogłasza zmartwychwstanie Chrystusa podtrzymując go dłońmi³⁹³. W homilii na Święto Paschy Efrema Syryjskiego znalazły się między innymi wersy: *Krzyż jest zmartwychwstaniem umarłych i nadzieją chrześcijan. Krzyż podporą chromych, pociechą ubogich. Krzyż wędzidłem bogatych i obaleniem pysznych. Krzyż triumfem nad złymi duchami i wychowawcą młodych. ...Krzyż światłem tych, co siedzą w ciemności, ozdobą królów, mądrością prostaczków, wolnością niewolników, wiedzą nieuczonych. Krzyż treścią nauk proroków, towarzyszem apostołów, chlubą męczenników, niewinnością dziewic, radością kapłanów...*

³⁸⁸ ABGK 6386, s. 4, pkt 10.

³⁸⁹ ABGK 5913.

³⁹⁰ ABGK 6520.

³⁹¹ Dionizy Łukin 1999, s. 96.

³⁹² J. Klinger 1968; Tenże 1983, s. 316; W. Hryniewicz 1981, s. 18.

³⁹³ J. Klinger 1968; Tenże 1983, s. 317; W. Hryniewicz 1981, s. 181; Tenże 1982, s. 245.

(Św. Efre, Mowa wielkanocna ku czci Świętego Krzyża³⁹⁴). Jeden z wersów modlitwy pochodzącej z wielkanocnej jutrzni, powtarzanej każdej niedzieli brzmi: *Krzyżowi Twojemu kłaniamy się, Panie i wychwalamy Twoje zmartwychwstanie*³⁹⁵, a na nieszpórach niedzieli Śródpocia śpiewane są *stychery: Raduj się, życiodajny krzyżu niepokonany sztandarze wiary, wrota raju, wiernych wspomóżenie, obrona Cerkwi. Dzięki Tobie klątwa została zdjęta, królestwo śmierci zniszczone, a my zostaliśmy podniesieni z ziemi ku niebu. Orężu niezwyciężony, nieprzyjacielu demonów, sławo męczenników, chlubo świętych mnichów, przystani zbawionych, daruj światu wielkie miłosierdzie*³⁹⁶.

Ekspansja wpływów zachodnich, zwłaszcza wzrost znaczenia i propagowanie przez Kościół katolicki nabożeństwa *Drogi Krzyżowej* w końcu XVIII i zwłaszcza w wieku XIX mógł wywrzeć znaczny wpływ na przemiany programu ukraińskich cykli pasyjnych, a także na ich stopniowy zanik³⁹⁷. Mała liczba dzieł pochodzących z tego okresu, na równi z brakiem głębszych studiów analizujących proces adaptacji nabożeństwa *Drogi krzyżowej* w Kościele greckokatolickim uniemożliwiają jednak przeprowadzenie obecnie badań oraz wysunięcia jednoznacznych i wiarygodnych wniosków.

³⁹⁴ Tłum. W. Kania, por. Efre, Syryjczyk; także *Homilie Efrema Syrusa* BN, BOZ Cim 99, s. 261.

³⁹⁵ Ю.Я. Карпій, s. 105.

³⁹⁶ Tłum. A.G. za: *Triodion* 1664, fol. 263r; H. Wybrew 1997, s. 57-58; podobne treści zawarte są w *Akafistie ku czci Krzyża Świętego*, por. *Akafisty* 1522-1523, fol. 89v; *Акафисты различные*, s. 60; *Акафистникъ*, s. 43; o idei jedności Krzyża i zmartwychwstania por. m.in. J. Klinger 1968; Tenże 1983, s. 315-322.

³⁹⁷ Na zjawisko zaprzestawania malowania ikon *Męki Pańskiej* w XIX zwróciła uwagę M. Przeździecka 1973, s. 52.

Przemiany ikonograficzne

Wskreszenie Łazarza

Chociaż na Ukrainie w wieku XVII i XVIII temat *Wskreszenia Łazarza* nie był włączany do ikonostasowego rzędu dwunastu świętów³⁹⁸ – inaczej niż w Bizancjum – to w tym czasie coraz częściej otwierał on tu cykl pasyjny.

Najstarsze ilustracje tego wydarzenia, znanego z Ewangelii Jana (11, 1-44), sięgają sztuki pierwszych chrześcijan. Już w III i IV wieku, obok kompozycji ograniczonych do dwóch najważniejszych postaci, Chrystusa i Łazarza, pojawiały się bardziej rozbudowane, zwykle wzbogacone o jedną bądź dwie siostry wskrzeszonego, niekiedy też o apostołów lub innych świadków cudu. Najważniejsze przemiany w sposobie obrazowania tego tematu polegały głównie na zastąpieniu antycznej aediculi grobowcem wykutym w skalnej grocie oraz na ukazywaniu coraz większej liczby postaci³⁹⁹. Rozbudowana formuła ikonograficzna stała się powszechna w okresie średnio i późnobyzantyńskim.

Najwcześniej temat ten został włączony do ruskich cykli pasyjnych zapewne w wieku XVI, o czym świadczy ikona z cerkwi Podwyższenia Krzyża Świętego w Drohobyczu, przypisywana malarzowi o imieniu Fedusko⁴⁰⁰. Ikonografia tej sceny w pełni odpowiada schematowi późnobyzantyńskiemu. Ukazany pośrodku Chrystus z wyciągniętą ręką zbliża się do owiniętego w całun Łazarza, ukazanego w prostokątnym otworze skalnego grobowca. Przed Mesjaszem klęczą Maria i Marta: tradycyjnie jedna z nich spogląda na Pana, druga zaś opuszcza głowę lub też całuje Jego stopy. Z lewej strony kompozycji znaleźli się apostołowie, a w głębi za murem miejskim – grupa żydów.

Późniejsze ukraińskie przedstawienia stopniowo przejmowały motywy zapożyczone z zachodnich dzieł. I tak, na ikonach z Chiszewic (**il. 1**) i Poczajowic (**il. 2**) Łazarz ukazuje się w prostokątnym otworze wykopu w ziemi, nie zaś jak dotąd w wejściu do skalnego grobu. Ten nowy motyw wszedł do malarstwa ukraińskiego najpewniej za pośrednictwem zachodnich dzieł graficznych. Łazarz powstaje z grobu wykopanego w ziemi już na ikonie przypisywanej Seńkowyczowi w cerkwi wołoskiej we Lwowie (**il. 3**)⁴⁰¹. Kompozycja ta była wzorowana na kilku rycinach warsztatu Wierixów, opisany zaś fragment został przejęty

³⁹⁸ Por. M. Janocha 2001, s. 138.

³⁹⁹ Wszystkie najważniejsze motywy ikonograficzne tego tematu pojawiły się np. już na miniaturze *Kodeksu* z Rossano, fol. 1r, a więc Chrystus, który przychodzi od strony lewej na czele apostołów, Łazarz stojący w otworze grotu, wspomagany przez mężczyznę zakrywającego rękawem twarz, Maria i Marta w pokłonie przed Chrystusem oraz inni świadkowie cudu; o przemianach ikonografii tego tematu por.: H.B. Покровский 1890, s. 249-257; G. Millet 1916, s. 232 i nn.; G. Schiller 1968, s. 189-194.

⁴⁰⁰ Г. Скоп-Друзюк 2000, s. 62-66.

⁴⁰¹ Od roku 1767 ikonostas świętyńni bractwa stauropigialnego znajduje się w cerkwi pod wezwaniem ŚŚ. Kosmy i Damiana w Grzybowicach Wielkich, gdzie znajduje się do dnia dzisiejszego. W cerkwi wołoskiej pozostał cykl pasyjny Petrachnowycza i trzy ikony Seńkowycza, *Wskreszenie Łazarza*, *Wjazd do Jerozolimy* i *Zstąpienie do Otchłani*, pochodzące najprawdopodobniej z rzędu świętecznego, por. М. Голубець 1921, s. 259; В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор 1990, s. 27; В. Александрович 1991.

ze sztychu zamieszczonego w dziele *Humanae salutis monumenta* B.A. Montanis, wydane go w oficynie Plantina w roku 1571, M.-H. 2197 (il. 4)⁴⁰². Nie wiadomo, czy twórcy ikon z Chiszewic i Łahodowa korzystali z tego samego wzoru, pewne jest jednak, że zwyczaj ukazywania Łazarza powstającego z takiego właśnie grobu jest częsty w sztuce zachodniej, zwłaszcza niderlandzkiej⁴⁰³. Stąd zapewne przejęty został sposób ukazania sióstr Łazarza, które nie przypadają dziękczynnie do stóp Chrystusa, jak każe wschodnia tradycja, ale stojąc, przyglądają się cudownemu zdarzeniu. Na ikonie z Chiszewic obok dwóch niewiast nieopodal grobu Łazarza, ukazana została trzecia, która klęczy ujmując stopę Chrystusa.

Na ikonie z Lipia w nietypowy sposób został ujęty Łazarz, z zarzuconym jedynie na głowę, plecy i nogi całunem siedzi na otwartej skrzyni grobowej na tle skalnej grotty. Chociaż w sztuce wschodniej znane są przedstawienia, na których Łazarz siedzi w kamiennym sarkofagu, np. w Graczanicy⁴⁰⁴, to nawet wtedy jest on szczelnie owinięty śmiertelnymi opaskami. W podobny zaś sposób jak na ikonie z Lipia całun okrywa ciało Łazarza w wielu dziełach zachodnich⁴⁰⁵.

Do niderlandzkich zasobów graficznych sięgnął także twórca ikony z Semeniwki (il. 5), który tu posłużył się ryciną A. Collaerta według M. de Vosa z cyklu *Vita, Passio et Resurrectio Jesu Christi*, H. 304 (il. 6)⁴⁰⁶. Ruski malarz nie radząc sobie z rozbudowaną kompozycją i niekonwencjonalnymi pozami, korzystał z posiadanego wzoru dosyć swobodnie. Przerysował on postać Chrystusa z szeroko rozłożonymi rękami z prawej, a nie jak zwykle na Wschodzie – lewej, strony kompozycji oraz Łazarza, który z opaską na głowie, skapo przykryty płótnem grobowym, podnosi się w ustawionym skośnie sarkofagu. Inne motywy zmienił i uprościł. Jedną z Łazarzowych sióstr tradycyjnie przypada do stóp Chrystusa, choć na rycinie obie kobiety przed Nim klęczą. Na ikonie apostołowie i faryzeusze zróżnicowani tylko nieznacznie układem dłoni stoją niemal nieruchomo symetrycznie na przeciwnych skrajach kompozycji, przy zachowaniu charakterystycznej dla malarstwa wschodniego izokefalii, na rycinie zaś żywo gestykulują, przybierając różnorakie pozy.

Z większą dokładnością z posiadanego wzoru korzystał twórca malowideł w cerkwi Św. Jura w Drohobyczu (il. 7), który wspomagał się ryciną wykonaną w roku 1628, a reprodukowaną w wielu księgach liturgicznych rodzimych typografii⁴⁰⁷ (il. 8). Stąd

⁴⁰² Por. A. Gronek 2001, s. 233, il. 1-2.

⁴⁰³ Motyw taki często pojawia się także w polskich ilustracjach *Wskreszenia Piotrawina*, por. *Polonia Typographica...*, z. II, tabl. 56, il. 38, tabl. 59, il. 41; z. III, tabl. 80, il. 24; z. IV, tabl. 129, il. 67, tabl. 133, il. 83, tabl. 136, il. 116, tabl. 142, il. 142.

⁴⁰⁴ O. Bihalji-Merin 1958, il. 57.

⁴⁰⁵ Np. w tryptyku Nicolasa Fromenta w zbiorach Gallerii Uffizi, por. E. Lajta 1987, il. 27; miniaturze Mistrza Loire, w *Lallemant Hours*, London, British Library, Add.ms. 39641, fol. 19v, por. *Renaissance Painting...*, s. 171, fig. 23f; oraz na rycinach Wierixów, np. M.-H. 100 i M.-H. 2197.

⁴⁰⁶ O znajomości przez twórcę ikony z Semeniwki wskazanego cyklu graficznego przekonują również inne kwatery jego dzieła, jak *Ukrzyżowanie* i *Zstąpienie do Otchłani*, por. dalsze podrozdziały pracy.

⁴⁰⁷ *Trodion Kwiecisty*, Kijów 1631, k. 25; *Ewangelie Uczitelnyje*, Kijów 1637, k. 166; *Trodion Kwiecisty*, Lwów 1642, k. 79; *Trodion Kwiecisty*, Lwów 1644, k. 33r. (repr.: I. Свенціцький 1924; tabl. LXVIII; T. H. Каменева, A. A. Гусева 1978, il. 528).

skopiował nie tylko główne postacie w zbliżonych pozach, ale też drugorzędne szczegóły, jak widoczną w tle budowlę z wysoką wieżą, zwieńczoną ostrosłupowym hełmem. Wskrzeszony w długiej jasnej szacie przykrywającej głowę stoi w grobie w typie pieczary o prostokątnym (ukazanym w perspektywicznym skrócie w formie stojącego równoległoboku) otworze wykutym w zboczu skały.

Zbliżony schemat kompozycyjny – z nieco odmiennie ukazaniem Łazarzem na tle grotty skalnej ale w kamiennym sarkofagu – powtarza się na ikonach we Świątkowej Wielkiej, Woli Wyżnej oraz w MNK. Chociaż charakterystyczny dla malarstwa bizantyńskiego arkadowy otwór grobowca wykuty w skale pojawia się jeszcze na ikonie z Doliny, jest to przedstawienie wyjątkowe, które w sztuce ukraińskiej zostało wyparte przez kamienną tumbę ustawioną na tle grotty. Na ikonach z Chiszczevic i Doliny umieszczono jeszcze jeden motyw nawiązujący do tradycji bizantyńskiej – pachółka odsuwającego kamienne wieko grobowca. Ten rzadki w malarstwie ukraińskim rys ikonograficzny⁴⁰⁸ był na Wschodzie popularny od czasów średniobizantyńskich, często wzbogacany o dodanie drugiego pachółka dźwigającego prostokątną płytę⁴⁰⁹. Na wskazanej wyżej rycinie z *Triodionu Kwietnego* z roku 1631 (k. 25) kamienna przykrywa została oparta o zbocze skały obok otworu grobowego, a na ikonie Seńkowycza w cerkwi wołoskiej (wzorowanej na rycinie Wierixa) oraz z Lipia – położona na ziemi; na pozostałych ikonach motyw ten był pomijany.

Wjazd do Jerozolimy

Przedstawienie *Wjazdu do Jerozolimy* na najstarszej ikonie *Męki Pańskiej* ze Zwierzynia w znacznej części zostało zniszczone (il. 9). Znane jest jednak inne dzieło tego twórcy – ikona *Podwyższenia krzyża* pochodząca z tej samej cerkwi⁴¹⁰, na której zbliżona kompozycja zachowała się w całości (il. 10). Dzięki niej można z dużym prawdopodobieństwem zrekonstruować utracone partie malowidła. Ocalała prawa strona kwatery przedstawia grupę mężczyzn w bramie miasta, nad którą góruje świątynia Zmartwychwstania Pańskiego – centralna, sklepiona kopułą z zieloną dachówką. Zarysy pozostałych budynków również z grubsza pokrywają się z porównywanym przedstawieniem. Są tu więc: wysoka wieża zakończona szpiczastym czerwonym dachem; niewielkie centralne formy architektoniczne, przypominające cyboria ołtarzowe, sklepione baldachimowymi szkarłatnymi kopułami wspartymi na kolumnach; fragmenty blankowania wieńczącego mury miejskie z bramą wjazdową zamkniętą trójlistnym łukiem. Powtórzone zostały także niektóre postacie mieszkańców Jerozolimy, np. starzec z długą siwą brodą z głową zakrytą chustą, który wyciąga dłoń z gałązkami (ręka mężczyzny nie zachowała się, ocalały jedynie trzymane przez niego łodygi bądź gałęzie); młody mężczyzna w zielonej długiej tunice o szerokich rękawach, odwracający głowę w prawo, na ikonie pasyjnej – w kierunku młodzieńca, w szerokich szkarłatnych szatach (na ikonie

⁴⁰⁸ Zbliżony motyw znajduje się jeszcze na ikonie świątecznej ze Starej Skwarzawy, por.: Г. Скоп–Друзюк 2000, s. 58, il. 14.

⁴⁰⁹ Por. M. Smorąg Różycka 1999, s. 58.

⁴¹⁰ LMN, nr inw36612/1-2281, por. В.І. Свенціцька 1967, 231; Г. Логвин, Л. Міляєва, В. Свенціцька 1976, tabl. XXXIX, XL; В.І. Свенціцька 1977, il. s. 283; В. Откович, В. Пилипюк 1999, il 29; М. Janocha 2001, il. 68.

Podwyższenia krzyża postać ta, zapewne z braku miejsca, została zaznaczona jedynie fragmentarycznie). Choć cała lewa strona przedstawienia nie zachowała się, można przypuszczać, że wyglądała podobnie jak scena na ikonie *Podwyższenia krzyża*. Tak więc Chrystus zapewne siedział na osiołku⁴¹¹ *po damsku*, z nogami przerzuconymi za jego grzbiet, spoglądając do tyłu ku podążającym za Nim apostołami; w lewej ręce najpewniej trzymał zwój, a prawą unosił w geście błogosławieństwa. Wśród uczniów w pierwszym szeregu ukazani byli prawdopodobnie: Piotr – tradycyjnie jako mężczyzna w średnim wieku, z siwymi krótkimi włosami i okragłą brodą, tu wyciągając przed siebie dłoń, spoglądał w tył, na towarzysza oraz Jan – młodzieniec z krótkimi ciemnymi włosami. Pod kopyta osiołka z pochylonym łbem, wspartego na prawej przedniej nodze, z drugą podwinętą do tyłu, dzieci rzucały szaty (na ikonie można dostrzec fragment jednego z chłopców i kawałek czerwonego płótna). W tle, pośrodku znajdowało się zapewne drzewo, z którego podrostki zrywały gałęzie, na lewo zaś – skalista Góra Oliwna, niewykluczone, że z zaznaczoną romboidalną szczeliną, która być może wyobraża grootę zwaną Piekłem⁴¹². Opisana kompozycja i motywy

⁴¹¹ Chociaż zarówno relacje ewangelistów, jak i późniejsze interpretacje Ojców Kościoła nie dają pewności, czy Chrystus podążając ku Jerozolimie siedział na osiołku, oślicy, czy jednym i drugim, to treści nabożeństwa Niedzieli Kwietnej (*stychery* małej i wielkiej *wieczerni*, treść trzeciej *paremni* – Zach. 9, 9-15 oraz *synaksarionu* i kanonu Kosmy Majumskiego), a także komentarze niektórych ukraińskich homiletów utrwalają w świadomości wiernych obecność osiołka, por. *Triodion* 1663, fol. 18v i nn. I tak dla Trankwiliona Stawroweckiego osiodłanie nieosiodłanego do tej pory osłątka miało symbolizować nawrócenie i zbawienie licznych pogańskich narodów, które zostaną *osiodłane wiarą i okryte szatą nieśmiertelności*, por. K. П. Ставровецкий 1619, fol. 69r. Podobne treści zawiera homilia w XVI-wiecznych *Pouczeniach ot swjataho ewangelia* BN BOZ 85 na fol. 162, gdzie osiołek, podobnie jak i osioł, symbolizuje język nieczystego [niewiernego] narodu, na który usiadzie Słowo Boże – Chrystus oraz w XVII-wiecznych *Ewangeliach Pouczających* BN akc 2597 na fol. 52v, gdzie niegłaskane osłątka oznacza naród, który nie został uszczęśliwiony prawem. Anonimowy autor kazania w XVIII-wiecznych *Ewangeliach Pouczających* BN akc. 2590, na fol. 357r pisał: *Chociaż ewangelista wspomina dwa osły: oślicę i osła źrebię, czy na obu jechał. Nie na obu ale na źrebięciu tylko, a oślica za nim szła. I chociaż Mateusz ewangelista mówi, że na oślicy i osłątku jechał, to ewangeliści Marek i Łukasz wyraźnie świadczą, że Chrystus tylko na źrebięciu jechał. Zgodnie z nauką świętego [?] wiemy, że gdy Chrystus dzięki wierze zamieszka we wnętrzu człowieka, to opanowuje serce nasze, wtedy my jesteśmy we władaniu Chrystusa. Ale oślica to jest zewnętrzny człowiek, którego jesteśmy zmuszeni nosić. Albowiem źrebię, to jest dusza nasza Chrystusowi powolna i z własnej woli Jego na sobie nosi. Trzeba aby też i oślica, to jest ciało nasze naśladowało duszę i powolne było. Dla tej przyczyny Chrystus kazał oba [zwierzęcia] przywieźć, aby zarówno duszę jak i ciało zbawić (z org. tłum. A.G.).* Joannik Galatowski skłaniał się zaś ku wersji Mateusza, uważając, że Chrystus jechał i na oślicy, i na osiołku. Oślica, podobnie jak u św. Augustyna, miała symbolizować naród żydowski, osłę zaś naród pogański, oba mające być w przyszłości nawrócone na chrześcijaństwo, por. J. Galatowski 1663, fol. 59v.

⁴¹² Ruski pielgrzym ihumen Daniel odwiedzający w XII wieku Świętą Ziemią pisał: *Tu też widać skalę płaską, która pękła i osiadła w czasie agonii krzyżowej Chrystusa, a którą nazywają Piekłem; znajduje się ona niedaleko bramy miejskiej, a na odległość mniej więcej jednego rzutu* (wg. R. Łużny 1995, s. 60; porównaj również najnowsze polskie tłumaczenie K. Pietkiewicza, Poznań 2003: *Ihumena Daniela z ziemi ruskiej...*, s. 75). O licznych pieczarach wspominanych w relacji Daniela, także na zboczach Góry Oliwnej porównaj П. Заболотский 1899, s. 237 i nn.

ikonograficzne były typowe dla XV-wiecznego malarstwa północnoruskiego⁴¹³. Zbliżone przykłady znajdują w cerkwiach *Zwiastowania* w moskiewskim Kremlu (il. 12) i w Troickim soborze Troicko-Sergiejewskiej Ławry (autorstwa Rublowa i jego szkoły)⁴¹⁴, w Pokrowskim soborze w Moskwie przy Cmentarzu Rogożskim⁴¹⁵, w zbiorach Tretiakowskiej Galerii⁴¹⁶ oraz w nowogrodzkim Muzeum Historyczno-Archeologicznym⁴¹⁷.

Zwierzynieckie kompozycje były naśladowane przez twórcę ikony z Uherców, który wprowadził do nich pewne zmiany (il. 11). Chrystus, choć nadal siedzi na osiołku *po damsku* i spogląda do tyłu w stronę uczniów, to nogi ma po prawej stronie grzbietu zwierzęcia. Znacznie uproszczone zostały także motywy architektoniczne wyobrażające Jerozolimę, zachowana została natomiast centralna świątynia zwieńczona kopułą. Wśród apostołów w pierwszym rzędzie również znaleźli się Jan i Piotr, a w grupie witających – starzec z długą brodą i kapturem na głowie, wyciągający dłoń z gałązkami oraz młodzieniec w krótkimi ciemnymi włosami. Niemal w identyczny sposób ukazany został osiołek: z pochyloną głową, stąpający na prawej przedniej i lewej tylnej nodze, pod kopyta którego malec rozściela szaty. W zbliżony sposób zostało także rozplanowane tło: pośrodku drzewo, z którego chłopcy zrywają gałązki, na lewo skała ze szczeliną w kształcie rombu. Również to przedstawienie w pełni nawiązuje do tradycji malarstwa wschodniego.

Temat ten ilustrowany od wieku IV na wzór antycznych przedstawień *Adventus Augusti*, tryumfalnego wjazdu cesarza do miasta po zwycięskiej bitwie, już w wieku VI został wzbogacony o motywy, które stanowić będą zasady ilustrowania tego tematu przez następne tysiąclecie zarówno w sztuce wschodniej, jak i zachodniej. Już bowiem na miniaturze *Kodeksu* z Rossano Chrystus zbliża się do Jerozolimy, siedząc na osiołku *po damsku*, trzymając w dłoni zwój i błogosławiąc, witany przez dzieci i mieszkańców Świętego Miasta, którzy wyszli przed bramę, machając palmowymi gałęziami oraz ścieląc na ziemię szaty⁴¹⁸.

Ilustracje tego tematu w nowożytnym malarstwie ukraińskim, chociaż niejednokrotnie wzorowane na obcych dziełach, zachowały na ogół ustalony przed wiekami

⁴¹³ Na zależność przedstawienia *Wjazdu do Jerozolimy* na ikonie ze Zwierzynia od ikon północnoruskich zwrócił już uwagę wcześniej R. Biskupski 1985, s. 159; tych samych źródeł inspiracji doszukał się także Badacz również w ikonie z Wólki Żmijowskiej w MBL w Sanoku (nr inw. 15823, por. Г. Логвин, Л. Міляєва, В. Свенціцька 1976, tabl. LXIII; *Ikona Karpacka...*, nr 3).

⁴¹⁴ В. Н. Лазарев 1960, il. br. nr 96; В. Н. Лазарев 1983, il. 96, 104; K. Onasch, A. Schnieper 1997, s. 110; o charakterystycznej kopułowej świątyni na ikonie z soboru *Zwiastowania* por. М.А. Ильин 1960, s. 108, 110; o rotundach w tle przedstawień ikonowych ostatnio: М.Р. Крук 2000b.

⁴¹⁵ Г.В. Попов 1977, nr 12; G. Popov 1993, il. 89-90.

⁴¹⁶ Ikona szkoły nowogrodzkiej z przełomu wieków XV i XVI, por. K. Onasch 1971, nr 53, 54.

⁴¹⁷ Dwustronne ikony świąteczne z soboru Sofijskiego w Nowogrodzie, por. E.C. Смирнова 1982, s. 514-517, il. 12-17.

⁴¹⁸ Пор. Н. Покровский 1890, s. 258-262.

schemat⁴¹⁹. Wśród dzieł tych wyróżnia się grupa ikon – z Lipia (**il. 13**), Poczajowic, Chiszewic, Świątkowej Wielkiej, Woli Wyżnej (**il. 14**), Wysocka, w MNK, z Łosyńca – o zbliżonej, choć konwencjonalnej kompozycji, pośrodku której Chrystus na osiołku patrząc przed siebie wyciąga rękę w geście błogosławieństwa, na lewo zaś apostołowie, a na prawo – grupa mieszkańców Jerozolimy. Wspólne są również szczegóły, jak poza osiołką z wyciągniętą szyją i przednią nogą uniesioną (na wcześniejszych, powstających pod wpływem malarstwa północnoruskiego osiołek przednią nogę odchyła do tyłu); gest Chrystusa, który w lewej dłoni nie trzyma tradycyjnego zwoju (jedynie na ikonie w MNK), lecz lejce; sposób ułożenia Jego płaszcza, przykrywającego jedynie plecy i uda; poza apostoła, który zwraca się ku drugiemu stojącemu obok (motyw znany już wcześniej); chłopiec ścielący na ziemi szatę, choć na ikonie z Chiszewic i w MNK namalowane zostało samo płótno pod kopytami osła. Tak duża liczba podobnych dzieł, którą można jeszcze rozszerzyć o ikony świąteczne np. z Ulu-cza⁴²⁰, Przekopanej⁴²¹, Lipia⁴²², Maławy⁴²³, świadczy o popularności jednego bądź kilku zbliżonych wzorców.

Jednym z nich mogła być rycina w *Psalterzu* (Lwów 1615, k. 464⁴²⁴) i *Ewangeliach*⁴²⁵ (Lwów 1636, k. 70v, drugie wydanie 1644)⁴²⁶, publikowana później wielokrotnie⁴²⁷ (**il. 15**), a która jest uproszczoną wersją ilustracji w *Postylli* Mikołaja Reja, wydanej przez Macieja Wierzbietę (Kraków 1557)⁴²⁸. Do ikon kompozycję tę zbliża postać Chrystusa, który choć siedzi na osiołku *po męsku* – na ikonach niezmiennie, może z wyjątkiem z Poczajowic, z nogami po jednej stronie grzbietu zwierzęcia – to w dłoni trzyma lejce i błogosławi gestem *benedictio latina*, a Jego płaszcz podobnie układa się na plecach i nogach. Również osiołek w zbliżony sposób stąpa po rozścielanych szatach.

⁴¹⁹ Sposób obrazowania tego tematu w ukraińskim malarstwie ikonowym wieku XVII i XVIII szczegółowo omówił ostatnio ks. M. Janocha 2001, s. 328-338. Aby nie powtarzać słów, które już zostały napisane, ograniczę się jedynie do opisu dzieł i zjawisk pominiętych przez tegoż Autora.

⁴²⁰ MBL w Sanoku, por. M. Janocha 2001, il. 158.

⁴²¹ MNP, nr inw. M.P.H. 1089, Tamże il. 159.

⁴²² MH w Sanoku, por. tamże, tabl. XV.

⁴²³ MBL w Sanoku, nr inw. 1613, por. *Ikona Karpacka...*, nr 54; M. Janocha 2001, tabl. XVI; inne zbliżone kompozycje wymienia M. Janocha 2001, s. 333-334.

⁴²⁴ Por. W. Deluga, 1994, il. 5.

⁴²⁵ Я.П. Запасько 1971, s. 134.

⁴²⁶ Wykorzystany egzemplarz w BJ, nr sygn. 589156 III; por. I. Свенціцький 1924, tabl. CVII, il. 301; Д.В. Степовик 1982, s. 112.

⁴²⁷ Por. M. Janocha 2001, s. 335, przyp. 66; tu wykorzystany egzemplarz *Ewangeli*, Lwów 1670, BJ, nr inw. 259982 IV, k. 73r.

⁴²⁸ Pierwszy zależność kompozycji we lwowskich *Ewangeliach* od drzeworytów w *Postylli* Reja zauważył R. Biskupski 1981, s. 10-44; informację tę powtórzył kilkakrotnie, choć z pewnymi uchybieniami W. Deluga (1996, s. 25; 1998, s. 118; 2000, s. 116) oraz M. Janocha 2001, s. 335.

Drugim wzorem mógł być drzeworyt w *Triodionie Kwietnym*, wydanym w Kijowie w r. 1631 (il. 17)⁴²⁹, którym niewątpliwie posługiwał się twórca Pasji w cerkwi Św. Jura w Drohobyczu (il. 16). Kompozycja nie odbiega od zwyczajowych, a o zależności od niej drohobyckich malowideł przekonują szczegóły, np. chłopiec stojący na konarach rozłożystej palmy, dwóch innych zrywających witki i jeszcze jeden z gałęzią na ramieniu; dziecko ścielące pod kopyta osiołka szaty i dwoje za nim (na rycinie troje) z palmowymi gałązkami w dłoniach, takimi jakie leżą porozrzucane na ziemi. Wspólne obu kompozycjom są także elementy architektoniczne w tle. Nieco odmienna poza Chrystusa przywołuje motyw z opisanej wyżej ryciny we lwowskiej *Ewangeliu* z roku 1636 (k. 70v).

Do obu wzorów sięgnął zapewne również twórca, wspomnianej już wyżej, ikony z Lipia. Kijowską rycinę przypominają postacie: Chrystusa, który zgodnie z tradycją wschodnią siedzi na osiołku *po damsku*, chłopca rozścielającego na ziemi szatę oraz jednego ze starców stojących w bramie z dłonią złożoną na piersi. Takie przejmowanie pojedynczych motywów z dzieł graficznych nie było zjawiskiem wyjątkowym. Z tej samej bowiem ryciny przeszedł zapewne do malarstwa ikonowego motyw cylindrycznej wieży bramnej z otworami strzelniczymi, który powtórzony został np. na ikonach pasyjnej z Chiszewic, Bartnego, Mołdawska, Łosyńca, Wysocka i w MNZP. Tu też należy szukać bezpośredniego źródła dla rozrzuconych na ziemi gałązek na ikonie z Chiszewic, Mołdawska, Łosyńca oraz w MNK, MNZP⁴³⁰.

Niewątpliwie od miedziorytu Adriana Collaerta, według Martina de Vosa, H. 305 (il. 19) zależne jest przedstawienie na ikonie z Wisłoka Wielkiego (il. 18). Ta XVI-wieczna kompozycja dotarła na Ukrainę już wcześniej, znał ją bowiem Iwan Rutkowycz, kiedy w latach 1697-1699 tworzył ikonostas do cerkwi *Bożego Narodzenia* w Żółkwi⁴³¹. Twórca ikony z Wisłoka, nie dorównując talentem ani mistrzom niderlandzkim, ani Rutkowyczowi, znacznie ją uprościł, przejmując jedynie najważniejsze motywy. Nowe

⁴²⁹ Porównaj egzemplarze НМЛ Сдк 2077/50133, BN Cyr 318, s. 34; ta kompozycja również m.in. w: *Ewangeliach Uczelnych*, Kijów 1637, s. 166, *Triodionie Kwietnym*, Lwów 1642, s. 14r; repr. w: I. Свенціцький 1924, tabl. LXVIII, il. 167; Т.Н.Каменева, А.А. Гусева 1978, il. 528. M. Janocha chyba niesłusznie przypisuje drzeworyt ten rytownikowi Ilii (2001, s. 335). Ilii pracował dla ławrskiej typografii dopiero na przełomie lat 30. i 40., skąd przybył ze Lwowa; obecność takiej samej kompozycji w drukach lwowskich w latach 40. nie jest wynikiem wcześniejszej jego pracy w tym mieście, ale przekazania przez drukarnię kijowską Michałowi Ślosce oryginalnych klocków drzeworytniczych, wśród których najpewniej znalazła się i ta ilustracja, por. np. Я.П. Запаско 1971, s. 143. O inicjałach mistrzów ozdabiających księgi wydawane w typografii Ławry Piecherskiej, w tym *Triodionu Kwietnego* (1631), por. I. Свенціцький 1924, s. 73; Я.П. Запаско 1971, s. 130. Imieniem Ilii natomiast podpisana jest, zbliżona kompozycyjnie i ikonograficznie, ale zdecydowanie słabsza pod względem artystycznym rycina zamieszczona w *Apostole*, Lwów 1639, por. I. Свенціцький 1924, tabl. XCII, il. 227; M. Janocha 2001, il. 166.

⁴³⁰ Na rycinie z *Triodionu Kwietnego*, Kijów 1631, co słusznie zauważył M. Janocha, wzorował się także twórca ikony z Suchego Potoku (2001, s. 336, il. 168) oraz z Ulucza (repr. tamże, il. 158); na tej ostatniej znalazł się nawet motyw chłopca niosącego na ramieniu gałąź palmy.

⁴³¹ Por. В.А. Овсійчук 1991, il. na s. 141, 142, 243; tenże 1996, il. na s. 379.

jest ujęcie Chrystusa, nie jak zwykle z profilu, ale na wprost, który skłaniając głowę ku apostołom, tam kieruje swe błogosławieństwo; a także jednego ze starszych mieszkańców Jerozolimy, który, podobnie jak młodzieniec, układa na ziemi szatę. W głębi zamiast palmy znalazło się drzewo, kształtem nie przypominające wierzby⁴³², ale pokryte baziami – gałązki wierzbowe rozrzucone są również wzdłuż drogi, po której podąża Chrystus. Ten motyw jednak nie został przejęty z niderlandzkiego sztychu i przypisać go należy inwencji malarza.

W odmienny sposób ten sam wzór wykorzystał twórca ikony z Semeniwki, przenosząc z niego nieliczne motywy⁴³³, inne zachowując tradycyjne (**il. 20**). Niewątpliwie obce jest ujęcie niewiasty jerozolimskiej z dzieckiem, klęczącej na pierwszym planie tuż za Chrystusem, gdyż we wschodnich przedstawieniach kobiety z małymi dziećmi stoją zwykle wśród mieszkańców Jerozolimy, przed bramą miasta. Również na omawianej ikonie płótna pod kopyta osiołka nie układa dziecko czy wyrostek, ale łysiejący i brodaty mężczyzna. Chłopiec, który wspiął się na drzewo, by stamtąd witać Chrystusa, wymachując gałązką, został przerysowany z kompozycji M. de Vosa wyrtej w miedzi w warsztacie Wierixów (M.-H. 103), a opublikowanej w niezmiernie popularnej, również i na Wschodzie tzw. Biblii *Piskatora*⁴³⁴.

Zapewne ta sama rycina A. Collaerta według M. de Vosa (H. 305) wpłynęła, być może za pośrednictwem mniej udanych przerysów, na przedstawienie na ikonie z Kotania (**il. 21**). Na to stwierdzenie pozwala nowa w ukraińskim malarstwie frontalna poza Chrystusa, który spogląda przed siebie poza ramy obrazu, jakby tam kierował swoje błogosławieństwo. Zbliżony motyw, znany już z ikony Rutkowycza i mniej doskonały z Wisłoka Wielkiego, przedostał się do malarstwa cerkiewnego za pośrednictwem właśnie tego sztychu. Po opuszczeniu jednak obecnych na pierwowzorze klęczących przy drodze postaci, poza i gest Chrystusa przestały mieć swoje uzasadnienie, a przedsta-

⁴³² Niedziela Kwietna w kościele ukraińskim nazywana jest zarówno *Неділю Байї* (od gr. *βαῖα* – gałązka palmowa), jak i *Неділю Вербну* czy *Вербницю* (od *верба* – wierzba). Antoni Radywiłowski niemal całą homilię poświęca tłumaczeniu symboliki gałązek palmowych i wierzbowych. Zatem palma jako znak zwycięstwa zwiastuje tryumf Chrystusa nad szatanem, śmiercią i grzechem. Drzewo palmowe im bardziej obciążone, tym wyżej rośnie. Lubi także ziemię słoń, jak Chrystus, gdy mówi „wy jesteście solą ziemi” (Mt. 5,13). Palma odcięta odrasta, podobnie Chrystus zmartwychwstanie. Palma ma liście podobne do miecza i strzały, wąskie i ostre, które kłują i ranią, tak Chrystus w czasie męki od języków żydowskich raniony jak od mieczy i strzał (Ps 64), to cierniem ostrym, to gwoździemi, to kopią cały skutą będzie, że aż od nóg aż do głowy nie będzie na nim części nietkniętej (Iz. 1,6). Na ziemiach ruskich, gdzie palmy nie rosną, zastąpiły je wierzby. Wierzby rosną nad wodą, abyśmy i my rośli we łzach naszej skruchy. Wierzba kwitnie najwcześniej, tak i pierwszy zmartwychwstał Chrystus. Wierzba nie ma u ludzi poszanowania, tak i my przypadamy u stóp Chrystusa, nie szukając na ziemi ani sławy ani czci, por. A. Radywiłowski 1688, fol. 491v-492r.

⁴³³ O tym, że twórcy ikony z Semeniwki nie był obcy cykl pasyjny *Vita Passio et Resurrectio Jesu Christi* (H. 275-325) A. Collaerta wg M. de Vosa przekonują inne przedstawienia: np. *Ukrzyżowanie*, *Zstąpienie do Otchłani*; por. dalsze podrozdziały tej pracy.

⁴³⁴ O znajomości przez ukraińskiego malarza rycin zamieszczonych w tzw. *Biblii Piscatora*, przekonują również inne kompozycje, np. *Umywanie nóg* (por. w dalszej części tej pracy) oraz *Zaparcia się Piotra*, por. A. Gronek 2003b, il. 14-15.

wienie o charakterze narracyjnym w sposób niezamierzony nabrało charakteru dewocyjnego. Na ikonie z Kotania znalazły się również dwie niewiasty (jedna z dzieckiem na rękach), które chociaż nie klęczą jak na rycinie, ale też nie stoją jak chce tradycja wśród mieszkańców Jeruzolimy, ale podążają za Chrystusem wraz z apostołami. Dzisiaj trudno rozstrzygnąć, czy prowincjonalny malarz ruski posiadał zachodni oryginał, czy posługiwał się słabymi jego kopiami bądź ikonami kolegów, nie podlega jednak wątpliwości zachodni rodowód nowatorskich rozwiązań.

Ostatnia Wieczerza

Sztuka bizantyńska wykształciła dwa niezależne przedstawienia, służące ilustracji fragmentów *Ewangelii* o wieczerzy Chrystusa: *Komunię Apostołów* o charakterze dogmatyczno-liturgicznym, wspominającą ustanowienie Eucharystii oraz historyczną – *Ostatnią Wieczerzę*, ilustrującą głównie zdradę Judasza⁴³⁵.

Najstarsze przykłady historycznej interpretacji tematu pochodzą z wieku V, a oba ujęcia znajdują się na VI-wiecznych miniaturach *Kodeksu z Rossano*⁴³⁶. Odmienne treści obu przedstawień zadecydowały także o ich miejscu i roli w malowidłach świątyni. *Komunia Apostołów* umieszczana była w sanktuarium powyżej ołtarza, co podkreślało jej ścisły związek z liturgią, podczas gdy *Ostatnia Wieczerza* była włączana do wielkich cykli narracyjnych na ścianach nawy, co uwydatniało jej charakter historyczny.

Na wczesnych ilustracjach *Ostatniej Wieczerzy*, wzorowanych zapewne na starszych przedstawieniach agapy, apostołowie zasiadali⁴³⁷ za stołem w kształcie sigmy: Chrystus wraz z Janem na zaszczytnym miejscu – w lewym dolnym narożu (*in cornu dextro*), a Judasz pośród uczniów, wyróżniony jedynie przez gest sięgania do misy. Z czasem stół zaczął przybierać kształt owalny, zmieniał się także sposób rozsadzenia biesiadników: teraz honorowe miejsce nie znajdowało się po boku, ale na środku, tam też zaczęto umieszczać Zbawiciela⁴³⁸.

Na najstarszej ikonie *Męki Pańskiej* ze Zwierzynia Chrystus wraz z Janem zajmuje miejsce *in cornu dextro*, nawiązując tym samym do tradycji bizantyńskiej (il. 22). Pozostali apostołowie rozmieszczeni zostali dookoła owalnego stołu, ujęci od tyłu,

⁴³⁵ Н. Покровский 1892, s. 267-295; W. Podlacha 1912, s. 90; tenże 1957, s. 36; A. Różycka-Bryzek 1968 s. 243 – 244.

⁴³⁶ Н. Покровский 1892, s.267 i nn.; G. Millet 1916, s. 186 i nn.; G. Schiller, 1968, s 37-38; *LChI* t. 1, szp. 10.

⁴³⁷ Apostołowie w omawianej scenie nieraz leżeli, zgodnie z antycznym zwyczajem, np. na mozaikach w Sant' Apollinare Nuovo w Rawennie.

⁴³⁸ W okresie późnobiazyntyńskim występowały równoległe obydwie warianty: tradycyjny, np. w kościele Św. Andreasza nad Treską, 1388-1389, por. O. Bihalji-Merin 1958, s. 65; В.І. Бурић 1974, il. 95; czy Matki Boskiej Periblepty w Mistrze, XIV w., por. J.D. Ștefanescu 1973, il. br. nr; oraz nowy, np. w cerkwi Św. Klimenta w Ochrydzie i w kaplicy zamkowej w Lublinie, por. A. Różycka-Bryzek 1983, il. 72-73. W tym czasie często występują równoległe oba typy, z Chrystusem pośrodku za stołem w kształcie sigmy, jak w Wielkiej Meteorze – Przemienienia Pańskiego, por. M. Gardis 1971, il. 1; w Deczanach, por. В.Р. Петковић 1941, pl. CXCVI; w Markowym Monasterze, por. Л.Марковић, Ж.Татић 1925, il. 54; bądź po boku owalnego stołu, por. chociażby wskazane niżej przykłady ikon północnoruskich.

z boku i na wprost. Judasz tradycyjnie wyciąga rękę i zanurza ją w misie z rybą. Najbliższe omówionej kompozycji są dzieła centralnej i północnej Rusi, zwłaszcza Prohora z Gorodca z cerkwi Zwiastowania moskiewskiego Kremla z r. 1405⁴³⁹ (il. 23), a także warsztatu Rublowa w soborze Troicko-Siergiejewskiego monasteru z lat 1425-1427⁴⁴⁰, XV-wieczne ikony nowogrodzkie w Tretjakowskiej Galerii i w Muzeum Sztuki Ruskiej w Kijowie⁴⁴¹ i XVI-wieczna z Soboru Sofijskiego w Nowogrodzie⁴⁴². Bliskość kompozycji zachodnioruskiej i północnoruskiej, szczególnie z cerkwi kremłowskiej, powtórzenie drugorzędnych szczegółów, takich jak kształt misy, podnózek pod stopami Chrystusa, zwój w Jego dłoni, wskazuje na wspólny wzór. Jednakże na żadnej ze wskazanych ikon w misie nie umieszczono ryby.

W czasie wieczerzy paschalnej żydzi spożywali baranka, gorzkie zioła tzw. *maror* (jako wspomnienie niewoli egipskiej), praśny chleb oraz *charoset* – potrawę ze słodkich owoców, fig, daktyli, winogron, zaprawioną winem. Miała ona barwę czerwoną i konsystencję pasty, symbolizowała glinę, z której wypalano cegły, bądź zaprawę murarską – co nawiązywało do pracy Izraelitów w Egipcie. Podawano ją w dużym wspólnym naczyniu i każdy zanurzał w niej gorzkie zioła. Zapewne ta potrawa znajdowała się w misie w czasie pożegnalnej wieczerzy Chrystusa, w której umoczył On *kawalek* i podał Judaszowi (J 14, 26)⁴⁴³. Ryba od czasów wczesnochrześcijańskich symbolizująca Chrystusa, wskazuje na ofiarę, którą On sam składa na stole paschalnym. Jest to motyw od dawna znany w malarstwie bizantyńskim⁴⁴⁴, a najbliższy geograficznie znajduje się we freskach kaplicy zamkowej w Lublinie⁴⁴⁵. Na Ukrainie nie przyjął się on jednak, tu bowiem znacznie częściej na misie paschalnej umieszczano baranka, zwłaszcza od wieku XVII pod wpływem przedstawień zachodnich, choć występuje on już we freskach kolegiaty w Sandomierzu⁴⁴⁶.

Przedstawienie na ikonie ze Zwierzynia jest wyjątkowe dla malarstwa zachodnioruskiego, choć pojedyncze motywy pojawiają się w dziełach współczesnych, z rzadka w późniejszych. Chrystus umieszczony jest przy lewym boku stołu w monumentalnych malowidłach w Sandomierzu i Wiślicy⁴⁴⁷, na XVI-wiecznej ikonie z Drohobycza, a także na XVII-wiecznej ikonie z cyklu świątecznego z Malwy⁴⁴⁸. Na pozostałych, również

⁴³⁹ B. H. Лазарев 1983, il. 95.

⁴⁴⁰ B. H. Лазарев 1960, il. br. nr; M.A. Ilyin 1967, il. 22; K. Onasch, A. Schnieper 1997, s. 111; B. H. Лазарев 1983, il. 104.

⁴⁴¹ K. Onasch 1971, il. 34, 35.

⁴⁴² Nowogród, Muzeum Historyczno-Archeologiczne, zob. E.C. Смирнова 1982, s. 514-17, il. 12-17; na podobieństwo tej kompozycji do dzieł szczególnie nowogrodzkich zwrócono uwagę już wcześniej, por. В.И. Свенцицкая 1977, s. 286, przyp. 36-37.

⁴⁴³ H. Langkammer 1975, s. 59, 61; R. Cantalamessa 1998, s. 37-38; S.C. Keener 2000, s. 70, 114, 216; A. Unterman 2000, 56.

⁴⁴⁴ Np. w IX-wiecznej miniaturze *Ewangeliarza* w Państwowej Publicznej Bibliotece w St. Petersburgu, gr. 21, na fol. 9v, por. В.Д. Лихачева 1977, il. 10.

⁴⁴⁵ A. Różycka-Bryzek 1968, il. 72; Taż 2000, il. 72.

⁴⁴⁶ Taż 1992, il. 31.

⁴⁴⁷ Taż 1965, il. 18.

⁴⁴⁸ MBL w Sanoku, nr inw. 3005, por: *Ikona karpacka*, nr 53.

XV-wiecznych (Lublin, Wawel, Posada Rybotycka?⁴⁴⁹), zasiada On pośrodku stołu. Na nielicznych XVI-wiecznych przedstawieniach pojawiają się rysy tradycyjne, np. na ikonach z Uherców, Michowej i Welykiego, Oslaw Nowych – stół w kształcie sigmy oraz gest Judasza sięgającego do misy; ale na przedstawieniach z Michowej i Welykiego, podobnie jak na freskach w Posadzie Rybotyckiej, zdrajca został przerzucony, na modłę zachodnią, na przeciwną stronę stołu, a z Welykiego – nie dotyka misy, jedynie wyciąga doń rękę, w drugiej zaś trzyma sakiewkę. Ten tradycyjny gest Judasza tylko sporadycznie pojawia się na dziełach późniejszych, np. na ikonie z Radelicza.

Od wieku XVI w malarstwie zachodnioruskim dominuje wariant *Ostatniej Wieczery* niewątpliwie inspirowany sztuką zachodnią, gdzie Chrystus umieszczony pośrodku, za owalnym lub prostokątnym stołem, wznosi dłoń w geście błogosławieństwa. Po Jego lewicy niezmiennie siedzi Jan, młody, bez zarostu, często dużo mniejszy od pozostałych apostołów, i skłania głowę na ramieniu lub piersi Mistrza, bądź na splecione ręce ułożone na blacie stołu. Uczniowie rozsadzeni dookoła przybierają różne pozy, zazwyczaj żywo gestykułując; Judasz po przeciwnej stronie, na pierwszym planie, trzyma w dłoni sakiewkę. W popularyzacji takiej kompozycji istotną rolę odegrały wzory graficzne.

Przedstawienie na ikonie z Kożuchowców powtarza wyżej opisany schemat (**il. 24**). Tu zwraca uwagę zwłaszcza niekonwencjonalna poza Judasza na pierwszym planie. Odwraca on głowę od biesiadujących, wspierając jedną rękę na biodrze, gdzie zza pasa wystaje sakiewka, drugą dotyka małego naczynia; dłoń do wspólnej misy wyciąga natomiast Jan. W zbliżony sposób ujęty został Judasz na ikonach z Wisłoka Wielkiego i w Świątkowej Wielkiej, a źródłem tego motywu była rycina w *Ewangeliach* (Lwów 1634, 1644) (**il. 26**)⁴⁵⁰, naśladowująca pracę Johannesa Sadelera według Petera de Witte (H 206)⁴⁵¹. Kompozycja ta zdobyła dużą popularność w cerkiewnym malarstwie ukraińskim⁴⁵², a niderlandzki pierwowzór kopiowali twórcy przegród ołtarzowych w cerkwi Św. Ducha w Rohatyniu (1649)⁴⁵³ oraz cerkwi Trójcy Świętej w Bohorodczanach (I. Kondzelewycz)⁴⁵⁴, lwowską zaś wersję – malarze ikon *Ostatniej Wieczery* z Pętnej (2 poł. XVII w.)⁴⁵⁵, z Wojkowej (w. XVII–XVIII)⁴⁵⁶, z Nowej Skwarzawy⁴⁵⁷ i Wolicy Derewlanskiej (Iwan Rutkowycz)⁴⁵⁸. Rycina ta wywarła zapewne wpływ także na ikony pasyjne z Mołdawska (**il. 25**) i Łośyńca. Choć poza Judasza nie powtarza opisanej wy-

⁴⁴⁹ A. Różycka-Bryzek 1986, il. 1,7 i 2; datowanie tego założenia malarskiego nie jest pewne.

⁴⁵⁰ I. Свенціцький 1924, tabl. CVII, il. 299.

⁴⁵¹ L. Viridis, F. Pellegrini, G. Piccin 1992, s. 67, il. 61.

⁴⁵² Na tej rycinie wzorowali się także malarze pracujący dla kościołów katolickich, np. autorzy obrazów z klasztoru Franciszkanów w Krakowie (*KZSwP*, t. IV, cz. II, il. 353), w kościołach w Bąkowie (woj. opolskie), Czudcu (woj. podkarpackie), Sędziszowie (woj. podkarpackie); por. T. Dziubecki 1997, s. 18, przyp. 26.

⁴⁵³ В.І. Мельник 1991, il. 68.

⁴⁵⁴ В.А. Овійчук 1991, il. na s. 312, 313.

⁴⁵⁵ R. Biskupski 1985, s. 164, 169, il. 29.

⁴⁵⁶ M. Przeździecka 1965, s. 46, il. 19.

⁴⁵⁷ В.І. Свенціцька 1966, s. 98, il. 102.

⁴⁵⁸ В.А. Овійчук 1991, il. na s. 167-171.

żej, to bliskie wydają się ujęcia innych postaci, np. błogosławiącego Chrystusa i apostoła na pierwszym planie na lewo do zdrajcy. Rycinę przypomina również kształt stołków oraz kotara zawieszona w tle. Na ikonach z Kotania (il. 27) i Wysocka ze wskazanego sztychu powtórzone zostały jedynie postaci Chrystusa i Jana.

Częste w malarstwie ukraińskim lapidarne ujęcia omawianego tematu, ograniczone do ukazania popiersi kilkunastu postaci ponad blatem stołu, nie przypominają wyrafinowanych kompozycji zachodnich mistrzów, z drugiej zaś strony te dalekie od tradycji bizantyńskiej przedstawienia musiały powstać w wyniku obcych inspiracji, tylko ich prostota i konwencjonalność utrudniają wskazanie bezpośrednich źródeł. W wielu przypadkach można jedynie domniemywać, że twórca ikony mógł korzystać z gotowego wzoru graficznego, biorąc pod uwagę wiedzę o popularności niektórych dzieł oraz o obecności rycin w księgach liturgicznych ukraińskich typografii.

I tak dla przykładu, na wielu ikonach *Ostatniej Wieczery* Jan nie opiera głowy na piersiach Nauczyciela, co byłoby zgodne z *Ewangelią* i tradycją malarstwa bizantyńskiego, ale na rękach splecionych i złożonych na stole. Ten częsty w sztuce Zachodu motyw na Ukrainie spopularyzowało przedstawienie na stronie tytułowej *Triodionu Postnego* (Lwów 1664), *Triodionu Kwietnego* (Lwów 1666) czy *Ewangeliarza* (Lwów 1670) i innych⁴⁵⁹.

W malowidłach cerkwi w Sichowie św. Jan nie siedzi obok, ale przed Chrystusem, który obejmuje go ramieniem (il. 28). Motyw ten rozpowszechniony przez rycinę A. Dürera z *Małej Pasji*, B. 24 (116), często kopiowany, również w polskich drukach⁴⁶⁰, łatwo mógł przeniknąć na Ukrainę.

Rys zachodni ilustrujący *Ewangelię* Janową, w myśl której Mesjasz wskazał zdrajcę podając mu ułamany kawałek [chleba] można odczytać na ikonie z Lipia⁴⁶¹. Przeszedł on do malarstwa cerkiewnego także za pośrednictwem grafiki, gdyż znajduje się na rycinie w *Triodionie Kwietnym* (Kijów 1631, fol. 124)⁴⁶².

Na ikonie z Semenivki Jezus nie tylko podaje chleb Judaszowi, ale w drugiej ręce trzyma kielich (il. 29). Na wschodnich ujęciach tego tematu często na stole umieszczane są talerze, misy, dzbany, czarki, świeczniki, ręczniki, także bochenki chleba czy korzenie rzepy⁴⁶³; jest wśród nich również i puchar. Jednakże motyw kiedy Chrystus ujmuje puchar w dłoń i unosi go – co ilustruje moment przeistoczenia wina w krew – należy zaliczyć do repertuaru sztuki zachodniej. Stąd też pochodzi gest Chrystusa błogosławiącego chleb trzymany w lewej dłoni na ikonie z Reklifca (il. 30). Wprawdzie znane są przykłady wschodnie, w których Chrystus ujmuje chleb w dłoń, np. w cerkwi Matki

⁴⁵⁹ *Triodion* 1664; *Ewangeliarz* 1670; *Triodion* 1746; por. Я. Запачко 1981, s. 83, il. 433.

⁴⁶⁰ M. Luter 1574, f. 225v; *Biblia* 1575, f. 655r; *Evangelia et Epistolae* 1599; *Postylla* 1591, por. J. Muczowski 1849, nr 485.

⁴⁶¹ Por. F.G. Zehnder, il. 85, 112, 240, 241, 243; *Katalog...*, nr 25, il. 268; nr 34, il. 283.

⁴⁶² Пор. МНЛ СДж 2077/50133, BN Сур 318; репр. в Т.Н.Каменева, А.А. Гусева 1978, nr 534.

⁴⁶³ Por. Markowy monaster k. Skopie, MB Periblepty w Mistrze, Św. Klimenta w Ochrydzie, Andreasa nad Treską, w Deczanach, Wiślicy, Lublinie, Krakowie, zob. В.Р. Петковић 1941, pl. CXCVI; O. Bihalji-Merin 1958, s. 65; A. Różycka-Bryzek 1965, il. 18; taż 1968, il. 20; I. D. Ștefănescu 1973, br. nr il; В.Ј.Бурић 1974, il. 95; A. Różycka-Bryzek 1983, il. 72-73.

Boskiej Lewiszkiej⁴⁶⁴, motyw na ukraińskiej ikonie, niewątpliwie obrazujący ustanowienie Eucharystii, jest zachodniego pochodzenia, skąd przeniknął za pośrednictwem dzieł graficznych. W sposób zbliżony temat ten został ujęty przez P.P. Rubensa a popularyzowany dzięki miedziorytowi B.A. Bolsverta⁴⁶⁵. Jednak nie ta rycina była bezpośrednim źródłem kompozycji z Reklina, a o istnieniu celniejszego wzoru przekonuje XIX-wieczna płaskorzeźba w kości słońskiej, przechowywana w zbiorach Ermitaża⁴⁶⁶ (**il. 31**), a także również XIX-wieczny haft ornatu w kościele w Kacwinie⁴⁶⁷.

Gest Chrystusa, który błogosławi trzymany w dłoni chleb pojawił się w sztuce ukraińskiej już wcześniej – np. w ikonostasie ŚŚ. *Piatnic* we Lwowie (**il. 32**). Ikona ta jest kopią pracy C. Corta do projektu L.A. Forlivotano, H. 76 (**il. 33**)⁴⁶⁸, z wyjątkiem wskazanego motywu, dla którego nie udało się jeszcze znaleźć pewnego wzoru. Nie ulega jednak wątpliwości, że ten stosunkowo rzadko występujący w malarstwie ukraińskim rys przejęty został ze sztuki zachodniej, a na Wschód przedostał się już wcześniej⁴⁶⁹.

Na ikonie z Reklina jeden z apostołów na pierwszym planie trzyma w jednej dłoni dzbanek, który przechyła ku stojącej na podłodze amforze, w drugiej zaś miseczkę, którą zapewne ma zamiar zapełnić. Podobny motyw rodzajowy, występujący już wcześniej na ikonie z Lipia, a także świątecznej w ikonostasie w Dmitrowiczach⁴⁷⁰, był popularny zwłaszcza w sztuce niemieckiej i pozostającej pod jej wpływem w krajach ościennych⁴⁷¹.

Niekiedy na XIX-wiecznych ikonach ukazywano rzymskie *triclinium*, popularne w malarstwie zachodnim od końca wieku XVII. Łoża biesiadne, na których winni leżec apostołowie ledwo zaznaczone zostały na ikonach ze wsi Uličské Krivé (**il. 35**) i Nowej Sedlicy. Pozę apostołów sygnalizują jedynie podwinięte nogi jednego z nich ukazanego na pierwszym planie. Jest to bardziej czytelne przy zestawieniu z pierwotnym – ryciną w *Molitwosłowie* wydanym w Budzie w 1823 (s. 192) (**il. 35**)⁴⁷². Do tego samego

⁴⁶⁴ Д. Панић, Т. Бабић 1975, tabl. XVI.

⁴⁶⁵ O znajomości kompozycji antwepkiego mistrza na Wschodzie może świadczyć malowidło Aleksieja Antropowa z roku 1754 w soborze Św. Andrzeja w Kijowie, por. B. Dąb-Kalinowska 1990, il. 37.

⁴⁶⁶ *Sinai – Byzantium – Russia*, nr kat. R174

⁴⁶⁷ A. Skorupa 2001, il. 14.

⁴⁶⁸ A. Groniek 2001, s. 236.

⁴⁶⁹ Np. do malarstwa tzw. italo-kreteńskiego (XVI-wieczna ikona Michaela Damaskena, w klasztorze Św. Katarzyny z Synaju na Krecie); por.: <http://www.culture.gr/2/21/212/21213m/e212mm02.html>

⁴⁷⁰ Ikona niepublikowana, fotografia w zbiorach autorki.

⁴⁷¹ M. Sokołowski 1906, s. 127, fig 15; por. rycinę A. Dürera z tzw. *Wielkiej Pasji*, Schaufeleina i jego naśladowców w krakowskich drukach (J. Muczowski 1849, nr 256), Łukasza z Lejdy (H. 43), płaskorzeźbę Pawła z Lewoczy, w kościele Św. Jerzego w Spiskiej Sobocie.

⁴⁷² Por. egzemplarze w Bibliotece Jagiellońskiej, nr sygn. 158598 I oraz w Bibliotece Czartoryskich, nr sygn. 8357 I. Zbliżona kompozycja przypisywana J. Goczemskiemu, a wzorowana niewątpliwie na rycinie J.Ch. Weigla, znajduje się w kilku poczajowskich *Molitwosłowach*, np. 1776, 1793, 1820 (por. BJ 586871 I k. 80v; BJ 685738 I, 80v), jednak porównanie z innymi scenami, zwłaszcza ze *Zdjęciem z krzyża*, każe domniemywać, że bezpośrednim wzorem dla omawianej ikony były ryciny wydawnictwa z Budy.

wzoru nawiązywały również ikony *Ostatniej Wieczery* umieszczane w rzędzie świątecznym ikonostasu, jak np. ikona w cerkwi Michała Archaniola w Brunarach⁴⁷³.

Nowożytnie ilustracje ostatniej uczty paschalnej Chrystusa z uczniami nie tylko całkowicie odeszły od tradycyjnego sposobu obrazowania tego tematu w malarstwie bizantyńskim i ruskim, ale także niejako zacierały pierwotną różnicę między treścią sakramentalną a historyczną dwóch różnych przedstawień, zawierając obie w jednym obrazie *Ostatniej Wieczery*. Jedyne na ikonach XV i niektórych XVI-wiecznych scena ta, włączana w obszerne cykle narracyjne, ilustrowała zdradę Judasza. Tradycyjna różnica w treści obu przedstawień została zaznaczona zupełnie wyjątkowo na XVII-wiecznej ikonie z Radelicza, tu bowiem umieszczono obok siebie, oddzielone kwaterą z *Umywaniem nóg – Ostatnią Wieczere* i dwie sceny *Komunii Apostołów*. Moment ujawnienia wiarołomcy został ukazany także na ikonie z Chiszewic, poprzez tradycyjny gest wyciągniętej ręki w stronę misy oraz postać diabła przy jego nogach. Znacznie częściej jednak ilustrowano raczej moment ustanowienia Eucharystii. Wydaje się, że po raz pierwszy zmianę tę można zauważyć na ikonie z Oslaw, na której obok *Ostatniej Wieczery* znalazła się lewa część sceny *Komunii Apostołów* – rozdzielanie wina. Choć na pierwszym przedstawieniu Chrystus rozmawia z Janem, demaskując zdrajcę, gdy on wyciąga dłoń do misy, to na stole przed każdym z uczniów leży bochenek – co świadczyłoby, że sakrament został już ustanowiony a chleb rozdany. W późniejszych przedstawieniach moment przeistoczenia wyrażany był głównie przez Chrystusowe błogosławieństwo, niekiedy podniesienie chleba lub kielicha.

Umywanie nóg

To bezprecedensowe zdarzenie, kiedy Zbawiciel, unizając się przed swymi uczniami, zaczął im posługiwać, myjąc, wycierając i całując stopy, zgodnie było przemilczane przez synoptyków, natomiast szczegółowo opisał je jedynie Jan (13, 4-17). Jego pamiętkę Kościół obchodzi w Wielki Czwartek, wtedy też podczas nabożeństwa biskup umywa nogi dwunastu kapłanom⁴⁷⁴.

Chociaż najstarsze ilustracje tego tematu pochodzą z dzieł starochrześcijańskich (sarkofag z Arles, *Ewangeliarz* w Rossano⁴⁷⁵), to na stałe do zasobu sztuki Kościoła wschodniego weszła formuła ukształtowana w okresie średniobizantyńskim. Zgodnie z nią Chrystus z przewiązanym u pasa bądź trzymanym w dłoni ręcznikiem stoi przed siedzącym na wysokiej ławie Piotrem, pochylając się ku niemu, i często – choć nie zawsze – ujmując jego stopę; ten zatrwożony wznosząc rękę, wskazuje na głowę w myśl słów: *Panie, nie tylko nogi moje, ale i ręce, i głowę* (jak np. w Hosios Łukas⁴⁷⁶, Daphni, Nea Moni, na trzech ikonach z klasztoru Św. Katarzyny na Synaju: jednej

⁴⁷³ Кармазин–Каковський В. 1975, il. 481.

⁴⁷⁴ M. Lenczewski 1981, s. 299; K. Bondaruk 1987, s. 147.

⁴⁷⁵ Н. Покровский 1890, s. 296-298; fig. 140; G. Millet 1916, s. 310 i nn.; B. Filarska 1989, s. 175, fig. 187.

⁴⁷⁶ В. Н. Лазарев 1986, t. 2, il. 156.

z wieku X⁴⁷⁷, dwóch z w. XI⁴⁷⁸, w Trapezundzkim *Ewangeliarzu* gr. 21⁴⁷⁹ oraz w *Ewangeliarzu* gr. 74⁴⁸⁰). Wtedy też pojawił się motyw zdejmowania sandałów przez jednego bądź kilku apostołów.

Ikonografia *Umywanie nóg* niewiele zmieniła się w ciągu wieków, trwały pozostał także zwyczaj ukazywania Zbawiciela stojącego – nie jak w sztuce zachodniej klęczącego przed uczniem – bardziej lub mniej pochylonego w stronę Piotra.

Formuła bizantyńska nie została jednak przyjęta w sztuce zachodnioruskiej. Tutaj bowiem zaledwie na kilku XVI-wiecznych przykładach, z Drohobycza, Ilnika, Welykiego i Izdebek, Chrystus stoi przed uczniami. Natomiast począwszy od XV-wiecznej ikony ze Zwierzynia przedstawiany był w pozycji klęczącej (il. 36). Za rys zachodni należy także uznać umieszczenie apostołów wokół owalnego stołu, przed którym klęczy u dołu Chrystus. Wprawdzie niektóre ze wschodnich przedstawień charakteryzuje centryczna kompozycja (ikona z soboru Św. Trójcy Troicko-Sergiejewskiego monasteru w Siergijew Posad⁴⁸¹, dwustronne ikony świąteczne z cerkwi Sofijskiej w Nowogrodzie⁴⁸², freski w bułgarskim Iwanowie⁴⁸³), to Chrystus niezmiennie umieszczany jest tam z boku; nie pojawia się tu także motyw stołu. Kompozycje centryczne, gdzie postaci rozmieszczane bywają na linii okręgu bądź owalu, dopełnionego przez figurę Chrystusa klęczącego u dołu, występowały natomiast często w sztuce gotyckiej i renesansowej⁴⁸⁴. Wydaje się, że twórca ruski poszukując nowej formuły ikonograficznej, przekształcił w duchu zachodnim tradycyjne wzory dwóch kompozycji: zgrupowanej wokół owalnego stołu *Ostatniej Wieczerzy* oraz centrycznej – *Umywania nóg*.

O poszukiwaniu nowych rozwiązań formalnych świadczy także ikona z Uherców (il. 37). Tu postać Chrystusa nie została ujęta podług tradycji statycznie, a dynamicznie: Nauczyciel znacznie pochylony zdaje się energicznie kroczyć w kierunku uczniów. Zupełnie wyjątkowe jest także ukazanie młodego apostoła bez brody, z ciemnymi krótkimi włosami – a więc nie Piotra, który siedzi przed nim na pierwszym planie – zanurzającego nogi w misie. Nie udało się znaleźć innych przykładów takiego ujęcia tego tematu. Należy sądzić, że twórca ikony stworzył nową kompozycję, czerpiąc inspirację z literatury pasyjnej albo też z wielkoczwartkowego obrzędu umywania nóg.

⁴⁷⁷ B. H. Лазарев 1986, t. 2, il. 182, na ikonie tej Chrystus stoi pochylony przed Piotrem, wyciągając ku niemu obie ręce, lecz nie dotyka jego stóp.

⁴⁷⁸ G. et M. Sotiriou 1956, fig. 49, 66.

⁴⁷⁹ Petersburg, Publiczna Biblioteka, gr. 21; B. H. Лазарев 1986, t. 2, il. 157.

⁴⁸⁰ Paryż, Biblioteka Narodowa, gr. 74; *Évangiles avec Peintures Byzantines...*, t. II.

⁴⁸¹ B.H. Лазарев 1960, br. nr. il; M. A. Ilyin 1967, il. 23.

⁴⁸² B.H. Лазарев 1947, tabl. 121; M.B. Алпатов 1974, s. 117; E.C. Смирнова 1982, s. 514-17, il. 12-17.

⁴⁸³ E. Bakalova 1972, fig. 28.

⁴⁸⁴ Liczne przykłady, np. kwatera poliptyku augustiańskiego Mikołaja Haberschracka z 2 poł. w. XV w Muzeum Narodowym w Krakowie (J. Gadomski 1988, il. 68), *Mistrza Passionsfolgen* (F.G. Zehnder 1990, il. 240-243), liczne dzieła XVI-wieczne, jak drzeworyt z Dürerowskiego cyklu *Mala Pasja* i wzorowanych na niej rycinach, np. w krakowskich drukach: *Biblia* (1556, 1575, 1577), *Nowy Testament* (1568), porównaj egzemplarze w BJ: Cim. 8184, Cim. 256 i w Bibl. Czart.: Cim. 1128, Cim. 8493.

Młody mężczyzna, ku któremu wyciąga dłonie Chrystus, to najpewniej Judasz. Jemu to bowiem, według *synaksarionu* Wielkiego Czwartku czytanego po 6 pieśni kanonu Kosmy Majumskiego, Chrystus jako pierwszemu umył nogi, Piotrowi zaś ostatniemu zgodnie ze słowami *ostatni będą pierwszymi, pierwsi ostatnimi*⁴⁸⁵. W podobny sposób wyglądał obrzęd umywania nóg praktykowany w cerkwiach katedralnych i monastyrach w Wielki Czwartek⁴⁸⁶. Ten uroczysty akt oglądał w połowie wieku XVII Paweł z Aleppo w moskiewskim Soborze Zaśnięcia Matki Boskiej. Celebryjący nabożeństwo patriarcha Nikon najpierw obmył nogi osobie, która oznaczała Judasza, dopiero na końcu podszedł do patriarchy antiocheńskiego Makarego, zastępującego w tym obrzędzie św. Piotra⁴⁸⁷. Zgodnie z opisami zamieszczonymi w *Triodionie Kwietnym* przełożony – *настоятель* (opat, archimandryta, biskup) celebryjący nabożeństwo, obmywanie nóg rozpoczynał od *вратаря*, a kończył na *εκκλησιάρху* albo na *икономе*, przy czym ci dwaj ostatni mieli symbolizować św. Piotra⁴⁸⁸. Podobny motyw pojawił się w legendarnych tekstach pasyjnych, gdzie pierwszeństwo Judasza było tłumaczone jego bezczelnością i brakiem skrupułów. Zmieszanemu Piotrowi Chrystus umył nogi jako drugiemu, a następnie pozostałej dziesiątce⁴⁸⁹. Motyw ten pojawił się także w literaturze homiletycznej, np. w kazaniu na Wielki Czwartek Cyryla Stawroweckiego, w którym ukraiński erudyta autorstwa takiej interpretacji wydarzeń w wieczniku przypisał Janowi Złotoustemu⁴⁹⁰.

Zachodnia formuła ikonograficzna sytuująca klęczącego Chrystusa i Piotra na osi kompozycji weszła na stałe do sztuki zachodnioruskiej, do czego przyczyniła się niewątpliwie grafika, zarówno obca, jak i rodzima.

Niewątpliwie zachodnia jest interpretacja tego tematu na ikonie z Kozuchowców (**il. 38**), gdzie Chrystus w purpurowej tunice i przepasany białym ręcznikiem klęczy przed Piotrem i obiema dłońmi podtrzymuje jego nogę; ten siedzi, zanurzając jedną stopę w płytkiej misie, równocześnie dotykając znanym ruchem lewą ręką czoła. Za Mistrzem stoi młody apostoł z dzbanem, z dłonią złożoną na piersi. Pozostali uczniowie ukazani zostali na tle arkady. Pierwowzorem bezpośrednim bądź pośrednim kompozycji był drzeworyt A. Dürera z *Małej Pasji* (**il. 40**), z którego przejęty został ogólny schemat, pozy i gesty mężczyzn oraz detale architektoniczne. Do tej samej ryciny sięgał zapewne twórca ikony z Mołdawska (**il. 39**) i Łosyńca, o czym przekonuje ogólna kompozycja i pozy głównych postaci: Chrystusa, Piotra oraz ucznia z dzbanem.

Wydaje się, że oprócz kopiowania całych kompozycji przejmowano z nich także pojedyncze motywy. I tak, z wymienionej ryciny A. Dürera bądź nawiązującej do kompozycji Solisa (B. 2.26) a zamieszczonej w *Ewangeliach* (Lwów 1636, fol. 354)⁴⁹¹ (**il. 43**), zaczerpnęli postać Chrystusa twórcy ikon z Bartnego (**il. 42**), Wysocka, Brusna Nowego, gdzie klęczy On na obu kolanach przed Piotrem, ujmując dłońmi jego nogę.

⁴⁸⁵ *Triodion* 1663, fol. 67v.

⁴⁸⁶ А. Дмитриевский 1884, s. 210.

⁴⁸⁷ *Путешествие...*, kn. IX, cz. XIV, s. 184; por. też W. Podlacha 1912, s. 89.

⁴⁸⁸ *Triodion* 1663, fol. 78 v; *Triodion* 1747, fol. 81v.

⁴⁸⁹ J. Janow 1931, s. 54, 98; I. Franko 1899, t. II, s. 226.

⁴⁹⁰ К. Т. Ставровецкий 1618, fol. 79v.

⁴⁹¹ BJ 589156 III, BJ 925103 III; o zależności tej ryciny od wzorów zachodnich por. R. Biskupski 1981, s. 39-44, A. Gronek 1998, s. 320-321.

Na ikonie z Lipia (**il. 41**) za Nauczycielem znalazł się młody apostoł z dzbanem, inspirowany zapewne postacią z ilustracji lwowskiego druku. Ikona z Bartnego ukazuje zbliżone do Dürerowskiej kompozycji motywy architektoniczne w tle, a postać Piotra przywołuje sztych we lwowskich *Ewangeliach*. Apostoł z dzbanem pojawiła się także na dziełach z Woli Wyżnej, w Świątkowej Wielkiej, w MNK, a także na rycinie zamieszczonej w *Triodionie Kwietnym* (Kijów 1631, fol. 123, 144) (**il. 46**). Drzeworyt kijowskiego *Triodionu*, również dalece przypominający Dürerowski (**il. 40**)⁴⁹², stanowił pierwowzór wielu ukraińskich przedstawień. Najwięcej przejął z niej twórca ikony z Doliny (**il. 44**). Powtórzył on wiernie nie tylko pozy postaci, ale również rozwiązania architektoniczne, zwłaszcza kolebkę sklepienną ozdobioną kasetonami z zawieszonym kandelabrem.

Z tego samego sztychu w różnym stopniu korzystali też twórcy ikon z Chiszewic (**il. 45**), z okolic Starego Sambora, ze Skola, w Świątkowej Wielkiej, z Tysowca i w MNZP oraz malowidłach ściennych w Sichowie.

Znaczne podobieństwo scen na ikonach z Łahodowa (**il. 47**) i Wisłoka Wielkiego (**il. 48**) oraz niekonwencjonalne a stosunkowo poprawnie wykreślone pozy kilku apostołów, każe szukać ich pierwowzoru również wśród dzieł zachodnich, którym w tym wypadku okazała się wspólna praca malarza Martina de Vosa i sztycharza Adriana Collaerta (H. 309) (**il. 49**). To stąd twórcy ruscy skopiowali isticznie manierystyczną pozę Piotra, pojawiającą się również na ikonie z Lipia (**il. 41**), i nadmiernie pochyłą sylwetkę Chrystusa. Pierwszy z nich starannie odwzorował również apostołów, podczas gdy drugi umieścił ich z zachowaniem typowej dla sztuki wschodniej izokefalii. Zapewne twórca ikony z Łahodowa równie dokładnie skopiował, dziś częściowo zatarłe elementy architektoniczne w tle.

Do dorobku Martina de Vosa sięgnął także autor ikony z Semenivki (**il. 50**), naśladowując rycinę z warsztatu Wierixów (M.-H. 105) (**il. 51**). Choć ruska kompozycja jest znacznie szersza, to powtórzone w niej zostały wszystkie znaczące elementy z niderlandzkiej: oryginalne ujęcie Chrystusa, nie jak dotychczas – z boku, ale na wprost; dynamiczna poza Piotra, młody mężczyzna z dzbankiem. Wśród apostołów warto zwrócić uwagę na starszego mężczyznę z siwą brodą, który siedzi za Chrystusem, podtrzymując ręką nogę zarzuconą na kolano. Motyw ten nie jest obcy malarstwu bizantyńskiemu i ilustruje moment zdejmowania lub zakładania sandałów przez apostołów⁴⁹³. Jednakże formuła zastosowana na ruskiej ikonie, gdzie apostoł jest ujęty na wprost ze stopą opartą na kolanie, znana jest z zachodnich XII-wiecznych mozaik w bazylice Św. Marka w Wenecji⁴⁹⁴.

⁴⁹² Zbliżona na obu rycinach jest głównie kompozycja zbudowana na linii owalu, którą wyznaczyły postaci apostołów oraz Chrystus z Piotrem umieszczeni na pierwszym planie, u dołu, także pozy kilku uczniów, szczególnie młodzieńca z dzbanem oraz starszego mężczyzny z długimi włosami i brodą, ukazanego w głębi pośrodku, w czasie rozmowy z kompanem. Nieprzypadkowo na obu dziełach postaci umieszczono w pomieszczeniu sklepionym kolebką, do której podwieszony został charakterystyczny dwuramienny świecznik.

⁴⁹³ Por. G. Millet 1916, fig. 299-304.

⁴⁹⁴ G. Millet 1916; s. 321, fig. 318; I. D. Ștefanescu 1973, br. nr il.

Sztuka zachodnioruska stosunkowo wcześniej zaczęła odchodzić od bizantyńskiej formuły *Umywania nóg*, ukazującej Chrystusa niezmiennie w pozycji stojącej po lewej stronie kompozycji. Z wyjątkiem kilku przedstawień na XVI-wiecznych ikonach z Drohobycza, Ilnika, Welykiego i Izdebek, pozostałe – począwszy od najstarszego na ikonie ze Zwierzynia aż do XIX-wieczne z Reklińca – wykonane były w duchu zachodnim. Stamtąd przyszedł ogólny schemat, w którym Chrystus i Piotr zajmowali środek pierwszego planu, otoczeni przez apostołów (choć w podobny sposób zaplanowana była już mozaika w Hosios Lukas). Kompozycja centryczna miała zapewne naśladować podpatrzoną na rycinach głębię przedstawienia. Niezgodne z tradycją wschodnią było ukazanie Chrystusa klęczącego przez uczniem. Pod wpływem zachodnich wzorów na trwałe do obrazowania tego tematu wszedł motyw młodzieńca z dzbanem w dłoni.

Modlitwa w Ogrójcu

Sztuka wczesnochrześcijańska wypracowała dwa różne sposoby ilustrowania tematu *Modlitwy w Ogrójcu*: monumentalny, idealizujący, jak w mozaice w S. Apollinare Nuovo w Rawennie, gdzie Chrystus ujęty frontalnie w centrum kompozycji wznosi ręce w geście oranta, a niemal symetrycznie po obu Jego stronach siedzą apostołowie w różnych pozach; oraz narracyjny, jak np. na dwóch miniaturach w *Ewangeliarzu* w Rossano: na pierwszej Chrystus pochyla się nad trojgiem śpiących uczniów, na drugiej – modli się w głębokiej proskynie⁴⁹⁵. Późniejsze przedstawienia bizantyńskie stanowiły kontynuację drugiego wariantu, a w ramach jednej sceny umieszczano zwykle kilka epizodów: dwie części modlitwy Mesjasza (kiedy na kolanach błaga Ojca o odsunięcie kielicha goryczy oraz gdy stojąc spogląda ku niebu, godząc się na przyjęcie cierpienia), a także upominanie przez Chrystusa śpiących apostołów, wyobrażanych najczęściej w pełnej liczbie – jedenastu⁴⁹⁶.

W malarstwie zachodnioruskim temat ten obrazowano odmiennie. Na najstarszej ikonie ze Zwierzynia do tradycji wschodniej zdaje się nawiązywać jedynie kompozycja, tu bowiem w górze ukazano moment modlitwy Chrystusa, w dole zaś śpiących apostołów; jednak oba ujęcia zostały zinterpretowane w duchu zachodnim (**il. 52**). Wprawdzie wyobrażenie, na którym Jezus klęczy wyprostowany, a nie głęboko skłoniony ku ziemi ma swoje, nieliczne zresztą, analogie w sztuce ruskiej⁴⁹⁷, należy je jednak uznać za zachodnie, które do malarstwa ortodoksyjnego przedostało się przed wiekiem XV. Z tego samego kręgu kulturowego pochodzi motyw kielicha. Znajduje się on także we freskach kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu oraz w kaplicy zamkowej w Lublinie. W scenie

⁴⁹⁵ H. Покровский 1892, s. 299-301; G. Schiller 1968, il. 141-142; J. Thüner, *Ölberg*, w: *LChI*, t. 3, szp. 343.

⁴⁹⁶ Np. na ikonach w klasztorze Św. Katarzyny na Synaju, por. G. et M. Sotiriou 1956, il. 66, 145; we freskach w Św. Klimenta w Ochrydzie, w cerkwiach w Graczanicy, Matejcu, Połoszko, Andreasza nad Treską, Koporinie, Deczanach, Curtea de Argeş, por. V. Petković 1930, il. 99c, 136b, 147a; Tenże 1934, pl. LXII, CLIII, CXC; tenże 1950, il. 417, 795; В.Р. Петковић, Б. Бошковић 1941, pl. CXCVII; D. Barbu 1986, il. 30; J. Prolović 1997, il. 58.

⁴⁹⁷ Np. w cerkwi Św. Teodora Stratilatesa w Nowogrodzie, w kaplicy zamku w Lublinie, na *tabliczce* z cerkwi Sofijskiej w Nowogrodzie, zob. A. Różycka-Bryzek 1983, s. 70; E.C. Смирнова 1982, il. 14a.

krakowskiej czarę umieszczono przed Chrystusem, który stojąc wznosi ręce ku niebu; jest to ilustracja tej fazy modlitwy, gdy godzi się On z wolą Ojca⁴⁹⁸. W Lublinie puchar trzyma zlatujący z nieba anioł⁴⁹⁹. Oddziaływaniom sztuki zachodniej należy przypisać także zmniejszenie liczby apostołów, z jedenastu, tradycyjnie występujących w tej scenie, do trzech – Piotra, Jana i Jakuba. Podobne XV-wieczne ujęcia znajdują się jeszcze we freskach w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu oraz na zamku w Lublinie; od wieku XVI staną się one regułą. Sposób upozowania śpiących apostołów na zwierzynieckiej ikonie jest raczej konwencjonalny, znamieny dla obydwu kręgów kulturowych⁵⁰⁰.

Nieco odmiennie temat modlitwy Chrystusowej został zinterpretowany na ikonie z Uherców (il. 53). Tu w ramach jednej kwatery umieszczono dwa przedstawienia: na pierwszym – w górze Chrystus modli się do Ojca, w dole śpią trzej apostołowie, na drugim – odchodzi On wraz z uczniami. Kompozycja, a także wprowadzenie do niej drugiego epizodu, zdaje się nawiązywać do wzorów tradycyjnych⁵⁰¹. Uwagę przykuwa szczególnie dynamiczne ujęcie modlącego się Chrystusa, który jakby wspinał się po zboczu. Poza taką znajduje analogie w malarstwie wczesnochrześcijańskim i bizantyńskim, tak bowiem przedstawiane są postacie wchodzące do góry, jak np. Mojżesz w czasie otrzymywania tablic z dekalogiem na Synaju⁵⁰² lub Chrystus w *Wniebowstąpieniu*⁵⁰³. Trudno jednak przypuszczać, by zachodnioruski twórca sięgał aż po tak odległe wzory, skoro istnieją bliższe, np. Chrystus w Ogrodzie Oliwnym na XVI-wiecznej ikonie tzw. *Odnowienia świątyni Chrystusa Boga naszego Zmartwychwstaniem (Zejście do piekiel ze scenami ewangelicznymi)* z Soboru Zaśnięcia Matki Boskiej na Kremle⁵⁰⁴. Na ikonie z Uherców pojawiły się też elementy znane już z XV-wiecznych dzieł

⁴⁹⁸ A. Różycka-Bryzek 1968, il. 22.

⁴⁹⁹ Anioł, który według Ewangelii Łukaszej wspierał Chrystusa podczas rozmowy z Ojcem, znajduje się stosunkowo często we wschodnich przedstawieniach tego tematu, np. w mozaice w katedrze w Monreale, por. E. Kitzinger 1960; G. Schiller 1968, il. 147; we freskach kościołów w Mileszewej, Połozsko, por. V. Petković 1930, il. 11; tenże 1934, pl. CLIII; niekiedy Chrystus zmocniony jest przez dwóch aniołów, np. w cerkwi Św. Klimenta w Ochrydzie oraz w Graczanicy, zob. V. Petković 1934, pl. LXII.

⁵⁰⁰ Pótleżące pozy Piotra i Jana, którzy wspierają głowę na prawej dłoni, podczas gdy lewe ramię lekko zgięte w łokciu swobodnie spoczywa na piersiach, nawiązują do postaci antycznych filozofów; wzory te zaś pielęgnowane były zarówno na Wschodzie (np. w mozaikach katedry w Monreale, na miniaturze *Ewangeliarza* w Bibliotece Palatina w Parmie, gr. 5, k.90r, por. G. Schiller 1968, il. 147, 148), jak i na Zachodzie (drzeworyty H. Schäuffeleina, B. 34-6 (253), M. Schanguera, B. 9 i in).

⁵⁰¹ A. Różycka-Bryzek 1983, s. 70.

⁵⁰² Miniatury w *Biblii*, ok. 930-940, Rzym, Biblioteka Watykanu, Reg. gr. I, k.155v; w tzw. *Psalterzu Paryskim*, ok. 950-970, Paris. gr. 139, k. 422v, por. K. Weitzmann 1971, il. 273; J. Lowden 1997, il. 113-114; *The Glory of Byzantium*, il. 163; w *Psalterzu* 1084-1101, w Dumbarton Oaks w Waszyngtonie, cod. 3, k.73r, por. K. Weitzmann 1971, il. 272; B.H. Лазарев 1986, il. 239; w *Psalterzu* 1088, w Walters Art. Gallery w Baltimore, Md. Cod. w 53ob, zob. *The Glory of Byzantium*, il. 241.

⁵⁰³ Np. na plakietce z kości słoniowej, ok. 400r., Bawarskie Muzeum Narodowe w Monachium, por. E. Kitzinger 1995, il. 76.

⁵⁰⁴ Obecnie w zbiorach Tretiakowskiej Galerii, nr inw. 013288, por. В.И. Антонова, Н.Е. Мнева 1963, t. 2, nr 386, il. 11; О.И. Подобедова 1972, il. 30, 33; Н.Ю. Маркина 1998, il. 2, 7.

zachodnioruskich, jak kielich postawiony na skale przed Chrystusem oraz zredukowana liczba apostołów.

Przedstawienia XVII i XVIII-wieczne zdominowały motywy obce. Zmienia się schemat kompozycyjny, teraz jest trójplanowy. Chrystus zatopiony w modlitwie zajmuje plan dalszy, podczas gdy pierwszy wypełniają śpiący apostołowie. Anioł zlatujący z nieba ukazywany niezmiennie w górnym narożu w wycinku nieba trzyma kielich, często także krzyż. W tle odznacza się drewniany parkan, rzadziej pleciony z gałęzi lub wikliny (z Woli Wyżnej), z wysoką bramą umieszczoną niemal zawsze w górnym narożu sceny, przez którą przechodzi kohorta zbrojnych prowadzonych przez Judasza.

Źródłem obrazowym tych zmian była grafika, obca i rodzima. Dla twórców ikon ze Skola i Tysowca oraz malowideł w cerkwi Św. Jura w Drohobyczu (**il. 54**) wzór stanowiła ilustracja z *Triodionu Kwietnego* z roku 1631, na k. 124 (**il. 56**), choć każdy wykorzystał ją w inny sposób. Malarz drohobycki stosunkowo wiernie odrysował postacie, zmieniając tylko ich rozmieszczenie, musiał bowiem posiadany schemat przystosować do znacznie szerszej powierzchni. Pozy głównych postaci nieudolnie próbowali naśladować twórcy ikon ze Skola i Tysowca. Przejęli oni z kijowskiej ryciny także popularny schemat kompozycyjny.

Najprawdopodobniej ta sama rycina posłużyła za wzór twórcom ikon z Lipia (**il. 55**) i Chiszewic. Przemawia za tym głównie zbliżony sposób rozplanowania przestrzeni: w trzech planach, gdzie w środkowym kłęczy Chrystus na tle niewielkiego wzniesienia, zarys którego niejako Go okala, zbcze zaś częściowo spowijają obłoki, wśród których ukazuje się anioł. Również ujęcie niebiańskiego posłańca mogło być przejęte ze wskazanego wzoru, podobnie jak motyw żołnierzy prowadzonych przez zdradzieckiego ucznia. Na ikonie z Chiszewic powtórzona została także poza Zbawiciela, ujętego w trzech czwartych, kłęzącego na obu kolanach, ze złożonymi w geście modlitewnym dłońmi; odmiennie niż na ikonie z Lipia, na której Chrystus ukazany został z rozwartymi szeroko ramionami. Motyw ostatni, popularny wśród dzieł zachodnich, znajduje się także na ikonach z Woli Wyżnej i z Semeniwki oraz na rycinie *Ślužebnika*, Kijów 1639 (s. 300)⁵⁰⁵.

Kompozycja z Kożuchowców (**il. 57**) została skopiowana z ryciny Kryspina Szarfenbergera w *Żywocie Wszechmogącego Pana Jesu Krysta* (**il. 59**)⁵⁰⁶. Przedstawienie to wpisuje się w popularny w wieku XVII trójplanowy schemat. W górnym narożu przed Zbawicielem w wycinku nieba pojawia się anioł otoczony obłokami z krzyżem i kielichem – jedyny motyw, który nie został skopiowany ze wskazanego wzoru, gdzie anioł nadlatuje zza pleców Chrystusa. Rys ten choć znany z dzieł późnobyzantyńskich, np. w Połozko, Graczanicy, Koporinie, Matejcu, Deczanach⁵⁰⁷, tu został zmieniony, bo nie odpowiadał współczesnemu sposobowi obrazowania tego tematu.

Rycinę z krakowskich druków znał także twórca ikony z Doliny, o czym świadczy właśnie postać młodzieńca z książką na kolanach⁵⁰⁸ (**il. 58**). Na przedstawieniu tym

⁵⁰⁵ *Ślužebnik*, Kijów 24 V 1639r. (BN Cyr 148); zob. Т.Н. Каменева, А.А. Гусева 1976, il. 673.

⁵⁰⁶ *Żywot Wszechmogącego Panu Jesu Krysta...* fol. 112v; por. też J. Muczkowski 1849, il. 255.

⁵⁰⁷ Por. przyp. 496.

⁵⁰⁸ Twórca ten niewątpliwie znał cykl rycin zamieszczony w *Żywocie Wszechmogącego Pana Jesu Krysta* (Kraków po 1539), bo stosunkowo wiernie odwzorował je przy malowaniu innych scen; o tym szerzej w dalszej części pracy, a także w: A. Groniek 2003b, s. 167-168.

jednak, nie wiedzieć czemu, ukazani zostali czterej uczniowie. Wzoru dla trzech pozostałych dostarczyła rycina wykonana w pracowni Wierixów do projektu M. de Vosa M.-H. 147 (il. 60). Na ikonie postacie zostały odwrócone i znacznie uproszczone. Poza Chrystusa klęczącego z rozłożonymi, wzniesionymi ponad głowę rękoma nie była inspirowana wskazanymi rycinami, ale jest popularna na Zachodzie⁵⁰⁹. Motywy wypełniające dwa górne naroża kwatery: pierwszy – z ukazującym się w prześwicie chmur aniołem z krzyżem i kielichem, drugi – z Judaszem na czele zbrojnych przechodzących przez bramę, w XVII wieku należą do stałych elementów ikonografii tego tematu.

Trójplanowa jest także kompozycja na ikonie z Wisłoka Wielkiego (il. 61), w całości wzorowana na rycinie Adriana Collaerta wg Martina de Vosa, H. 310 (il. 62). Choć malarz dysponował znacznie węższą kwaterą, powtórzył w niej wszystkie elementy, w miarę wiernie naśladowując nie najłatwiejsze pozy postaci, zwłaszcza apostołów.

Wyjątkowo w XVII, a głównie w wieku XVIII ten, wydawałoby się niezmienny, schemat kompozycyjny zostaje naruszony. Na ikonach z okolic Starego Sambora, Kotania i w MNK Chrystus nadal umieszczony w centrum kompozycji na drugim planie jest otoczony przez uczniów, przy czym dwóch z nich zajmuje plan pierwszy, a trzeci – plan dalszy, dotychczas zarezerwowany tylko dla zatopionego w modlitwie Zbawiciela. Na ikonie z Łahodowa i Tejsarowa Chrystus znajduje się na planie pierwszym, podczas gdy jego uczniowie zostali przesunięci w głąb kompozycji. Wydaje się, że proces spychania apostołów na dalszy plan, a tym samym eksponowania postaci Chrystusa osiągnął kulminację na ikonie z Reklińca, na której maleńkie postaci śpiących mężczyzn skryte w ciemnościach, giną w głębi sceny wśród olbrzymich liści ogrodowych roślin (il. 63). Pominięte zostały także dotychczas stałe elementy ikonografii tego tematu, a więc wyłaniający się zza obłoków anioł z kielichem i krzyżem w dłoniach oraz przechodzący przez furkę parkanu tłum zbrojnych z Judaszem na czele. Samotna postać pogrążonego w modlitwie Zbawiciela wyłania się z mroku oświetlona przez blask bijący z nieba.

Analogiczne do tych przemiany następowały w nowożytnej sztuce zachodniej, także polskiej, co znajdowało swoje uzasadnienie ideowe – miało przenieść uwagę na modlitwę Chrystusa, a także na Jego osamotnienie w obliczu męczeństwa i śmierci; redukcja elementów rodzajowych miała potęgować ekspresję i pobudzać do kontemplacji⁵¹⁰. Zmiany w sposobie obrazowania tego tematu w malarstwie ukraińskim ściśle wynikały z przemian zachodzących na Zachodzie i odzwierciedlały różnice w przenikających na Wschód dziełach graficznych. Chociaż do tej pory nie udało się znaleźć pewnych wzorów dla wskazanych ikon, szczególnie z Reklińca, to jednak o znajomości w środowisku ruskim nowych tendencji w malarstwie zachodnim świadczą inne dzieła dostarczane na Wschód⁵¹¹.

⁵⁰⁹ Wystarczy wspomnieć ryciny A. Dürera (B. 4), Burgkmaira (B. 17, H. 40), w krakowskich drukach (J. Muczkowski 1849, nr 487).

⁵¹⁰ T. Dziubecki 1996, s. 34.

⁵¹¹ Postać Chrystusa pogrążonego w modlitwie umieszczona na planie pierwszym zdominowała kompozycję ryciny Egidusa Sadelera wg Johanna von Acheny (H. 44); o znajomości tej pracy wśród ukraińskich malarzy świadczy ikona Petrachnowycza w cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie, por. A. Groniek 2001, s. 236.

Pojmanie Chrystusa

Pojmanie Chrystusa zostało opisane przez wszystkich ewangelistów, przy czym relacje synoptyków różnią się od Janowej. W trzech pierwszych księgach bowiem podkreślono rolę jaką odegrał Judasz w pojmaniu Mesjasza, podczas gdy w ostatniej uwaga jest skupiona na przyzwoleniu Chrystusa na uwięzienie i śmierć. Przedstawienia wczesnochrześcijańskie nawiązywały do obu wersji ukazując zarówno zdradziecki pocałunek Judasza, jak i dobrowolny udział Chrystusa w pojmaniu⁵¹². To czynne uczestnictwo podkreślane było przez umieszczenie postaci Zbawiciela z lewej strony, co zgodnie z antyczną zasadą przedstawiania ruchu miało wskazywać osobę, która inicjuje bieg wydarzeń (relief sarkofagu, ok. 400 r., Werona, S. Giovanni in Valle⁵¹³, miniatura w *Kodeksie Rabuli*⁵¹⁴). Pierwsze rysy zwiastujące przemianę w sposobie postrzegania Chrystusa, który z osoby decydującej o własnej śmierci stał się tym, który godzi się na jej przyjęcie, występują już w wieku VI, kiedy to Judasz obejmuje Nauczyciela ukazanego zwykle frontalnie, zapatrzonego przed siebie, nie zwracającego niejako uwagi na ucznia (S. Apollinare Nuovo w Rawennie; ŚŚ. Apostołów w Konstantynopolu⁵¹⁵). Dalsze przeobrażenia tego tematu polegały głównie na podkreśleniu ludzkiej natury Chrystusa oraz na zwiększaniu elementów realistycznych i dramatycznych. Na dziełach średnio- i późnobizantyńskich Chrystus częściej bywa ukazwany na prawo, a Judasz obejmujący i całujący Go – na lewo, choć zdarzają się także zestawienia odwrotne⁵¹⁶. Grupa apostołów w mozaikach S. Apollinare Nuovo, w późniejszych przedstawieniach tego tematu ograniczana jest tylko do postaci św. Piotra, co ma podkreślać osamotnienie Chrystusa. Epizod z napaścią na Malchusa, znany już w wieku VI⁵¹⁷, w okresie średniobizantyńskim stał się niemal obowiązkowy. W przedstawieniach greckich, bałkańskich i ruskich Chrystus zazwyczaj nie zwraca uwagi na ten gwałtowny atak Piotra, choć w malarstwie monumentalnym na obrzeżach imperium znany był gest Chrystusa interpretowany bądź jako upomnienie apostoła⁵¹⁸, bądź jako błogosławieństwo mające uzdrowić Malchusa⁵¹⁹.

⁵¹² A. Derbes 1996, s. 46.

⁵¹³ A. Derbes 1996, s. 47, il. 25.

⁵¹⁴ G. Millet 1916, s. 327, fig. 324.

⁵¹⁵ Informacji o tych nieistniejących mozaikach dostarczają źródła pisane: z IX wieku Constantinus Rhodiusa: *...Judasz, ten odrażający człowiek, wydający Pana i Nauczyciela na śmierć, przez diabła i okropnych ludzi... niezliczone zgraje uzbrojonych w miecze, kije, maczugi i palki... Artysta namalował go we właściwy sposób... dziki wyraz twarzy, blade oblicze, zaciśnięte szczęki, nienawistny wzrok, pełen morderczych myśli, nozdrza jak u żmii sapiące wściekle... Jego stopy rozstawione szeroko, pośpiesznie stawiane wielkie kroki na swej nikczemnej drodze, dwie ręce wyciągnięte, by pochwycić Pana* (C. Mango 1997, s. 201; tłum. z ang. A.G.).

⁵¹⁶ G. Millet, s. 335, fig. 341-343; I. Spartharakis 1999, fig. 246; E. Bakalova 1972, fig 29.

⁵¹⁷ Świadczy o tym opis mozaik kościoła ŚŚ. Apostołów w Konstantynopolu dokonany przez Mesaritisa na przełomie wieków XII i XIII. Pierwsze wydanie tego tekstu A. Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche*, II, Leipzig 1908; tu za A. Różycka-Bryzek 1983, s. 73; A. Derbes 1996, s. 51.

⁵¹⁸ A. Derbes 1996, s. 51-52.

⁵¹⁹ A. Różycka-Bryzek 1983, s. 73; w Peczu Chrystus choć spogląda na Judasza, prawą rękę nieznacznie unosi w geście błogosławieństwa w kierunku przeciwnym, gdzie znajdują się Piotr z Malchusem, por. V. Petković 1934, tabl. LXXXII.

Dwa najstarsze ujęcia na ruskich ikonach pasyjnych ze Zwierzynia i Żohatyna znacznie odbiegają od pełnych dramatyzmu, dynamicznych przedstawień paleologowskich. Do Chrystusa ukazanego frontalnie, od lewej strony podchodzi Judasz na czele zbrojnej kohorty i, nieznacznie obejmując Nauczyciela, całuje Go. Zbawiciel odwraca głowę spoglądając na zdrajcę, prawą dłonią dotyka ucha klęczącego poniżej Malchusa, lewą zaś wskazuje na stojącego na prawo Piotra, chowającego właśnie miecz do pochwy. Raczej statyczne przedstawienia, szczególnie na ikonie z Żohatyna, ożywia poza Chrystusa jakby zatrzymanego przez Judasza w pół kroku. Zachwianie równowagi między lewą stroną kompozycji – z żołnierzami, Judaszem i Malchusem, a prawą – z Piotrem miało zapewne podkreślić dramat osamotnienia Chrystusa w obliczu czekającego Go cierpienia. Nie udało się jednak odnaleźć zbliżonych przedstawień, tym bardziej wskazać bezpośrednich źródeł inspiracji. Oryginalna wydaje się tu kompozycja, jakże odmienna od współczesnych zwłaszcza bałkańskich, ale i ruskich, na których Chrystus otoczony był przez zgromadzonego żołdaków już to zamierzających się na Niego pałkami (Staro Nagoričino⁵²⁰, klasztor Dionizego na Athos⁵²¹, Sandomierz⁵²²) lub ciągnących za włosy (Curtea de Arges⁵²³), już to dźgających włóczniami (Prilep, Św. Mikołaj⁵²⁴) i szarpiącymi za ramię (Peć⁵²⁵, Sandomierz, Lublin⁵²⁶). Niekonwencjonalnie ujęte zostały także niektóre postacie, zwłaszcza Malchus, który bądź przysiadł na ziemi, mocno zginając jedną nogę w kolanie, bądź klęka na jednym kolanie, trzymając przed sobą drugą nogę wyprostowaną (braku warsztatowe *ikonopiscy* sprawiają trudności w określeniu pozy rannego). Równie statyczne – mimo wszelkich różnic stylistycznych i ikonograficznych – przedstawienie znajduje się na ikonie ze scenami z życia Chrystusa z nowogrodzkiej cerkwi ŚŚ. Borysa i Gleba⁵²⁷.

Pozbawione dynamizmu są także *Pocałunek Judasza* i *Uzdrowienie Malchusa* na ikonie *Męki Pańskiej* z Uherców. W pierwszym – do Chrystusa i skrytego za Jego plecami Piotra podchodzi Judasz na czele zbrojnych, w drugim – Chrystus ujęty w trzech czwartych odwraca głowę ku stojącemu za Nim Piotrowi, prawą zaś ręką dotyka zranionego ucha kapłańskiego sługi. Prawe strony obu kompozycji wypełniają żołnierze, ujęci w statycznych, konwencjonalnych pozach, wśród których jeden trzymając w rękach buławę i włócznię próbuje zranić Chrystusa, inny zaś dotyka ramienia Skazańca (oba motywy znane malarstwu wschodniemu). Taka asymetryczna kompozycja, gdzie do osamotnionego Chrystusa podchodzi Judasz ze zbrojnymi, została powtórzona jeszcze na ikonie z Welykiego. W wiekach XVII i XVIII dominują zaś realizacje symetryczne, na których Zbawiciel bywa otoczony przez napastników.

Na XVI-wiecznych ikonach zaczęto pomijać motyw uzdrawiania Malchusa, a ukazywano tylko napaść Piotra, ale nie stało się to regułą. I tak na ikonach z Lipia, Wisłoka,

⁵²⁰ V. Petkovyc 1934, tabl. XLVII.

⁵²¹ G. Millet 1927, s. 341, fig. 355.

⁵²² A. Różycka-Bryzek 1994, il. 20.

⁵²³ M. A. Musicescu, G. Ionescu 1967, s. 23; D. Barbu 1986, il. 43.

⁵²⁴ B. J. Бурић 1974, s. 115, il. 16.

⁵²⁵ V. Petkovyc 1934, tabl. LXXXII.

⁵²⁶ A. Różycka-Bryzek 1983, il. 79; taż 2000, il. 60.

⁵²⁷ E.C. Смирнова, В.К. Лаурина, Е. А. Горденко 1982 s. 406, il. 11.

Łahodowa, Kotania, Woli Wyżnej, Semeniwki Mesjasz leczy chłopaka, a Piotr chowa miecz do pochwy (Mt 26, 52; J 18, 11), a z Truszowic, Świątkowej Wielkiej, Skoła, Bartnego, Tysowca wznosi dłoń w uzdrawiającym geście błogosławieństwa. Natomiast na ścianach w cerkwi Św. Jura w Drohobyczu umieszczono obok siebie dwa epizody: w pierwszym Chrystus uzdrawia zranionego, a w drugim Piotr zamierza się na niego mieczem (**il. 65**).

Znaczny wpływ na sposób obrazowania *Pojmania Chrystusa* w malarstwie ukraińskim w wiekach XVII i XVIII odegrały wzory graficzne. Zależność od ilustracji w *Triodionie Kwietnym* z roku 1631 (s. 125) (**il. 66**) zdradzają między innymi kompozycje na ikonach ze Skoła, Chiszewic, Bartnego i Tysowca (**il. 64**), pośrodku których umieszczony jest Chrystus całowany i obejmowany przez Judasza, z jedną ręką złożoną na piersi, drugą wzniesioną w geście błogosławieństwa (w wyniku mechanicznego i, jak się okazało, bezmyślnego kopiowania wzoru w lustrzanym odbiciu na trzech ikonach – z wyjątkiem z Tysowca – Zbawiciel błogosławi lewą ręką). Za korzystaniem ze wskazanej ryciny przemawia także zbliżona grupa Piotra z Malchusem. Apostoł zamaszystym gestem, trzymając w dłoni miecz, zamierza się na powalonego na ziemię pacholka. Nieudolnie wykreślona poza nieszczęśnika – także na rycinie – ma swój pierwowzór w drzeworycie z cyklu pasyjnego Schäuuffeina opublikowanego w *Speculum Passionis* Ulricha Pindera (Norymberga 1507 – pierwsze wydanie; fol. 24v)⁵²⁸ (**il. 67**). Pozy Szymona Piotra i Malchusa powtórzono także w malowidłach cerkwi Św. Jura w Drohobyczu (**il. 65**). W zbliżonej pozie został ukazany sługa arcykapłana na ikonie z Michowej. Tu jednak Piotr ujęty bardziej statycznie nieznacznie unosi miecz wydobyty z pochwy. Obie postacie przerysowane zostały z ryciny M. Schongauera B. 10 (124).

Zależność od zachodniej grafiki zdradzają także inne przedstawienia na ukraińskich ikonach. I tak na rycinie H. (?) Wierixa według M. de Vosa (M.-H. 148) (**il. 70**) opierał się autor ikony z Doliny (**il. 68**). Z niderlandzkiego dzieła skopiował on Chrystusa w centrum kompozycji obejmowanego przez Judasza, żołnierza wyciągającego ramiona, by Go pochwyć, mężczyznę z pochodnią oraz powalonego na ziemię Malchusa. Do wykreślenia postaci Piotra wykorzystał ilustrację w *Speculum Passionis* (**il. 67**) lub w *Triodionie Kwietnym* z roku 1631 (s. 125) (**il. 66**), a żołdaka zarzucającego pętlę na głowę Chrystusa – rycinę Kryspina Scharffenberga, opublikowaną po raz pierwszy w *Żywocie Pana Jesu Krysta* Opecia (Kraków po 1539, fol. 117v)⁵²⁹ (**il. 71**). Ten ostatni motyw, popularny na Zachodzie, został zaadoptowany przez ukraińskie malarstwo cerkiewne w wieku XVII i znajduje się także na ikonach *Męki Pańskiej* z Lipia, w Świątkowej Wielkiej, z Izdebek, Woli Wyżnej oraz w MNK. Na ikonie z Doliny Judasz następuje na stopę Nauczyciela. Dziś trudno orzec, czy jest to świadome nawią-

⁵²⁸ Rycina ta również została opublikowana w krakowskiej oficynie Wietora, por. *Żywot Pana Jesu Krysta* 1522. O zależności ruskiej ryciny od niemieckiego wzoru por. R. Biskupski 1994, s. 359, przyp. 69.

⁵²⁹ J. Muczkowski 1849, il. 256; o znajomości cyklu pasyjnego zawartego w drukach krakowskich świadczą inne sceny ikony *Męki Pańskiej* z Doliny, por. A. Gronek 2007b.

zanie do tradycyjnego motywu ikonograficznego, podkreślającego fakt pojmania, czy wynikał on ze złego rozplanowania przestrzeni⁵³⁰.

Do wspomnianej już ryciny Kryspina Scharffenberga (il. 71) sięgnął także twórca ikony *Męki Pańskiej* z Kożuchowców (il. 69). Tu zwraca uwagę głównie niekonwencjonalne ujęcie jednego z żołnierzy na pierwszym planie: od tyłu, w kontrapoście, który w jednej ręce trzyma sznur, wiążący nadgarstki Chrystusa, a drugą uzbrojoną w miecz zamierza się Nań. Szersze niż na graficznym wzorze pole kwatery malarz zapełnił, rozciągając kompozycję (żołnierza, który zarzuca pętlę na szyję Chrystusa przesunął na prawo) i zwiększając liczbę napastników.

Na rycinie A. Collaerta według M. de Vosa (il. 74) wzorowali się twórcy ikon z Wisłoka (il. 72) i Łahodowa (il. 73). To stąd pochodzi rzadka – nawet w malarstwie zachodnim – poza Malchusa, który nie osłania się przed napastnikiem powalony na ziemię, ale biegnie, podczas gdy Chrystus go uzdrawia, a Piotr chowa miecz do pochwy. Wszystkie te motywy, umieszczone wcześniej tylko na ikonach z Lipia i Wysocka, powrócą, choć w znacznie uproszczonej wersji na ikonach Woli Wyżnej, Kotania oraz Semeniwki, a częściowo i w MNK.

Na obce źródła wskazuje również postać żołdaka na ikonie z Reklińca (il. 75). Umieszczony na pierwszym planie na prawo, ujęty od tyłu w rozkroku, gwałtownym ruchem zarzuca sznur na Pojmanego. Ta oryginalna choć nieudolnie wykreślona poza znajduje swój pierwowzór w rycinie M. Meriana Starszego⁵³¹, którą posłużył się ruski *ikonopisca* przy malowaniu i innych elementów kompozycji (il. 76).

Na ikonach z Ulińska Krivého (il. 77) i Nowej Sedlicy Judasz stoi tyłem zakrywając niemal całkowicie postać Chrystusa. To niecodzienne przedstawienie zostało skopiowane z ryciny w *Molitwosłowie* wydanym w Budzie w roku 1823 (il. 78)⁵³² i nawiązuje do ryciny J.Ch. Weigla, podobnie jak praca J. Goczemskiego zamieszczona w *Molitwosłowach* z poczajowskiej typografii w lat 1776, 1793 1820⁵³³.

Chociaż ukraińskie przedstawienia *Pojmania Chrystusa* w wiekach XVII i XVIII cechuje wiele rysów zachodnich, nigdy nie przejęły one jej skrajnej dramaturgii, inaczej niż dzieła literackie, w których szczególnie podkreślano okrucieństwo oprawców: *...Wtedy niemilosierni i okrutni żydzi rękami swoimi grzesznymi obłapili go i jedni za włosy ciągnęli, inni za ręce, a inni za nogi i za boki, i za jego świętą brodę, a inni go wiążą i za szyję biją... i żelaznymi rękawicami po twarzy bili, popychali i pluli, rzucali*

⁵³⁰ Motyw nadeptnięcia nogi Chrystusa przez Judasza pojawia się np. we freskach w kaplicy zamkowej w Lublinie, por. A. Różycka-Bryzek 1983, il. 79, Taż 2000, il. 60; znane są także ujęcia, na których to Chrystus depece stopę Judasza na znak ostatecznego zwycięstwa, np. w miniaturze w XIII-wiecznych *Ewangeliach* w Bibliotece Narodowej w Paryżu, ms. gr. 54, fol. 99r, we freskach niektórych kościołów kretańskich, zob. I. Spatharakis 1999, s. 55, 188, pl. 20 (a), il. 38, 246.

⁵³¹ <http://home.halden.net/rolf/merian/m182.jpg>

⁵³² *Molitwosłow* 1823, s. 86.

⁵³³ *Molitwosłow* 1793, k. 31v; *Molitwosłow* 1820, k. 31; o wzorach zachodnich niektórych dzieł J. Goczemskiego, por. A. Gronek 1999, il. 30-37; praca pt.: *Adaptacja kompozycji J.Ch. Weigla przez ruskich grafików i ikonopisców w przygotowaniu.*

wyzwiska i palką po karku bili⁵³⁴, albo ...A Żydowie złapawszy Jezusa związali mu ręce do tyłu, a na szyję włożyli powróz i zaczęli bić go niemilosierdzie wszystką bronią, wlokąc powrozem za szyję bez żadnej litości⁵³⁵.

Nie należy jednak tego zjawiska tłumaczyć przywiązaniem do wschodniej tradycji obrazowania, zawsze niechętniej ukazywaniu skrajnego poniżenia Chrystusa, ale z niskim poziomem artystycznym omawianych dzieł, których twórcy nie byli w stanie przekazać ekspresji kopiowanych przez nich prac zachodnich.

Sąd nad Chrystusem (Chrystus przed Annaszem, Kajfaszem, Herodem, Pilatem; Pilat umywa ręce)

Sztuka bizantyńska temat *Sądu nad Chrystusem* ujmowała w kilku obrazach⁵³⁶. W rozbudowanych cyklach narracyjnych umieszczano zarówno *Sąd arcykapłanów* w jednym bądź dwóch epizodach, jak też *Sąd Pilata*⁵³⁷, w cyklach skróconych zaś wybierano jedno ze zdarzeń. W okresie wczesnochrześcijańskim i wczesnobizantyńskim wybór ten częściej padał na temat *Sąd Pilata*⁵³⁸, natomiast w wiekach IX-XIII na *Sąd przed Annaszem i Kajfaszem*⁵³⁹. Przemiany w sposobie obrazowania badacze wiążą ze wzrostem nastrojów antysemickich po okresie ikonoklazmu⁵⁴⁰. Chęć umniejszenia roli Pilata i zrzucenia całej winy na żydów przyczyniła się zapewne do częstego umieszczenia ilustracji sądu arcykapłanów w malarstwie miniaturowym, zwłaszcza w psalterzach (Pantokrator, fol. 39v, Chludowa, fol. 31v; Theodory, fol. 39r⁵⁴¹). Nie jest także rzeczą wyjątkową, że nawet w rozbudowanych narracjach, gdy ujmowano sąd nad Chrystusem w kilku scenach, przy ostatecznym wydaniu wyroku przez Pilata bywali umieszczani także Annasz i Kajfasz (np. w Spaso-Preobrażeńskim Soborze w Pskowie).

W okresie późnobizantyńskim nie obowiązywała jedna reguła w doborze epizodów procesu Zbawiciela. Chociaż częściej osady Annasza i Kajfasza ukazywano w jednej

⁵³⁴ *О умучени Гса няшего ICā Xā*, s. 307 (z org. tłum. A.G.).

⁵³⁵ *Ewangelie Pouczające*, MNL PKK 95, fol. 13 (40)r (z org. tłum. A.G.).

⁵³⁶ Szerzej na ten temat H.B. Покровский 1890, s. 301-308; G. Millet 1916, 381-385.

⁵³⁷ Mozaika w S. Apollinare Nuovo w Rawennie, por. G. Schiller 1968, il. 185, 208; miniatury w *Ewangeliarzu*, gr. 74, Paryż, Biblioteka Narodowa, fols. 55v, 56v, 57r, 57v, 87v, 89r, 159v, 160v, 203v, 204r, 204v, por. *Évangiles avec Peintures Byzantines...*, t. I, tabl. 46-48, 85-86; t. II, tabl. 138, 173-175; w *Ewangeliarzu* Plut. VI, 23, w Bibliotece Laurencjana we Florencji; we freski w Spaso-Mirowskim Monasterze w Pskowie, por. B.H. Лазарев 1962, il. 194; w cerkwi Przeobrażenia Pańskiego w Nieredicy, w licznych malowidłach bałkańskich; szerzej na ten temat por. A. Derbes 1996, s. 213, przyp. 12.

⁵³⁸ Szczególnie liczne przedstawienia na sarkofagach, np. tzw. Dogmatycznym, Dwóch Braci, Pasyjnym w Museo Pio Cristiano w Watykanie, Juniusa Bassusa w Grocie Św. Piotra w Watykanie, por. B. Filarska, 1986, il. 172, 175-177, 180; E. Kitzinger 1995, il. 41-44; miniatury w *Ewangeliarzach* w Rossano, fol. 8r, v i Rabulii, fol. 12v, por. G. Schiller 1968, il. 202-203.

⁵³⁹ A. Derbes 1996, s. 79, 213, przyp. 13.

⁵⁴⁰ Jako pierwsza wniosek ten wysunęła Kathleen Corrigan po analizie miniatur IX-wiecznych psalterzy (*The Ninth-Century Byzantine Marginal Psalters: Moscow, Historical Museum Cod. 129; Mt. Athos, Pantocrator 61; Paris, Bibliothèque Nationale gr. 20*, Los Angeles 1984; por. A. Derbes 1996, s. 79, przyp. 14).

⁵⁴¹ Tamże.

kwaterze, kiedy to obaj kapłani siedzą na długiej kamiennej ławie, to znane są przykłady odrębnego ilustrowania tych wydarzeń, np. w Starym Nagoriczinie, Graczanicy, Markowym Monasterze⁵⁴². Zwykle osobno ukazywano także wydanie wyroku przez prokuratora, który albo sam podejmuje decyzję, jak w cerkwi Św. Mikołaja Orfanosa w Salonikach⁵⁴³ oraz w Połoszko⁵⁴⁴, albo w towarzystwie dwóch arcykapłanów – w Starej Mołdowicy⁵⁴⁵ lub całej starszyny żydowskiej, np. w Suczewicy⁵⁴⁶.

W ciągu wieków następowały niewielkie zmiany w sposobie obrazowania tych tematów. Zgodnie z przejętą z antyku zasadą ilustrowania akcji, na lewo ukazywany jest Chrystus prowadzony przez żołnierzy przed oblicze kapłana (kapłanów), który siedzi na kamiennej ławie po prawej stronie. Zbawiciel w tradycyjnej długiej tunice i przykrywającym ją płaszczu, ze związanymi rękoma (w *Ewangeliarzu* Paris. gr. 74⁵⁴⁷) lub z jedną wzniesioną (w S. Apolinare Nouvo w Rawennie; w Spaso-Preobrażeńskim Soborze w Pskowie) jest przytrzymywany za sznur bądź za ramię przez jednego ze zbrojnych. Nierzadko jeden z żołnierzy zamierza się na Chrystusa podniesioną otwartą dłonią (w *Ewangeliach* ms. 105, w Bibliotece Narodowej w St. Petersburgu, fol. 103r⁵⁴⁸, w Markowym Monasterze, Starym Nagoriczinie, Połoszko, Veroi⁵⁴⁹ oraz Lublinie⁵⁵⁰). Na najstarszych przedstawieniach arcykapłani siedzą na ławie niemal nieporuszeni; w okresie średniobizantyńskim zaczęto ukazywać Kajfasza w pozycji stojącej zgodnie ze słowami Św. Marka (14, 60)⁵⁵¹. Gest kapłana rozdzierającego szaty, według tradycji żydowskiej oznaczający reakcję na bluźnierstwo, pojawiał się w sztuce bizantyńskiej w epoce Komnenów, a stał się powszechny w wiekach następnych. Już w okresie wczesnochrześcijańskim ilustrowano moment wydania wyroku przez Piłata epizodem umywania rąk. Właśnie ten wariant przyjął się w kręgach wpływów sztuki bizantyńskiej, chociaż na obszarach syro-palestyńskich znany był także inny, na którym prokurator ujęty frontalnie, ubrany w strój namiestnika rzymskiego, trzymając zwój w ręku, siedzi na fotelu sędziego za stołem trybunalskim w otoczeniu straży przybocznej (*Ewangeliarz* w Rossano, fol. 8r,v, *Ewangeliarz* Rabulii, fol. 12v).

Na najstarszej ikonie ze Zwierzynia sąd nad Chrystusem został ujęty w dwóch epizodach: przyprowadzenie Chrystusa przed najwyższych kapłanów oraz moment umywania rąk przez Piłata (**il. 79, 80**). Oba przedstawienia nawiązują do tradycji bizantyńskiej i ruskiej. Na pierwszym Chrystus ze związanymi rękami prowadzony jest przez eskortę zbrojnych przed majestat arcykapłanów, którzy ukazani na wprost siedzą (stoją?) za stołem (pierwotnie stół był elementem ikonograficznym wyróżniającym sąd Piłata, na cześć relikwii przechowywanej w Konstantynopolu), przy czym Kajfasz wyróżniony

⁵⁴² Л. Милкоић, Ж. Татић 1925, il. 56, 57; V. Petkovyć 1934, tabl. XLVII, LXIV.

⁵⁴³ A. Różycka-Bryzek 1983, s. 76, ryc. 18.

⁵⁴⁴ V. Petkovyć 1934, tabl. CLIII.

⁵⁴⁵ J. D. Ștefanescu 1973, br. nr il.

⁵⁴⁶ M.A. Musicescu, M. Berza 1958, il. 127.

⁵⁴⁷ Por. przyp. 537.

⁵⁴⁸ A. Derbes 1996, s. 82, il. 52.

⁵⁴⁹ A. Derbes 1996, s. 86, il. 55.

⁵⁵⁰ A. Różycka-Bryzek 1983, il. 81; taż 2000, il. 62.

⁵⁵¹ A. Derbes 1996, s. 84.

jest przez gest rozdierania szat; tu ukazany został także sługa Annasza policzkujący Pojmanego. Na drugim Chrystus ze związanymi rękami przyprowadzony został przez żołnierzy oraz członków starszyny żydowskiej przed Piłata. Prokurator judejski ubrany w ceremonialny strój cesarski – w sakkos z lorosem, w monarszej czapce na głowie, zasiada na szerokiej ławie i zwraca się ku siedzącym obok dwóm starszym mężczyznom, zapewne członkom Wysokiej Rady. Z prawej strony trybunału sługa wylewa z dzbaną wodę na rękę Piłata, z lewej zaś młody posłaniec szepce do ucha jednemu ze starsców wiadomość od żony prokuratora.

Wszystkie wyżej opisane motywy ikonograficzne mają swoje analogie w malarstwie bizantyńskim, a najbliższe kompozycje powstały w środowisku nowogrodzkim. Znaczne podobieństwo tych dwóch scen do tzw. *tabliczek* z soboru Sofijskiego w Nowogrodzie⁵⁵² świadczy, jeśli nie o bezpośredniej zależności, to o korzystaniu z bliskiego wzoru (il. 81, 82). Pod względem artystycznym dzieło nowogrodzkie stoi na wyższym poziomie, a niektóre motywy na zwierzyńckiej ikonie można właściwie odczytać dopiero po porównaniu z nim. Żołnierz prowadzący Chrystusa przed arcykapłanów oparł rękę na stole, gdzie kładzie – co widać jedynie na nowogrodzkiej ikonie – kartkę papieru. Mało czytelne elementy architektoniczne w tle miały być według dzieła północnego, na pierwszym przedstawieniu trójnawową bazyliką z wejściem sklepionym kolebką, które poprzedza portal kolumnowy zamknięty łukiem; na drugim – budowlą centralną zwieńczoną kopułą z otwartym kolumnowym dziedzińcem. O zależności tych dwóch ikon świadczą także drugorzędne detale, takie jak prostokątny otwór w ścianie stołu oraz tralkowaty kształt jego nóżek. Zwierzyńckie przedstawienie sądu Piłata jest także zbliżone do XV-wiecznej ikony nowogrodzkiej z Muzeum Duchownej Akademii w Kijowie⁵⁵³ oraz do XVI-wiecznego reliefu drewnianych drzwi z cerkwi Św. Izydora w Rostowie⁵⁵⁴. Tu różnice zachodzą głównie w sposobie ukazania motywów architektonicznych w tle.

Zbliżony schemat kompozycyjny zachowuje nadto ikona z Uherców. Tutaj sąd nad Chrystusem zawarty został w czterech następujących po sobie epizodach, nie do końca zgodnie z chronologią biblijną: *Chrystus przed Kajfaszem*, *Chrystus przed Annaszem*, *Pilat umywa ręce* oraz *Chrystus przed Herodem*. Z wyjątkiem sądu Piłata pozostałe przedstawienia zbliża układ, gdzie na lewo ukazano tłum eskortujący Chrystusa przed trybunał, na prawo zaś dostojnika siedzącego na wysokim kamiennym stolcu, a za jego plecami młodego chłopaka, zapewne sługę. Kajfasz jak na zwierzyńckiej ikonie ukazany jako łysiejący starzec z długą siwą brodą, wyróżniony został przez gest rozdierania szat. W epizodzie sądu Annasza został dodany sługa, który zgodnie ze słowami Św. Jana (18,22) wymierza policzek Chrystusowi. Ten sam motyw nie mający już uzasadnienia w treści Ewangelii znalazł się również na ilustracji *Chrystus przed*

⁵⁵² W Muzeum Historyczno-Archeologicznym w Nowogrodzie, por. E.C. Смирнова, В.К. Лаурин В.К., Е.А. Горденко 1982, s. 515, il. 15a; na podobieństwo tych przedstawień zwrócono uwagę już wcześniej, por. В.И. Свенцицкая 1977, s. 286, przyp. 37; taż 1998, s. 87.

⁵⁵³ Ikona pochodząca ze zbiorów Filareta, przed drugą wojną światową znajdowała się w zbiorach Muzeum Kijowskiej Akademii Duchowej, por. Н. П. Лихачев 1906, nr 420-421; obecne miejsce przechowywania nie jest mi znane.

⁵⁵⁴ Н.Н. Померанцев, С.И. Масленицын 1994, il. 66.

Herodem. Formuła ikonograficzna obu scen jest zbliżona i zapewne do ich sporządzenia wykorzystano jeden wzór. Różnicę można zauważyć jedynie w sposobie ukazania obu dostojników: Annasz jest starcem z długą siwą brodą, w obszernej tunice i płaszczu przypominającym felonion oraz chuście na głowie; a Herod to mężczyzna w średnim wieku, z krótką czarną brodą, odziany w strój cesarski: w sakkos z lorosem, zarzuconą na ramiona i spiętą pod szyją chlamidę oraz koronę typu zachodniego.

Zapoczątkowany tutaj zwyczaj ukazywania sądu nad Chrystusem w co najmniej czterech obrazach, włączanie doń rozmowy Oskarżonego z Herodem – rzadkiej w malarstwie bizantyńskim oraz wykorzystywanie jednego schematu kompozycyjnego do ilustracji różnych etapów procesu, co ujednoliciło ikonografię i zaburzyło chronologię, będzie kontynuowane przez malarzy ikon w następnych stuleciach.

Od połowy wieku XVI coraz większy wpływ na kształtowanie formuły ikonograficznej tych przedstawień miała sztuka zachodnia. Niewątpliwą zależność od obcych wzorów wykazują sceny na ikonie z Michowej. Tutaj proces Chrystusa ujęto w trzech epizodach: Zbawiciela przyprowadzono do Annasza, potem do Kajfasza, i w końcu do Piłata ukazanego w chwili umywania rąk. Z wyjątkiem pierwszej sceny dwie następne powtarzają kompozycję drzeworytów Martina Schongauera, B. 11 (125), B. 14 (126). Sąd Kajfasza (**il. 83**) został odwzorowany z ryciny *Chrystus przed Annaszem* (**il. 84**), dlatego też arcykapłan nie rozdziera szat, a jeden z pachołków próbuje uderzyć Pojmanego. Ruskiemu malarzowi nie była także obca ikona ze Zwierzynia, skąd przejął epizod rozmowy Piotra ze służącą (J 18, 17). Tam znalazł się on tuż przed sądem Arcykapłanów, jednakże nie oddzielony żadną ramą mógł być interpretowany jako jego część.

Nowa dla malarstwa ikonowego jest kompozycja sceny *Piłat umywa ręce* (**il. 85**), naśladująca kolejny drzeworyt niemieckiego mistrza (**il. 86**). Tu dominuje postać prokuratora, umieszczona pośrodku, niemal na osi, ujęta na wprost, na tronie z wysokim oparciem i podnóżkiem. Chrystus ukazany został na prawo – a nie tradycyjnie na lewo – co ma zapewne podkreślić ostateczność wydanego wyroku, gdy żołnierze szarpiący szaty Skazańca właśnie odprowadzają Go na ukrzyżowanie. Taka *odwrócona* kompozycja, choć nie stanie się regułą, to zdominuje ukraińskie przedstawienia tego tematu, do czego przyczynią się również inne zachodnie wzory, A. Dürera, H. Schüffeleina oraz liczne kompozycje M. de Vosa, powielane przez wybitnych niderlandzkich rytowników.

Niewątpliwy związek z drzeworytami Dürera i Schüffeleina (te drugie w wersji K. Szarffenberga) mają przedstawienia na ikonie z Kożuchowców. Tutaj proces Chrystusa został zamknięty w pięciu epizodach: u Annasza, Kajfasza (**il. 87**), Heroda (**il. 89**) i dwukrotnie u Piłata (**il. 91**). Kompozycja wszystkich scen jest zbliżona: na prawo Chrystus w eskorcie żołnierzy, na lewo dostojnik zasiadający na tronie. To odstępstwo od hellenistycznej zasady budowania narracji należy przypisać inwencji malarza, bo posiadane drzeworyty Dürera *Chrystus przed Kajfaszem* i *Chrystus przed Herodem* (H. 138, H. 141) (**il. 88, 90**) wierne tej tradycji, skopiował w lustrzanym odbiciu, podczas gdy Szarffenberga (**il. 92**) pozostawił niezmiennione.

Na obu przedstawieniach wzorowanych na Dürerowskich rycinach jeden z eskortujących zamierza się na Chrystusa. Gest ten, pierwotnie przypisany służce Annasza,

był ukazywany w scenie rozmowy Chrystusa ze starszym arcykapłanem. Później zaś, w wyniku ujednoczenia ikonografii umieszczano go również na innych przedstawieniach. Jeśli nawet jego obecność w sądzie Kajfasza ma swoje uzasadnienie w treści Ewangelii, jako że w pałacu arcykapłana bito Więźnia pięściami po twarzy i policzkowano (Mk 14, 56), tak umieszczenie go w scenie *Chrystus przed Herodem* można wytłumaczyć jedynie chęcią podkreślenia upokorzenia i cierpienia jakiego doznał Zbawiciel na każdym etapie tego niesprawiedliwego procesu. Motyw ten, częsty na Zachodzie, staje się popularny także na ukraińskich przedstawieniach. Tak więc żołnierz uderza Chrystusa prawą ręką na odlew (bądź ten sam gest w lustrzanym odbiciu) na ikonach ze Skoła, Tysowca, Wisłoka, Łahodowa, w Świątkowej Wielkiej, z Woli Wyżnej, Semeniwki, w MNK, w ikonostasie w cerkwi ŚŚ. Piatnic we Lwowie, a także na rycinie zamieszczonej w *Triodionie Kwietnym* (Kijów 1631, fol. 166).

Trzy pozostałe sceny kozuchowskiej ikony naśladowują ryciny Kryspina Scharffenberga, zamieszczone po raz pierwszy w *Żywocie Pana Jesu Krysta* Pseudo-Bonawentury, w tłumaczeniu Baltazara Opecia wydanym w Krakowie po roku 1539⁵⁵⁵.

Kompozycja *Pilat umywa ręce* (il. 91) powiela popularny na Zachodzie schemat, w którym Chrystus umieszczony po prawej stronie ze skępowanymi rękami oddala się w eskorcie dwóch żołnierzy od obmywającego dłonie Piłata. Nowe jest również ujęcie jednego ze zbrojnych, który odwraca głowę w kierunku prokuratora (il. 92). Powtórzy się on jeszcze, choć za sprawą innych zachodnich rycin, na ikonach, np. z Doliny (il. 93) i z ikonostasu cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie (il. 94) wzorowanych na rycinie z antwerpskiego warsztatu Wierixów do projektu M. de Vosa, M.-H. 154 (il. 95)⁵⁵⁶, z Woli Wyżnej i w ikonostasie w cerkwi ŚŚ. Piatnic we Lwowie. Grupa żołnierzy, która odprowadza Chrystusa od Piłata po wydaniu wyroku na stałe weszła do malarstwa ukraińskiego i w różnych wersjach występuje jeszcze na ikonach z Welykiego, z Lipia, w MNK, z Kotania, w Świątkowej Wielkiej, z Semeniwki, a także z Wisłoka Wielkiego i Łahodowa (il. 180), wzorowanych na pracy Martina de Vosa, wykonana w miedziorycie przez Adriana Collaerta, H. 318 (il. 181). Na ikonie z Wisłoka warto zwrócić jeszcze uwagę na postać służącego, który wylewa wodę ze dzbana, a w prawej unosi czapkę na znak uszanowania. Ten rzadki motyw pojawia się również na ikonach z Kotania i w MNK oraz rycinie na stronie tytułowej *Trebnika*, Kijów 1646⁵⁵⁷.

Sąd Arcykapłanów nad Chrystusem najczęściej ukazywano w dwóch oddzielnych epizodach, a Kajfasz bywał wyróżniany przez gest rozchylania szat. Jednak niezajomość Ewangelii wpływała na oczywiste pomyłki, kiedy to przypisany Kajfaszowi gest czynił jego treść. Fakt ten można byłoby zbagatelizować, gdyby nie powtarzał się on na kilku dziełach. I tak mężczyzna, który rozdziera szaty został podpisany jako Annasz na ikonach z Radelicza, Chiszewic, Wisłoka oraz w MNK. Tak charakteryzuje go również *Hermeneia*: *Pałac, i Annasz jako starzec z długą brodą, w szerokiej todze i wysokiej czapce rozdzielającej się na dwie części; stoi na tronie i rozdziera swe szaty. Kajfasz z siwymi włosami i długą brodą, [stoi] obok niego oburzony. Chrystus stoi przed nimi*

⁵⁵⁵ Por. też J. Muczkowski 1849, il. 259, 262.

⁵⁵⁶ A. Gronek 2001a, s. 234.

⁵⁵⁷ Я. Запаско, Я. Ісаєвич 1981, 354.

związany; sługa policzkuje Go, podczas gdy inni żołnierze biją Go. Uczeni w piśmie i faryzeusze oraz dwóch mężczyzn stoją przed Chrystusem i wskazują na Niego Annaszowi⁵⁵⁸. W podręczniku malarskim opublikowanym przez S. Bolszakowa w Moskwie w roku 1903 mężczyzna rozchylający poły tuniki został nazwany Herodem⁵⁵⁹.

Malarze nie tylko popełniali oczywiste pomyłki ikonograficzne, ale także naruszali chronologię nowotestamentowych wydarzeń, np. na ikonach z Uherców, Wysocka i Woli Wyżnej Chrystus staje przed Kajfaszem, potem przed Annaszem, na ikonie z Bartnego najpierw przed Piłatem a potem Kajfaszem, na ikonie z Doliny jest On przyprowadzany przed trybunał dziewięć razy. Jeśli nawet pięciokrotne spotkanie z Piłatem może mieć swoje uzasadnienie w Ewangelii, to rozdzieranie szat przez Kajfasza przy drugim spotkaniu z Chrystusem, które rzekomo miało miejsce po rozmowie z Herodem, wynika z jej nieznamośc⁵⁶⁰.

Można zauważyć także duże ujednoczenie ikonografii poszczególnych etapów Chrystusowego procesu. I tak scenę zaparcia się Piotra włączano zarówno do sądu Annasza, jak i Kajfasza, np. na ikonach za wsi Uherce i Welykie, z Radelicza, z cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie, w Świątkowej Wielkiej oraz z Doliny. Zachodni motyw Barabasza wyglądającego przez zakratowane okno w ścianie podestu, na którym stoi Chrystus w *Ecce Homo*, mógł występować nie tylko w tym przedstawieniu, jak w malowidłach cerkwi Świętego Jura w Drohobyczu (na ikonie ze Skola pozostało samo zakratowane okno), ale też w sądzie Piłata (na ikonie z Chiszewic) i rozmowy Piłata z Chrystusem (z Lipia). Niekiedy wprowadzono również zagadkową postać kobiety przy tronie dostojnika. Jakkolwiek pojawienie się jej przy Piłacie, jak na ikonach ze wsi Welykie, z Kotania, w Świątkowej Wielkiej, Boryni⁵⁶¹ jest zrozumiałe, gdyż jest to jego żona nazywana w apokryfach Prokulą, to rozpoznanie niewiast przy Kajfaszu i Herodzie na ikonie z Lipia może przysporzyć pewnych trudności. Zostały one umieszczone albo przez pomyłkę, wynikającą z ignorancji malarza, albo wręcz przeciwnie, był to przejaw jego erudycji. Apokryfy wspominają bowiem o córce Kajfasza, kapłance tej samej świątyni, z której dobry łotr ukrzyżowany później ze Zbawicielem miał wykraść depozyt złożony przez Salomona⁵⁶². Znana jest także Herodiada, żona Heroda oraz

⁵⁵⁸ Tłum. A.G., według *The Painter's Manual...*, s. 37, pkt 105 oraz *Ермунія...*, s. 513; por. też tłum. wg J. Lewiński 1943, s. 133: ... *palac, a w nim starzec z wielką brodą w amplex w dwu końcowej wielkiej czapie (w mitrze) stoi przy tronie i rozdiera szaty. Obok stoi Kajfasz oburzony (starzec z długą brodą). Przed nim stoi związany Chrystus, którego uderza jeden ze sług i którego maltretują żołnierze. Dwóch ludzi ukazuje Chrystusa Annie. Dookoła skryby i faryzeusze*; por. też Dionizjusz z Furny 2003, 129-130.

⁵⁵⁹ *An Icon Painter's Notebook...*, s. 210.

⁵⁶⁰ O dwukrotnym przyprowadzaniu Chrystusa przed oblicze Kajfasza, raz po rozmowie z Annaszem, drugi – po spotkaniu z Piłatem informuje m.in. tekst *synaksarionu* czytanego na jutrzni w Wielki Piątek (w czasie nabożeństwa Męki Chrystusa), Kajfasz zaś rozdiera szaty podczas pierwszej rozmowy (por. *Triodion* 1631, fol. 165-166); *Triodion* 1663, fol. 90v-91r; *Triodion* MHJ PKK 106, fol. 56v-57r; por. także poprzedni rozdział pracy.

⁵⁶¹ Ikona ta znana mi tylko z opisów w *Księdze Inwentarzowej* nie została uwzględniona w głównym katalogu, a szczegółowe informacje znajdują się w drugiej jego części.

⁵⁶² *Apokryfy* 1986, t. II, s. 487; *Apokryfy* 2003, t. I, cz. 2, s. 639.

Salomea, jego pasierbica, obie winne ścięcia Jana Chrzciciela, tego, który *przygotował drogę przed Panem* (Mk 1,3) nawet przez męczeńską śmierć. Na przedstawieniach *Chrystus przed Herodem* tetrarcha, tradycyjnie nazywany królem, zwykle ma na sobie ubiór monarszy oraz insygnia królewskie. Jednakże i tu zdarzają się odstępstwa, bo choć często jedynym wyróżnikiem Heroda bywa korona, to na ikonie z Bartnego ma ją na głowie Kajfasz, z Mołdawska – Piłat i Herod (te dwie postaci są niemal identyczne), a w Świątkowej Wielkiej i z MNK Herod ma na głowie turban.

Do ujednoczenia ikonografii kolejnych etapów procesu Chrystusa niewątpliwie przyczyniło się wykorzystywanie tych samych wzorów. I tak ryciny *Chrystus przed Kajfaszem* wg M. de Vosa i A. Collaerta, H. 312 (il. 98) i *Chrystus przed Piłatem* J.B. Barbe i A. Collaerta, H. 313 (il. 101) twórca ikony z Łahodowa naśladował dla ukazania tych samych tematów (il. 96, 99), zaś z Wisłoka Wielkiego skopiował pierwszą dla sceny *Chrystus przed Annaszem* (il. 97), a drugą dla *Chrystus przed Kajfaszem* (il. 100). Także ilustracja rozmowy Chrystusa z Piłatem na ikonie z Doliny (il. 102) była wzorowana na rycinie sądu Annasza opublikowanej w *Żywocie Pana Jesu Krysta*⁵⁶³ (il. 103), a *Chrystus przed Annaszem* (il. 104) na miedziorycie *Chrystus przez Piłatem* z pracowni Wierixów wg M. de Vosa, M.-H. 150 (il. 105). *Chrystus przed Herodem* w ikonostasie ŚŚ. Piatnic we Lwowie odwzorowano ze sztychu J. Sadelera do projektu Ch. Schwarza (H. 235) przedstawiającej Chrystusa upadającego pod ciosami żołnierzy przed Piłatem⁵⁶⁴. Również kwatery siódma na ikonie z Ulińska Krivého zatytułowana: *ПЕРВЬЕ БЪ У АННИ Я ТЕПЕРЪ ДО КАИАФИ* (il. 106) naśladuje rycinę w *Molitwosłowie* wydanym w Budzie w roku 1823, ukazującą rozmowę Chrystusa z Piłatem (il. 107)⁵⁶⁵. Na ikonach z Ulińska Krivého i Nowej Sedlicy pojawia się również rzadkie w malarstwie ukraińskim, ale znane już od wieku XVII, np. w ikonostasach cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej i ŚŚ. Piatnic we Lwowie, przedstawienia apokryficznego Sądu nad Chrystusem (il. 108)⁵⁶⁶.

Od połowy wieku XVI stale ikonografia Chrystusowego procesu była podporządkowana wzorom zachodnim, które docierały na Ukrainę za pośrednictwem grafiki. Kompozycje przedstawień kolejnych jego etapów często są zbliżone, co uniemożliwia prawidłowe ich rozpoznanie, szczególnie gdy nie zachowano chronologii Ewangelii i popełniono oczywiste błędy ikonograficzne. Z wyjątkiem kilku przykładów, Kajfasz wyróżniany bywa przez gest rozdierania szat, Piłat zaś umywa ręce podczas wydawania ostatecznego wyroku; oba motywy znane są w obu kręgach kulturowych. Sługa policzkujący Chrystusa, pierwotnie wiązany z osobą Annasza, zaczyna pojawiać się również na innych przedstawieniach, stając się znakiem cierpień i upokorzeń jakich doznał Pan podczas haniebnego procesu. Herod popularnie nazywany królem zwykle otrzymuje ubiór i insygnia monarsze jak berło i koronę typu zachodniego.

⁵⁶³ *Żywot Wszechmogącego Panu Jesu Krysta...*, fol. 121v.

⁵⁶⁴ A. Gronek 2001, s. 236, il. 7-8.

⁵⁶⁵ Ta kompozycja jest uproszczoną wersją J. Goczemskiego w począjowskich *Molitwosłowach* (1776, 1793, 1820), por. A. Gronek 2005c oraz przyp. 533.

⁵⁶⁶ Szczegółowo o tym temacie: A. Gronek 2002, 2003c, 2007c.

Biczowanie

Sztuka wczesnochrześcijańska nie знаła obrazu Chrystusa biczowanego. Po raz pierwszy temat ten pojawił się głównie w karolińskim malarstwie książkowym, następnie ottońskim jako ilustracja wersów 15-17 psalmu 35⁵⁶⁷. Najstarsze przedstawienia charakteryzował realizm i dramatyzm, na których Chrystus ujęty od tyłu, obnażony, zwrócony twarzą do kolumny jest chłostany i wyszydzany przez dwóch oprawców⁵⁶⁸. Na późniejszych bardziej powściągliwych ujęciach Chrystus w długiej tunice umieszczony bywa z boku kolumny, która stanowi często integralną część budowli, np. portyku, w którym siedzi Piłat⁵⁶⁹, oprawcy zaś pozbawieni są cech okrucieństwa.

W sztuce bizantyńskiej temat ten ilustrowany był od wieku XI jednakże w odmiennej formie. Tu ukazany frontalnie półnagi Zbawiciel okryty jedynie opaską biodrową, stoi z rozwartymi ramionami opartymi na barkach oprawców (*Ewangeliarz* gr. 74 w Bibliotece Narodowej w Paryżu, fol. 205v⁵⁷⁰; *Ewangeliarz* z Gelati, fol. 269r⁵⁷¹). Znany sztuce paleologowskiej⁵⁷², choć mało popularny wariant z kolumną biczowania różnił się od zachodniego szczególnie ukazaniem Chrystusa, który na wschodnich przedstawieniach stoi z boku kolumny, przodem lub bokiem do niej, z rękoma związanymi przed sobą lub nad głową, na zachodnich zaś – frontalnie, przed lub za kolumną, z ciałem niejednokrotnie gęsto pokrytym ranami po cięgach.

Scena *Biczowania* na najstarszej zachodnioruskiej ikonie ze Zwierzynia została znacznie uszkodzona (**il. 109**). Na zachowanych partiach malowidła można rozpoznać postać Chrystusa, który ujęty frontalnie stoi tyłem do kolumny z rękami złożonymi na piersiach, co jest rysem zachodnim. Postaci dwóch oprawców zostały prawie w całości zatarte, można jednak domyśleć się, że stojący po lewej stronie w jednej ręce trzyma bicz, drugą zaś dotyka ramienia Biczowanego.

W podobny sposób, a więc frontalne i przed kolumną, ukazany został Chrystus na XVI-wiecznych ikonach z Uherców, Żohatyna, Truszowic oraz Michowej. Taka formuła ikonograficzna stała się niemal obowiązkową w wiekach XVII i XVIII.

Zbliżone rozwiązanie do uherckiego znajduje się we freskach w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu, gdzie Chrystus również ukazany został frontalnie z ciałem lekko wygiętym na kształt litery S, gdy stoi tyłem do kolumny z rękami związanymi na ple-

⁵⁶⁷ Por. Н. Покровский 1890 s. 307; K. Künstle 1926, s. 434; G. Schiller 1968, s. 77.

⁵⁶⁸ *Psalterz* stuttgartarcki z ll. 820-830 w Bibliotece Narodowej w Stuttgarcie; *Psalterz* utrechcki z r. 830 w Biblioteka Rijksuniv. w Utrechcie, por. G. Schiller 1968, fig. 225. Zbliżony motyw, choć w dużo łagodniejszej formie, kiedy to Chrystus osłonięty został długą przepaską biodrową, występuje jeszcze w I ćw. w. XI np. na akwizgrańskim złotym ołtarzu zw. *Pala d'Oro*.

⁵⁶⁹ *Kodeks Egberta* z ll. 980-990; *Ewangeliarz* z Echternach z ok. poł. XI w.; por. G. Schiller 1968, fig. 227-228.

⁵⁷⁰ *Évangiles avec Peintures...*, t. II, tabl. 176.

⁵⁷¹ Н. Покровский 1887, s. 50-51.

⁵⁷² Najstarsze XIV-wieczne znane mi przedstawienia w Markowym monasterze, por. Л. Милкоуић, Ж. Тагић 1925, s. 54, il. 50; w Reczicy koło Ochrydy, por. Ц. Грозданов, Г. Суботић 1981, il. 11; w klasztorze Watopedi na Athos, por. A. Różycka-Bryzek 1968, il. 84; na ikonie ze scenami *Męki Pańskiej* z monasteru Vladaton w Salonikach, por. *Holy Image...*, s. 103, il. 25; *Byzantine...* 1986, s. 83, nr 85; w cerkwi Św. Teodora Stratilatesa w Nowogrodzie, por. Л. И. Липфшиц 1987, il. 239.

cach⁵⁷³. Choć nie udało się znaleźć bezpośredniego wzoru dla tej kompozycji⁵⁷⁴, bezspornie należy zaliczyć ją do motywów zachodnich⁵⁷⁵.

W procesie przechodzenia tego schematu z Zachodu na Ukrainę nie pośredniczyły dzieła północnoruskie, na których temat *Biczowania* ujmowano w odmienny sposób. Tam Chrystus z rękami związanymi przed sobą stał bądź za kolumną⁵⁷⁶, bądź z boku, co było bliższe ikonografii wschodniej⁵⁷⁷. Zachodnioruskim *ikonopiscom* nowych motywów dostarczała głównie obca grafika.

Najstarsza ilustracja tego tematu w całości oparta na zachodnich wzorach graficznych znajduje się na ikonach Truszowic (**il. 113**) i Michowej. Tu obce inspiracje zdradza przede wszystkim poza Biczowanego stojącego przed kolumną z rękoma na plecach, a także dwóch żołnierzy, spośród których jeden splata koronę cierniową, a drugi przywiązuje Chrystusa do kolumny. Gesty pozostałych oprawców znane są z wcześniejszych dzieł wschodnich. Tak więc jeden z biczujących ciągnie Chrystusa za włosy np. we freskach kaplicy Świętokrzyskiej w krakowskiej katedrze⁵⁷⁸, a inny zamierza się na Więźnia otwartą dłonią w *Sądzie Sanhedrynu* w kaplicy lubelskiego zamku⁵⁷⁹. Choć są to rysy wspólne obu kręgom kulturowym, do dzieł zachodnioruskich przedostały się ze sztuki niemieckiej, jako że ich twórca korzystał z pracy Martina Schongauera, B. 12 (125) (**il. 114**) bądź jej kopii. Z drzeworytu przejął kompozycję i pozy postaci, opuścił trudne szczegóły, a niektóre przekształcał w niełatwy do rozpoznania sposób. Różnice te wynikają z jednej strony z nieumiejętności wiernego odrysowania posiadanego wzoru, z drugiej zaś – z chęci wykorzystania jedynie schematu kompozycyjnego i przyobleczenia go we własny, wywodzący się z tradycji malarstwa ikonowego, kostium stylistyczny. Jednak zbyt małe umiejętności *ikonopiscy* nie zdołały zrównoważyć talentu niemieckiego mistrza, stąd pewna karykaturalność przedstawienia.

Na ikonach ze Skola (**il. 110**), Chiszewic, z okolic Starego Sambora, Kołczyńskiego, Tejsarowa, Reklińca (**il. 111**) i na malowidłach w cerkwi Św. Trójcy we lwowskim Sichowie Chrystus ukazany został zgodnie z tradycją wschodnią, z boku kolumny, przodem do niej. Ich twórcy w większości nie korzystali jednak ze starych wzorników, ale z ilustracji w *Triodionie Kwietnym* wydanym w Kijowie w r. 1631 (**il. 112**)⁵⁸⁰. W scenach

⁵⁷³ A. Różycka-Bryzek 1968, il. 26.

⁵⁷⁴ Świencicki zwracając uwagę na zależność ikon z terenów Galicji od malarstwa niemieckiego, bezzasadnie stwierdził, że *Biczowanie* na ikonie z Uherców jest podobne do drzeworytów Dürera, por. I. Свенціцький 1914, s. 86; I. Свенціцький 1928, s. 40-41.

⁵⁷⁵ A. Różycka-Bryzek 1994b, s. 315.

⁵⁷⁶ XV-wieczne ikona ze scenami z życia Chrystusa z cerkwi ŚŚ. Borysa i Gleba w Muzeum Historyczno-Architektonicznym w Nowogrodzie, por. E.C. Смирнова, В.К. Лаурина, Е. А. Горденко 1982 s. 406, il. 13.

⁵⁷⁷ Nowogrodzkie ikony ze scenami pasyjnymi, XV-XVI w.: z Soboru Sofijskiego w Muzeum Historyczno-Archeologicznym, por. В. Н. Лазарев 1947, tabl. 121; Я. В. Алпатов 1974, s. 117; E.C. Смирнова, В.К. Лаурина, Е.А. Горденко 1982, s. 514-17, il. 12-17; oraz w Hann Collection (USA), por. T.T. Rice 1963, pl. XXI.

⁵⁷⁸ A. Różycka-Bryzek 1968, s. 204, il. 26.

⁵⁷⁹ Podobny motyw występuje w tej scenie w cerkwiach w Iwanowie i Zemenie, por. A. Różycka-Bryzek 1983, s. 75, rys. 17, il. 80.

⁵⁸⁰ *Triodion* 1631, s. 161; por. Т. Н. Каменева, А. А. Гусева 1978, il. 539.

w Sichowie i z Reklińca (**il. 111**) stosunkowo wiernie zostały przerysowane wszystkie postacie, także motywy architektoniczne, nawet mały okulus w tle. Niewielkie zmiany wprowadził Kołczyński i twórca ikony ze Skola (**il. 110**). Dla tego drugiego zbyt trudną do skopiowania okazała się poza jednego z siepaczy ujętego na rycinie od tyłu, tu zaś frontalnie, ubranego w kaftan z jednym rękawem, odkrywającym tors. Na przedstawieniach z Chiszewic i Tejsarowa wskazany wzór przypomina tylko poza Chrystusa, nie można zatem wykluczyć i innych inspiracji.

W odmienny sposób został ukazany Chrystus na ikonie z Doliny (**il. 115**). Choć stoi On przed kolumną z rękami zawiązanymi za plecami, nie jest on ujęty frontalnie, lecz w trzech czwartych, gdy nieznacznie odchyła tułów i opuszcza głowę. Ta dynamiczna, a co za tym idzie bardziej dramatyczna poza Biczowanego została przejęta z ryciny wykonanej w pracowni Wierixów wg M. de Vosa, M.-H. 151 (**il. 116**). Stąd też przerysowani zostali oprawcy, jeden z dwiema wiechami (*fascēs*), a drugi z biczami (*flagellum*). Malarze zachodni podkreślając ich okrucieństwo często wkładali im w obie dłonie różne przyrządy katowskie⁵⁸¹, jednak takie *podwojenie* narzędzi kaźni znane jest także malarstwu cerkiewnemu⁵⁸². Wydaje się, że wbrew duchowości wschodniej malarz ruski ukazał Chrystusa w pozie bardziej poniżającej, niż na rycinie, bo sznurami do kolumny przymocował zarówno Jego nogi, jak i ramiona, ciało zaś pokrył strużkami krwi; także rzemienie bicia jednego z oprawców zakończył supłami. Nie są to jednak motywy obce malarstwu bizantyńskiemu i ruskiemu, jako że Chrystus ma obwiązane sznurami nadgarstki i nogi na malowidłach w Markowym monasterze⁵⁸³, na staurotece Bessariona w Galerii Akademii w Wenecji⁵⁸⁴, we freskach w monasterze Dionisiu na Athosie⁵⁸⁵, w kaplicy lubelskiego zamku⁵⁸⁶, w prezbiterium katedry w Sandomierzu⁵⁸⁷ i w cerkwi monasteru Św. Mikołaja w Meteorze; a we freskach kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu oprawca trzyma bicz z rzemieniami zakończonymi gałkami (supłami?).

W jeszcze bardziej wstrząsający sposób został ukazany Chrystus na ikonach z Wiśłoka (**il. 117**) i z Łahodowa (**il. 118**): przed kolumną, ale bokiem do niej, z rękami zawiązanymi na plecach, znacznie pochylony i z opuszczoną głową. Ta ujmująca poza

⁵⁸¹ Chrystusa biczowano najprawdopodobniej za pomocą *flagellum*, por. Dąbrowski 1965, s. 209, a spotykane w sztukach plastycznych i tekstach pasyjnych trzy rodzaje narzędzi, nawiązują do starotestamentowych typologii, a więc różgi do Iz 10,24, bicz z kołcami do I Kr 12, 11 i 14, a rzemienie do II Mach 7,1; por. J. Marrow 1979, s. 136.

⁵⁸² Na XIV-wiecznej ikonie z 6 scenami *Męki Pańskiej* w monasterze Vladaton w Salonikach, por. *Holy Image...*, s. 103, il. 25; *Byzantine...* 1986, s. 83, nr 85; XV-wiecznej ikonie *Hymn Bogurodzicy ze scenami ewangelicznymi* w Muzeum Bizantyńskim w Atenach, por. K. Weitzmann 1970, tabl. 88; K. Weitzmann i inni 1970; w XV-wiecznych freskach prezbiterium katedry w Sandomierzu, por. A. Różycka-Bryzek 1994 (b), il. 11 oraz XVI-wiecznych freskach w cerkwi monasteru Św. Mikołaja w Meteorze.

⁵⁸³ Л. Милкоић, Ж. Тапић 1925, s. 54, il. 50.

⁵⁸⁴ K. Weitzmann 1970, s. 76; В.Н. Лазарев 1968, il. 597.

⁵⁸⁵ G. Millet 1916, fig. 629.

⁵⁸⁶ A. Różycka-Bryzek 1983, il. 83; *Taž* 2000, il. 65.

⁵⁸⁷ A. Różycka-Bryzek 1994 (b), il. 11.

Biczowanego, powtórzona jeszcze na ikonie w Świątkowej Wielkiej, który wygina się i nachyla pod razami siepaczy, przez ruskich malarzy oddana nieco nieudolnie, ma swój pierwowzór w miedziorycie Adriaena Collaerta do projektu Martina de Vosa, H 315 (il. 121). Stąd też przedostał się do malarstwa ukraińskiego fragment kompozycji, na której z balkonu w tle obserwuje te tortury Piłat z berłem i w turbanie, a obok pacholek rozświetla mrok pochodnią.

Motyw ten powtórzony został również na ikonie z Semeniwki (il. 120) i Kotania (il. 119), choć tu bez pacholka, a także w Świątkowej Wielkiej i z Woli Wyżnej. O zależności ikon z Semeniwki i Kotania ze wskazanego wzoru przekonują pozy siepaczy, na lewo trzymającego oburącz nad głową bicz, na prawo zaś z dwoma wiechami, w koszuli odsłaniającej ramię i w spodniach w partii ud ozdobionych pęknięciami. Jednak na obu przedstawieniach Chrystus jest ukazany w sposób odmienny niż na niderlandzkiej rycinie: frontalnie przed kolumną, z rękoma wykręconymi do tyłu. Być może Jego poza była za trudna albo zbyt poniżająca, by umieścić ją na ikonie.

Podobnie postąpił twórca malowideł w cerkwi Św. Jura w Drohobyczu (il. 122), który biczujących i Piłata skopiował ze sztychu I. Collaerta wg M. de Vosa, H 1582 (il. 123), zmieniając pozę Chrystusa, choć ta była bliższa ikonografii wschodniej. Tu malarz również zdecydował się ukazać Biczowanego frontalnie, przed kolumną, z ramionami wykręconymi do tyłu. Ten wariant, choć zachodniego pochodzenia znany był na Rusi co najmniej od wieku XV, zatem w XVIII mógł być uznany za tradycyjny, a na pewno za bardziej godny; był on także najczęstszy. Wzoru dla niego dostarczała również grafika niemiecka i niderlandzka.

Wykorzystywanie małych rycin do malowania przedstawień monumentalnych nie było w malarstwie ukraińskim czymś wyjątkowym. Do ilustracji Kryspina Scharffenberga w *Żywocie Wszchemogącego Pana Jesu Krysta*⁵⁸⁸ (il. 125) sięgnął twórca malowideł w Uluczu (il. 124). Jego wersja stosunkowo wiernie powtarza kompozycję i sposób upozowania postaci z krakowskiego drzeworytu. Chrystus ujęty frontalnie tyłem do kolumny z rękami na plecach otoczony jest przez czterech oprawców. Ulucki malarz z ryciny skopiował także elementy stroju, np. bufiaste rękawy jednego z oprawców, także sposób ułożenia fałd, zmienił zaś motywy architektoniczne w tle, pozostawiając tylko arkadę w ścianie pomieszczenia.

Zgodnie z popularną, choć zachodnią konwencją ukazany został Chrystus na ikonie z ikonostasu dla cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie (il. 126)⁵⁸⁹. M. Petrachnowycz korzystał ze wspomnianej już ryciny Wierixów wg M. de Vosa, M.-H. 151 (il. 116) przy malowaniu oprawców, a Chrystusa skopiował ze sztychu H. Wierixa (znanego też z kopii Hujsa), według rysunku P. van der Borchta IV w *Humanae salutis Monumenta...*, M.-H 2207 (il. 127)⁵⁹⁰. Biczowany nie został ujęty frontalnie, ale z trzech czwartych, z lekko ugiętymi kolanami i nieznacznie opuszczoną głową. Podobny motyw znajduje się również na ikonie z Lipia (il. 128).

⁵⁸⁸ *Żywot Pana Jesu Krysta...*, fol. 142v; por. J. Muczkowski 1849, il. 264.

⁵⁸⁹ В.І. Свенціцька, О.Ф. Сидор 1990, il. 84.

⁵⁹⁰ A. Gronek 2001, s. 234.

Od wieku XVI na Zachodzie zaczęło zyskiwać popularność przedstawienie Chrystusa przywiązanego do niskiej kolumny⁵⁹¹. Odzwierciedleniem tych przemian w ukraińskiej sztuce cerkiewnej, choć przesuniętych co najmniej o wiek są ikony z Tysowca (il. 129), ze lwowskiej prywatnej kolekcji (il. 130), a także XIX-wieczne z Ulińska Krivého i Nowej Sedlicy. Kompozycje te obce malarstwu bizantyńskiemu przedostały się na Ukrainę, podobnie jak większość zachodnich motywów, za pośrednictwem graficznych obrazków dewocyjnych, bądź zostały przejęte z obrazów w kościołach Rzeczypospolitej. Tę ścisłą zależność przedstawień *Biczowania* w malarstwie ukraińskim od zachodnich wzorów, już od najstarszych – na ikonie ze Zwierzynia, należy tłumaczyć zapewne brakiem bizantyńskich wzorników, co z kolei spowodowane było niechęcią Kościoła Wschodniego do ilustrowania tego etapu męki Zbawiciela⁵⁹².

Naigrwanie

Pierwsze znęcanie się żołnierzy nad Chrystusem miało miejsce po rozmowie z arcykapłanem a przed spotkaniem z Piłatem (Mt 26, 67; Mk 14, 65, Łk 22, 63-65), drugie – po sądzie prokuratorskim a przed ukrzyżowaniem, kiedy na głowę Zbawiciela nałożono wieniec z cierni (Mt 27, 27-30, Mk 15, 16-19). To samo wydarzenie Święty Jan umieszcza przed wydaniem wyroku przez Piłata, przed ostatnim ukazaniem Go ludowi w płaszczu szkarłatnym i cierniowej koronie (J 19, 2-3). W sztuce wschodniej *Naigrwanie* łączyło treści *Cierniem koronowania* i *Ecce homo*, przedstawień popularnych na Zachodzie, a nie znanych w Bizancjum.

Kultura bizantyńska, zawsze wzbraniająca się przed ukazywaniem skrajnego ponizienia Mesjasza, dla opisanych w Ewangeliach wydarzeń wypracowała formułę ikonograficzną idealizującą, hieratyczną, opartą na zasadzie symetrii. Zarówno w najstarszych zwięzłych przedstawieniach średniobizantyńskich⁵⁹³, jak i narracyjnych i rodzajowych okresu Paleologów⁵⁹⁴, Chrystus zawsze ukazany jest pośrodku, gdy stoi często z cierniowym wieńcem na głowie i trzcina w ręce, ubrany w długą, sięgającą kostek tunikę, niejednokrotnie przykrytą szkarłatnym płaszczem. Zawsze otoczony przez żołnierzy, pacholków, później także muzykantów i błaznów⁵⁹⁵, niekiedy tańczące

⁵⁹¹ T. Dziubecki 1996, s. 48.

⁵⁹² XVIII-wieczny podręcznik z Athosu wśród scen pasywnych wymienia *Biczowanie*, jednak jego opis zdradza wpływy zachodnie: *Chrystus przywiązany do kolumny z rękami z tyłu; jest poraniony a dwaj żołnierze bicują Go*, tłum. A.G., wg *The Painter's Manual...*, s. 38; por. też J. Lewiński 1943, s. 133; Dionizjusz z Furny 2003, s. 131.

⁵⁹³ Np. miniatury w *Ewangeliarzu* w Bibliotece Narodowej w Paryżu, gr. 74, fol. 55v, 98v, por. *Évangiles avec Peinture...*, t.II, tabl. 46, 86, z późniejszego *Ewangeliarza* z Gelati, fol. 163v, por. H. Покровский 1887, tabl. III, ryc. 3.

⁵⁹⁴ Np. we freskach Curtea de Argeş, por. M.A. Musicescu 1976, br. nr il.; R. Brykowski, T. Chrzanowski, M. Kornecki 1979, il. 4; D. Barbu 1986, il. 37; w Starym Nagoriczinie, Lesnowie, Worońcu, Dobrowacu, Humorze, Mołdowicy, Studenicy, Matejcu, por. G. Millet 1916, fig. 637-639; В.Петковић 1950, il. 619; V. Petkovič 1934, pl. CLIX; J. Ștefănescu 1929, tabl. 9, il. 2; tenże 1973, br. nr. il.; w Lublinie, por. A. Różycka-Bryzek 1983, il. 85; *Taž* 2000, il. 67.

⁵⁹⁵ O znaczeniu motywu muzykantów w tym przedstawieniu por. A. Derbes 1996, s. 225-226, przyp. 36-37.

dzieci⁵⁹⁶, odbiera bluźnierczy hołd składany przez mężczyzn (Staro Nagoriczino, Lesnowo, Dobrowat). Wyprostowany, z głową podniesioną, twarzą często ukazaną na wprost z godnością znosi upokorzenia tłumy, wśród którego niejeden zamierza się pięścią, pałką lub kijem, próbując Go uderzyć, inny pluje, jeszcze inny szarpie lub popycha.

Całkowicie zdarta warstwa malarska we fragmentach sceny *Naigrwania* na najstarszej ikonie ze Zwierzynia uniemożliwia dokładne jej odczytanie (il. 131). Nie ulega jednak wątpliwości, że pośrodku pierwszego planu stoi Chrystus w narzuconym na ramiona szkarłatnym płaszczu, po bokach zaś w dynamicznych pozach dwaj oprawcy: jeden z nich zamierza się na Chrystusa prawą otwartą dłońią, drugi zaś ciągnie Go za włosy. Ograniczenie postaci żołdaków do dwóch, zapewne spowodowane brakiem miejsca, znane jest sztuce bizantyńskiej, np. z XIV-wiecznej ikony w klasztorze św. Katarzyny na Synaju (wzbogaconej o postać klęczącego sługi)⁵⁹⁷, XV-wiecznej z cerkwi ŚŚ. Borysa i Gleba w Nowogrodzie⁵⁹⁸ oraz z fresków kolegiaty wiślickiej⁵⁹⁹. Gest jednego z pachołków zamierzającego się na Chrystusa ma swoje analogie w obu kręgach kulturowych, np. na krzyżu z S. Sepolcro w Pizie⁶⁰⁰ i w malowidłach cerkwi Św. Mikołaja w Prilepie⁶⁰¹. Postać drugiego z nich, który szarpie Chrystusa za włosy, przejęta została najprawdopodobniej ze sztuki zachodniej, gdzie była popularna zarówno w ujęciach omawianego tematu, jak i *Cierniem koronowania* oraz *Biczowania*⁶⁰².

Zbliżona kompozycja znajduje się jeszcze tylko na ikonie z Żohatyna, a od wieku XVI ruscy malarze nad tradycyjny zaczął przedkładać wariant zachodni, w którym półnagi Chrystus siedzi w otoczeniu oprawców – jak na ikonach z Uherców (il. 132), Truszowic (il. 133), Michowej, Chiszewic czy Woli Wyżnej – niekiedy z opaską na oczach, jak na ikonach z Truszowic, Michowej, Kożuchowców, Doliny i Reklińca.

Najczęściej jednak *Naigrwanie* zastępowano ilustracją szyderczej koronacji, a pozostawało jedynie w cyklach bardziej rozbudowanych – wtedy umieszczane było obok scen *Biczowania* i *Cierniem koronowania*, jak na ikonach z Chiszewic, Doliny, Woli Wyżnej, Kożuchowców, Reklińca. Wyjątek stanowią ikony z Truszowic i Michowej, na których *ikonopiscy* posiadany wzór z motywem nakładania kolczastego wieńca przekształcili w *Naigrwanie*⁶⁰³.

⁵⁹⁶ Muzykanci, akrobaci, dzieci stają się częścią orszaku królewskiego, który zgodnie z obyczajami dworu cesarskiego poprzedzał pojawienie się monarchy, por.: S. Radojčić, *Ruganje Hreistu na fresci u Starom Nagoričinu*, w: tenże, *Uzori I dela starih srpskih umetnika*, Belgrad 1975, s. 155-179, tu za A. Derbes 1996, s. 226, przyp. 36.

⁵⁹⁷ G. et M. Sotiriou 1956, il. 45.

⁵⁹⁸ W zbiorach Muzeum Historyczno-Architektonicznym w Nowogrodzie, por. E.C. Смирнова 1982 s. 406, il. 13.

⁵⁹⁹ A. Różycka-Bryzek 1965, il. 23.

⁶⁰⁰ W zbiorach Museo Nazionale di San Matteo w Pizie, nr inw. 15, zob. A. Debres 1996, fig. 9.

⁶⁰¹ A. Debres 1996, fig. 61.

⁶⁰² Por. drzeworyt M. Schongauera B. 12 (125); H. Schäuuffeleina B 14 (253).

⁶⁰³ Twórca tych dwóch ikon posłużył się kilkoma przedstawieniami rycin z cyklu pasyjnego M. Schongauera, do którego należało m.in. *Cierniem koronowanie* wzbogacone o motywy ikonograficzne charakterystyczne dla *Naigrwania*.

Temat ten w duchu zachodnim został ujęty na ikonie z Uherców (**il. 132**). Tu Chrystus zakryty jedynie przepaską biodrową i zarzuconym na ramiona płaszczem siedzi z trzcina w dłoni, otoczony czterema pachołkami. Te same motywy znalazły się na ikonie z Drohobycza⁶⁰⁴, do których dodane zostały jeszcze inne zaczerpnięte z malarstwa bałkańskiego. Uwagę zwracają szczególnie dwaj mężczyźni dmiający w długie zakrzywione rogi, znane z malowideł w cerkwi Św. Mikołaja w Prilepie i Św. Jerzego w Starym Nagoriczinie. Do bizantyńskiej tradycji odwołują się także małe postacie pachołków na planie pierwszym, u stóp Chrystusa. Podczas gdy jeden z nich upadł na ziemię, drugi uderza pałeczkami w leżący przed nim bęben. Dobosz często znajduje się wśród członków bluźnierczej orkiestry⁶⁰⁵, lecz zwykle stoi on z instrumentem w dłoniach bądź zawieszonym na szyi. Wariant zaproponowany przez twórcę ikony, Feduskę, znajduje analogię we freskach Dobrowatu, tam młodzieniec przykleka przed dwoma bębnami⁶⁰⁶. Ciekawe jest również bezprecedensowe umieszczenie tu mężczyzny leżącego na ziemi, który przypomina częstych we wschodnich malowidłach akrobatów naśmiewających się z Chrystusa i przybierających różne pozy, jak stanie na rękach⁶⁰⁷.

Już od XVI wieku wzorów dla przedstawień tego tematu na ikonach *Męki Pańskiej* dostarczała zachodnia grafika. I tak *Naigrowanie* na ikonach z Truszwic (**il. 133**) i Michowej odwzorowane zostało z drzeworytu Martina Schongauera, B 13 (125) (**il. 134**), na ikonie z Doliny (**il. 135**) – Kryspina Szarffenberga w *Żywocie Pana Jesu Krysta* (**il. 136**)⁶⁰⁸, kopii sztychu H. Schäuuffeleina w *Speculum Passionis* Ulricha Pindera, B 34-10 (253), a z Kozuchowców (**il. 137**) – Albrechta Dürera z *Małej Pasji*, H. 129 (**il. 138**). Wszędzie tu Chrystus siedzi pośród dręczycieli. Na dwóch ostatnich ikonach, a także z Reklińca, oczy ma przesłonięte opaską. Ten nieznaną sztuce bizantyńskiej rys pojawił się na początku wieku XII w sztuce brytyjskiej, skąd przedostał się na kontynent zyskując popularność począwszy od wieku XIII⁶⁰⁹. Na ikonie z Doliny został umieszczony – nieobecny na drzeworycie Szarffenberga, choć pochodzący ze średniowiecznej sztuki germańskiej⁶¹⁰ – fałszywy służący, który ofiarowuje *Królowi Żydowskiemu* w miejsce berła trzcinę. W sztuce zachodniej motyw ten pojawia się często w scenie *Cierniem koronowania*.

⁶⁰⁴ Л. Скоп 1997, 128-132.

⁶⁰⁵ Np. w Curtea de Argeş, por. M.A. Musicescu 1976, br. nr il.; R. Brykowski, T. Chrzastowski, M. Kornecki 1979, il. 4; D. Barbu 1986, il. 37; Starym Nagoriczinie, Lesnowie, Dobrowacu, Humorze, por. В.Петковић 1950, il. 619; V. Petković 1934, pl. CLIX; J. Ștefănescu 1973, br. nr. il.; w Lublinie, por. A. Różycka-Bryzek 1983, il. 85; Taż 2000, il. 67.

⁶⁰⁶ J. Ștefănescu 1973, br. nr. il.; V. Drăguț 2000, s. 211.

⁶⁰⁷ We freskach kaplicy zamkowej w Lublinie, por. A. Różycka-Bryzek 1983, il. 85; taż 2000, il. 67.

⁶⁰⁸ *Żywot Wszechmogącego Panu Jesu Krysta...*, fol. 128r, por. też J. Muczkowski 1849, il. 258; za korzystaniem przez twórcę ikony z Doliny ryciny pochodzącej właśnie z tych wydawnictw przekonuje zależność innych kwater od drzeworytów krakowskich, różnych od norymberskich, por. szczególnie podrozdział pt. *Niesienie krzyża* w niniejszej pracy, a także: A. Gronek 2007b.

⁶⁰⁹ A. Derbes 1996, s. 102 i nn., szczególnie przyp. 22 i 23.

⁶¹⁰ A. Derbes 1996, s. 97-99; por. też Antependium ołtarzowe, tzw. Pała d'Oro, ok. r. 1000, Aachen, Skarbiec Katedralny.

W *Naigrawaniu* z Kozuchowców nie zmieścił się (bądź został wtórnie przysłonięty listewką ramy) ten fragment Dürerowskiej kompozycji, gdzie jeden z oprawców macza ręcznik w misce z wodą. Motyw ten, choć tu niewidoczny, przechodzi do ruskiego malarstwa cerkiewnego i znajduje się na ikonach z Chiszewic i Lipia. Drugi z nich jedną dłoń zaciska w pogardliwym geście tzw. figi, w drugiej zaś trzyma czapkę zdjętą z głowy na znak udawanego szacunku. Oba rysy są popularne w sztuce zachodniej, także w scenach *Cierniem koronowanie*. Warto również zauważyć, że ruski malarz pominął męzczyzną dmiaącego w róg – motyw, należący do wschodniej tradycji obrazowania, choć tu zinterpretowany w odmienny sposób – dodał natomiast żołnierza wygrażającego Jezusowi pięścią.

Naigrawania na ikonach z Chiszewic, Woli Wyżnej, Reklińca nie odbiegają od wyżej scharakteryzowanych schematów i chociaż nie udało się znaleźć dla nich bezpośrednich wzorów, nie ma wątpliwości co do ich zachodniego rodowodu. Szczególnie, że w Grecji i na Bałkanach jeszcze w wieku XVI i XVII, a więc nawet po wzbogaceniu w okresie paleologiczkim wieloma elementami rodzajowymi, potrafiono zachować ich idealizujący charakter, jak we freskach w klasztorach Meteory, Dobrowacu, Humoru, Starej Mołdawicy oraz Studenicy.

Cierniem koronowanie

Na wczesnochrześcijańskich ilustracjach tego wydarzenia na głowę Zbawiciela nakładano wieniec laurowy, co zmieniało jego treść, przekształcając chwilę ponizenia w tryumf⁶¹¹. Mimo tej idealizującej formuły Wschód nie podjął się jej ukazywania, chociaż pewne motywy ikonografii *Cierniem koronowania* pojawiają się w scenach *Naigrawania*⁶¹². Sztuka zachodnia знаła skrótowe przedstawienie słów ewangelistów (Mt 27, 28-30; Mk 15, 17-19; J 19, 2-3), łączące tak elementy ikonografii *Naigrawania*, jak i *Cierniem koronowania*, przy dominacji tych drugich⁶¹³. Tu bowiem w centrum kompozycji Chrystus najczęściej siedzi obnażony w purpurowym płaszczu i koronie cierniowej, którą wciskają Mu na głowę stojący po bokach oprawcy; a u Jego stóp kłęczy pacholek z trzcina w ręku. Niekiedy jeden z żołnierzy próbuje uderzyć Więźnia, opluwa Go i szarpie lub szturcha.

Ten wzorzec, wobec braku bizantyńskiego, zdominował zachodnioruskie przedstawienia, już od najstarszego na ikonie z Wielykiego (**il. 139**). Od opisanego schematu

⁶¹¹ Na Sarkofagu Laterańskim 171 z r. ok. 350, por. Н. Покровский 1892, s. 307; G. Schiller 1968, s. 79-80; B. Filarska 1989, s. 167, fig. 180; E. Kitzinger 1995, il. 44; E. Lucchesi – Palli, R. Haussher, *Dornerkronung*, w: *LCHI*, t. 1, szp. 514-116.

⁶¹² Np. na miniaturze *Ewangeliarza* z Gelati (Tbilisi, Instytut Rękopisów, Q 908, fol. 163v; por. Н. Покровский 1887, s. 28, tabl. III, ryc. 3) stojący obok Chrystusa mężczyzna dotyka dłonią wieniec na głowie Zbawiciela; chociaż Pokrowski gest ten odczytuje jako próbę uderzenia, można ją równie dobrze zinterpretować jak nałożenie wieńca, tym bardziej, że taki motyw był popularny we wcześniejszych i współczesnych zachodnich przedstawieniach *Cierniem koronowania*, por. G. Schiller 1968, il. 241-244; także E. Lucchesi-Palli, R. Haussher, szp. 114, il. 1, szp. 115.

⁶¹³ Nie znaczy to oczywiście, że sztuka zachodnia nie знаła samodzielnego tematu *Naigrawania*, a w cyklach pasyjnych występowało ono albo obok, albo wymiennie z przedstawieniem *Cierniem koronowania*.

różni się on tylko brakiem mężczyzny z trzciną w dłoniach. Zamiast niego u stóp Chrystusa siedzi wąsaty żołdak z bębenkiem, a po drugiej stronie młody pacholek wysuwa palcami język z otwartych ust. Temu zdarzeniu przyglądają się Piłat z żoną widoczni w oknie budowli w tle. Wydaje się, że jedynie w postaci z bębenkiem można doszukać się dalekich analogii do malarstwa wschodniego, tam bowiem na przedstawieniach *Nagrawania* Chrystusa często otaczali grajkowie, także z werbelkami⁶¹⁴. Pozostałe elementy ikonograficzne niewątpliwie wypracowane zostały przez malarzy zachodnich. Tu już około roku 1000 ukazywano Chrystusa w pozycji siedzącej⁶¹⁵; najpóźniej od wieku XIII ciernie na głowę Zbawiciela oprawcy wbijali długimi drągami; a w wieku XV Chrystus został obnażony i obleczony jedynie w szkarłatny płaszcz.

Zachodnie motywy ikonograficzne przejmowane były wprost z dzieł graficznych. I tak, twórca ikony z Koźuchowców (**il. 140**) z drzeworytu Dürera⁶¹⁶ z tzw. *Małej Pasji*, H. 143 (**il. 141**) odwzorował oryginalną kompozycję. Tu Chrystus ujęty nie na wprost, lecz w trzech czwartych siedzi z boku sceny, której środek zajmuje brodaty mężczyzna na kolanach, z trzciną w jednej a czapką w drugiej dłoni, szeroko rozwierający usta z wysuniętym językiem. Za nim stoi inny z oprawców i wciska na głowę Chrystusa ciernie, zamierzając się na Niego maczuga.

Jest to kompozycja wyjątkowa, również dla sztuki zachodniej. Tu bowiem od średniowiecza dominuje schemat, w którym centralne miejsce zajmuje Chrystus, ukazany zazwyczaj na wprost, później również w trzech czwartych. Motyw ten, choć za sprawą różnych wzorów, zyskuje przewagę również w ukraińskich cyklach.

Chociaż poza Chrystusa na ścianach w cerkwi Św. Jura w Drohobyczu (**il. 142**) przypomina tę z ikony z Koźuchowców, to twórca polichromii korzystał z ryciny I. Collaerta, wg Martena de Vosa H. 1583 (**il. 143**). Nie można wykluczyć, że właśnie dzięki temu wzorowi zbliżony motyw znalazł się na ikonach w Świątkowej Wielkiej, z Woli Wyżnej, Wysocka, Semeniwki, w MNZP, MNK i w rzędzie pasyjnym w cerkwi ŚŚ. Piatnic we Lwowie. Na ikonach z Woli Wyżnej i w MNZP zbliżone pozy przybrali także oprawcy.

W przedstawieniu z Drohobycza zabrakło, podobnie jak na niderlandzkim pierwowzorze, klęczącego przed Chrystusem pachółka, który oddaje Mu prześmiewczy hołd.

⁶¹⁴ M.in. w Starym Nagoriczinie, Lesnowie, Dobrowacu, Humorze, por. B. Петковић 1950, il. 619; V. Petkovič 1934, pl. CLIX; J. Ștefănescu 1973, br. nr il.; w Lublinie, por. A. Różycka-Bryzek 1983, il. 85; taż 2000, il. 67.

⁶¹⁵ Antependium ołtarzowe, ok. r. 1000, w Skarbcu Katedralnym w Aachen.

⁶¹⁶ Drzeworyty A. Dürera były rozpowszechnione w całej Europie, również środkowo-wschodniej. Do ruskich malarzy dzieła te mogły docierać nie tylko za pośrednictwem wydawnictw niemieckich (cykle *Apokalipsa*, *Żywot Marii* i *Mala Pasja* zostały opublikowane po raz pierwszy w formie książek w roku 1498 i 1511), polskich (Luter M. 1574, *Biblia* 1575), ale nawet rodzimych, gdyż w *Ewangelionie* lwowskiej edycji Michała Śloski z roku 1665 znalazły się trzy ryciny: *Pojmanie Chrystusa*, *Chrystus przed Pilatem* i *Cierniem koronowanie*, fol. 371v, 373v, 375r (A.A. Гусева, Т.Н. Каменева, И.П. Полонская 1981, il. 1936-1938) będące kopiami drzeworytów Dürera, H. 136, H. 140, H. 143 (por. A. Gronek 1999, il. 15-19). Z tego wydawnictwa nie mógł korzystać twórca ikony z Koźuchowców, jest ono bowiem kilka lat późniejsze, świadczy jednak o dużej popularności tych rycin także w ruskich środowiskach kulturotwórczych.

Nie jest to zjawisko wyjątkowe w ukraińskim malarstwie cerkiewnym, występuje jednak zazwyczaj w dziełach prymitywizujących budowanych według zasad symetrii, jak na ikonach ze Skola, Bartnego, Mołdawska, Brusna Nowego oraz lwowskiej prywatnej kolekcji.

Jednak w ukraińskich przedstawieniach *Cierniem koronowania* dominowało frontalne ujęcie Chrystusa, niekiedy tylko nieznacznie zwróconego w bok. Ten wariant wybierali malarze słabsi lub prymitywizujący, jak np. ze Skola, Brusna czy Bartnego, ale także kopiujący zachodnie ryciny. I tak do twórczości M. de Vosa sięgnęli M. Petrachnowycz pracujący nad rzędem pasyjnym w cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie⁶¹⁷, twórca ikony z Doliny (il. 144) i być może autor polichromii w cerkwi Św. Ducha w Sichowie (il. 145). Ze sztychu z warsztatu Wierixów – M.- H. 152 (il. 146) skopiowali oni nie tylko frontalną pozę Chrystusa, ale także oprawców.

Kompozycję tego świetnego niderlandzkiego malarza odnajdujemy również na ikonach z Łahodowa i Wisłoka (il. 147, 148), która do *ikonopisców* dotarła zapewne za sprawą miedziorytu I. Collaerta, H.316 (il. 151). Te przedstawienia wzbogacone zostały o postać klęczącego mężczyzny, który opluwa Chrystusa i wygraża dłońmi zaciśniętymi w geście *figi*. Ten sam motyw pojawia się również na ikonach z Kotania (il. 149) i z Semeniwki (il. 150). Na ikonach z Ulińska Krivégo (il. 152) i Nowej Sedlicy mężczyzna klęczący u stóp Chrystusa pozbawiony jest wszelkich cech, które świadczyłyby o prześmiewczym charakterze jego hołdu. Nie wręcza on trzciny, nie wygraża pięściami, nie wysuwa języka, ani nie pluje. Ten idealizujący rys został skopiowany z ryciny w *Molitwosłowi* wydanym w Budzie w roku 1823 (il. 153), a wcześniej pojawił się już na rycinie J. Goczemskiego w poczajowskich *Molitwosłowiach* w z roku 1776, 1793, 1820⁶¹⁸.

Ecce Homo

Od wieku XVI na Ukrainie coraz częściej do cyklów pasyjnych włączano nieznane kulturze bizantyńskiej *Ecce homo* ilustrujące fragment Ewangelii św. Jana (19, 5-7). Sztuka prawosławna niechętna ukazywaniu hańby i ponizenia Syna Człowieczego, dla przekazania wspólnych treści dwóch pierwszych (Mt 27, 27-30, Mk 15, 16-19) i ostatniej ewangelii częściej wybierała *Naigrawanie*, które zawierało również elementy ikonograficzne oraz wymowę ideową *Cierniem koronowania* i *Ecce homo*. W sztuce zachodniej temat ten zaczęto obrazować w wieku X w malarstwie miniaturowym, a stał się on bardziej popularny w XV i XVI stuleciu, wtedy też zyskał niemal stałą formułę ikonograficzną⁶¹⁹. Zgodnie z nią Chrystus zakryty jedynie przepaską biodrową i szkarłatnym płaszczem spadającym na plecy, z wieńcem cierniowym na głowie, jest wyprowadzony przez Piłata, zazwyczaj w eskorcie kilku żołnierzy, na taras lub balkon, poniżej którego stoją żydzi, krzycząc, wymachując rękoma, krzyżując ramiona lub palce na znak żądanej dla Skazańca śmierci. Takie właśnie przedstawienia dominowały również w ukraińskim malarstwie ikonowym rozpowszechniane poprzez odbitki graficzne.

⁶¹⁷ Por. A. Gronek 2001a, s. 234; 2003b, il. 8,11.

⁶¹⁸ *Molitwosłow* 1823, s. 164; *Molitwosłow* 1793, k. 66v; *Molitwosłow* 1820, k. 66v.

⁶¹⁹ G. Schiller 1968, s. 84; T. Dziubecki 1996, s. 57.

Temat ten najwcześniej pojawił się na ikonach z Truszowic (**il. 154**) i Michowej za sprawą ryciny M. Schongauera B. 15 (125) (**il. 155**). Piłat, który ukazuje Chrystusa ludowi, na pierwszej ikonie trzyma w dłoni banderolę z napisem: *СЕ ИЗВЕДЕ ПИЛАТЪ ІСѦ И ПРИДАНИ ЮДЕЕМ ГЛА НЕ ПОВИНЕНЪ ЕСМЪ КРОВИ ПРАВЕДНИКА*, na drugiej dopisano nad żydami: *ВОЗОПИША ВЪСИ ЛЮДІЕ КРОВЬ ЕГО НА НАС И НА ЧАДѢХ НАШИХ. ПОЕШТЕ ІСѦ ВОИГДА РАСПНУТ*. Wskazują one na fragment Ewangelii św. Mateusza (27, 24), kiedy to Piłat nie przyjmuje odpowiedzialności za skazanie Chrystusa na śmierć. Przejęty zatem z Zachodu temat *Ecce homo* wykorzystany był do ukazania innego ewangelicznego passusu. Obok postaci należących do stałych elementów obrazowania tego tematu tu dodatkowo umieszczono motyw zaczerpnięty z *Naigrawania* i *Cierniem koronowania*, mężczyznę, który klęczy u stóp Chrystusa i wskazuje na wysunięty z ust język.

Motyw ten powtórzony zostanie również na ikonie Wielkiego, choć tu mężczyzna jest znacznie mniejszy niż pozostali (**il. 156**). Wprowadzenie pomniejszonej postaci mężczyzny w *Ecce homo* ma swoje analogie w zachodnich dziełach, np. na rycinie H. Schüffeleina B. 34-16 (253) i krakowskich kopiach (**il. 167**)⁶²⁰. Wyjątkowe jest umieszczenie Chrystusa i Piłata wprost na ziemi. Motyw ten nie jest znany również w malarstwie zachodnim, choć tu często obaj mężczyźni stoją na niskim, bo jednostopniowym podwyższeniu⁶²¹.

Ukraińskie ilustracje tego tematu, niemal obowiązkowe na ikonach w wiekach XVII i XVIII, odzwierciedlały nie tylko jego popularność w malarstwie zachodnim, zwłaszcza w wieku XVI⁶²², ale także główne kierunki przemian. Jednakże o ile różnice w sposobie obrazowania *Ecce homo* na Zachodzie były celowe i wynikały z odmiennego odczytywania jego treści, o tyle tu były one raczej nieświadome i całkowicie zależne od posiadanego wzoru graficznego.

Zmiany te dotyczyły przede wszystkim kompozycji. Najczęściej Chrystus z Piłatem oraz eskortą umieszczeni są z boku sceny, niejednokrotnie na drugim planie, a na przeciwko nich stoją mieszkańcy Jerozolimy, jak na ikonach ze Skola, Izdebek, Kożuchowców (**il. 165**), Chiszewic (**il. 157**), Bartnego, Lipia, Doliny (**il. 159**), Woli Wyżnej, w MNK, z Mołdawska i Łosyńca. Na Zachodzie takie rozmieszczenie postaci ukazanych zazwyczaj w trzech czwartych miało podkreślać ich ruch, co służyło opisowi akcji i akcentowało narracyjny charakter przedstawienia.

Drugi typ zachodnioeuropejskich realizacji zmierzał w kierunku wydobycia aspektu dogmatycznego. Tu Chrystus ujęty jest frontalnie i umieszczony wraz z Piłatem na osi kompozycji symetrycznej, jak na ikonie z Semeniwki – w jej tle (**il. 168**), na ikonach z Doliny (**il. 160**) i Łahodowa (**il. 163**) – w centrum oraz z Wysocka i Reklińca (**il. 158**) – na pierwszym planie. Na przedstawieniu z Reklińca tłum rozkrzyczanych mężczyzn ograniczony został do dwóch postaci, natomiast całość kwatery na ikonie z Wysocka zajął Chrystus i Piłat, a kontekst historyczny zachowano jedynie poprzez ustawienie obok dwóch żołnierzy.

⁶²⁰ *Żywot Panu Jesu Krysta* 1522, fol. 129v; *Żywot Wszzechmogącego Panu Jesu Krysta*, fol. 146v; por. też J. Muczkowski 1849, il. 263.

⁶²¹ Por. T. Dobrzeński 1977, nr 81 B2, 127, 132 C1.

⁶²² G. Schiller 1968, s. 84.

Dalsze zmiany na ukraińskich ikonach, stanowiące odbłask malarstwa zachodniego polegały na sposobie ukazania osoby Piłata. Prokurator judejski zgodnie ze średniowieczną formułą ikonograficzną wyprowadzając przed lud umęczonego Chrystusa, wskazywał na Niego charakterystycznym gestem, co miało ilustrować moment wypowiedzienia słów „Oto Człowiek”⁶²³. W malarstwie nowożytnym Piłat trzymając poły płaszcza Chrystusa, odsłaniał Jego ciało, które umęczone i pokryte strużkami krwi miało ukazywać zbawczy charakter ofiary złożonej z krwi i ciała⁶²⁴.

Jak już zostało podkreślone, zmiany w sposobie obrazowania – na Zachodzie zamierzone i rozłożone w czasie, u malarzy ikon były raczej dziełem przypadku i wynikały z dostępności rycin przywożonych z Zachodu.

Za przykład może posłużyć ikona z Doliny, na której znajdują się dwa przedstawienia, w dwóch wyżej scharakteryzowanych wariantach. Wydaje się, że obie sceny ilustrują inne wersety ewangelii Janowej – pierwsza, kiedy to Piłat wyprowadził Chrystusa przez lud ze słowami „Oto Człowiek” (J. 19, 5-6) (**il. 159**), druga zaś moment późniejszy, kiedy prokurator po raz wtóry ukazał Jezusa żydom i sam siedząc na miejscu zw. Lithostrotos, rzekł: „Oto król wasz” (J 19, 13-14) (**il. 160**).

Za wzór dla pierwszej sceny posłużyła rycina Hieronima Wierixa według Martina de Vosa, M.-H. 153 (**il. 161**). Chrystus stoi wraz z Piłatem i żołnierzami na tarasie na skraju kompozycji, a poniżej na prawo (na rycinie na lewo) kilku mężczyzn wznosi ręce. Ważny dla Zachodu gest Piłata odsłaniającego płaszcz Zbawiciela na ikonie został pominięty; tu jego poły trzyma jedynie żołnierz. Powtórzony natomiast został sposób ułożenia drugiej ręki Piłata – zgiętej w łokciu, nieznacznie uniesionej z otwartą dłonią wyciągniętą w kierunku tłumu. Gest ten powraca także na ikonach ze Skola, Chiszewic (**il. 157**), Bartnego, Woli Wyżnej oraz w MNK.

Drugie przedstawienie naśladuje kompozycję Étienne du Péreca wykonaną w technice miedziorytu przez Cornelisa Corta: B 82-I (94) (**il. 162**). Niemal w samym środku kompozycji, na podeście, którego pozioma krawędź dzieli kwaterę na dwa nierównej wielkości pola, ukazany został Chrystus w przepasce biodrowej, płaszczu purpurowym i koronie cierniowej. Prowadzi Go trzech oprawców, przytrzymując za ramiona i sznury zawiązane u rąk. Jeden z nich zamierza się, aby zadać cios biczem, inny trzyma w ręku różgę. Obok nich po prawej stronie stoi Piłat wsparty na cokole. W tle przedstawiono zarysy budowli, na balkonie której grupa ludzi przypatruje się wydarzeniom poniżej. W dole sceny wśród tłumu postaci krzyżujących i wznoszących ręce ukazany został mężczyzna z krzyżem.

Opisane tu dwie odmienne kompozycje – pierwsza diagonalna, budowana od lewej do prawej, druga symetryczna z umieszczoną na osi osobą najważniejszą oraz dwa różne sposoby ujęcia postaci Chrystusa, w trzech czwartych i frontalnie – służą ilustracji zdarzeń opisanych w Ewangelii w jej historycznym aspekcie. Już samo umieszczenie przedstawień *Ecce Homo* (nawet w formie najbardziej lakonicznej, co miało oryginalnie potęgować jej sens dogmatyczny) w obszernych cyklach opowiadających historię męki i zmartwychwstania Chrystusa, nadawało jej charakter narracyjny.

⁶²³ T. Dziubecki 1996, s. 57.

⁶²⁴ T. Dziubecki 1996, s. 57, za: T. Dobrzeński, *Gotycki obraz z Olbierzowic*, BHS, XXI, 1969, nr 1, s. 56.

Frontalnie został ukazany Chrystus i asystująca mu grupa osób z prokuratorem judejskim na ikonie z Łahodowa (il. 163). Za wzór dla tej kompozycji posłużyła praca projektu M. de Vosa, wykonana przez spółkę J.B. Barbe i A. Collaerta, H. 313 (il. 164). Twórca ikony nie skopiował dokładnie niderlandzkiej ryciny, przybliżając i powiększając główne postacie oraz znacznie ograniczając tłum w dole sceny. To uproszczenie kompozycji M. de Vosa, choć przypomina często stosowany na Zachodzie zabieg wyodrębniania z przedstawienia historycznego jednego motywu, przez co wzmacniano treści dogmatyczne⁶²⁵, w istocie miało na celu ujednoczenie wszystkich kwater ikony.

Wzorem dla *Ecce homo* na ikonie z Kozuchowców (il. 165) była rycina H. Schäufeleina, zamieszczona w *Speculum passionis* Pindera [B.34-16(253)], ruskiemu ikonopiscy znana raczej z wersji Kryspina Scharffenberga opublikowanej w jednym z druków krakowskich (il. 167)⁶²⁶. Stąd przejęte zostały wymowne gesty Piłata i zgromadzonego tłumu. Prokurator prawą dłonią przytrzymuje skraj płaszcza Więźnia i odsłania ciało, a lewą wysuwa w kierunku żydów, z charakterystycznym gestem wskazywania (z zaciśniętej pięści wysunięty jest tylko palec wskazujący). Ruch ten powtarzają stojący przed stopniami ganku mężczyźni, a ktoś z tyłu, domagając się krzyżowej śmierci Skazańca, wznosi ręce ze skrzyżowanymi palcami.

Ta sama rycina zdaje się posłużyła za wzór twórcy ikony z Izdebek (il. 166), tu bowiem odnajdujemy charakterystyczny gest wskazywania przez Piłata oraz skrzyżowanych palców u jednego z żydów. Dzięki pełnej uroku nieporadności malarza, oba znaki nadmiernie długich palców stają się szczególnie wymowne. Nie można wykluczyć, że także z tego wzoru przejęta została postać małego mężczyzny, może dziecka, u stóp Chrystusa.

Motyw odsłaniania i ukazywania przez Piłata ludowi pokrytego ranami ciała Chrystusa, zgodnie z zachodnią interpretacją rozumiany jako podkreślenie sensu Jego odkupieńczej ofiary⁶²⁷, na ukraińskiej ikonie był odczytywany bardziej dosłownie. Autor *synaksarionu* czytanego na Jutrzni Wielkiego Piątku po ósmej pasyjnej ewangelii, wśród pieśni kanonu Kosmy Majumskiego, wyraźnie stara się – za ewangelią Janową – umniejszyć winę Piłata. Zgodnie z tym tekstem prokurator judejski, chcąc uchronić Chrystusa przed śmiercią, kazał Go ubiczować i ukoronować cierniem. Tak poniżonego i udręczonego pokazał żydom z nadzieją, że wyrzekną się chęci zemsty⁶²⁸. Czytając jednak napisy umieszczane na ikonach odnosi się wrażenie, że wykształcona na Zachodzie formuła ikonograficzna *Ecce homo*, na Ukrainie nie zawsze wykorzystywana była do ilustrowania słów Janowych (19, 5). Świadczą o tym nie tylko najwcześniejsze przedstawienia na ikonach z Truszowic (il. 154) i Michowej, ale także późniejsze. Tak więc na ikonie z Semieniwiki (il. 168) słowa: *РА[С]ПНИ РА[С]ПНИ Крoвь его на насъ] ѿ на чадѣ[хъ] наши[хъ]* i na ikonie w MNK: *ВОЗОПИША ФАРИЗЕИ. ВОЗМИ. ВОЗМИ. РАСПНИ ЕГО. КРОВЬ: ЕГО..) НА НАСЪ. НА ЧАДЪХЪ НАШИХЪ*, łączą w sobie

⁶²⁵ Por. S. Ringborn 1965.

⁶²⁶ Za korzystaniem przez tego twórcę z ryciny opublikowanej w Krakowie przekonują inne kwatery, por. szczególnie podrozdział pt. *Pojmanie Chrystusa* niniejszej pracy, a także: A. Gronek 2007b.

⁶²⁷ Por. przyp. 620.

⁶²⁸ *Triodion* 1663, fol. 91r.

odpowiedzi zanotowane przez Jana: w pierwszym wypadku 19, 6, w drugim: 19, 15 oraz Mateusza: 27,25. Na ikonie z Kożuchowców (**il. 165**) umieszczony został tylko fragment od Jana: *ФАРИЗЕЕ ЖЕ ВОЗОПИША ВОЗМИ ВОЗМИ РАСПИИ ЕГО*, na ikonie z Kotania od Mateusza: *крѡвь ѣгѡ на [нѡсъ] ѡ на ча[дѣхъ] н[а]ш[ихъ]*. Napis na przedstawieniu w cerkwi Św. Jura w Drohobyczu *ПРІВЕДОША ІСЯ КО ПІЛАТЪ ВО ПРѢТОР[Ъ]* pochodzi z ewangelii Jana, ale opisuje wydarzenie dużo wcześniejsze (18, 28) (**il. 161**). Jedyne na ikonie z Chiszewic widnieje napis: *СЕ , Ч[Е]ЛОВѢК[Ъ] НІ ЄДИНОИ ВИНТЫ ЄБР'ѢТАЮ В[Ъ] НЄ[М]Ъ*, świadczący o znajomości tematu zastosowanej formuły ikonograficznej (**il. 157**). Jednakże o ile we wszystkich wymienionych wyżej dziełach chodzi o rozmowę prokuratora z ludem, prowadzącą do skazania Chrystusa na karę śmierci, o tyle zupełnym nieporozumieniem jest umieszczenie nad omawianą sceną na ikonie z Reklińca napisu *ПРИВЕДОША ІСХСА ДО АННИ АРХИРЕЯ*. Dzisiaj trudno rozstrzygnąć, czy jest to wynik pomyłki, czy zupełnej ignorancji malarza (**il. 158**).

Prowadzenie na ukrzyżowanie

Najwcześniejsze ujęcia tego tematu odwoływały się zarówno do trzech pierwszych ewangelii, według których krzyż niósł na ramionach Szymon z Cyreny, np. na reliefie sarkofagu ze scenami pasyjnymi w zbiorach Muzeum Pio Cristiano z ok. roku 340 (Lat. 171), jak i do wersji św. Jana, gdzie Chrystus sam go dźwigał na ramionach, np. na reliefie kasetki w zbiorach British Museum w Londynie z 1. poł. w. V⁶²⁹. Sztuka bizantyńska, która niechętnie ukazywała poniżenie Chrystusa, pozostała wierna słowom synoptyków⁶³⁰, a większość wyobrażeń zachodnich ilustrowało fragment Ewangelii Janowej⁶³¹. Uważany za bizantyński sposób przedstawiania tego wydarzenia znany był na Zachodzie do wieku XI⁶³², a nawet później, głównie w dziełach wykazujących wpływ greckie⁶³³.

Niestety, zniszczenia partii malowideł na ikonie ze Zwierzynia uniemożliwiają odczytanie całości tej sceny. Na zachowanym fragmencie widoczny jest pacholek w trójkolorowej, szpiczastej czapce dmący w róg i trzymający w lewej ręce maczugę; za nim zostali umieszczeni dwaj łotrzy bez krzyży, z rękoma związanymi do tyłu, ubrani w białe krótkie tuniki.

W dobrym stanie zachowało się natomiast *Prowadzenie na ukrzyżowanie* na uherckiej ikonie (**il. 170**). Przedstawienie to w pełni wpisuje się w tradycję malarstwa bizantyńskiego i północnoruskiego. Scena jest znacznie rozbudowana i zajmuje dwie

⁶²⁹ H. Покровский 1892, s. 310; G. Millet 1916, s. 362; G. Schiller 1968, s. 88; H. Laag, G. Jaszai, *Kreuztragung Jesu*, w: *LCHI*, t. 2, szp. 650-653.

⁶³⁰ Jedno z najstarszych przedstawień bizantyńskich, na którym krzyż niesie idący obok Chrystusa młody mężczyzna, zapewne Szymon, znajduje się na mozaikach w kościele S. Apollinare Nuovo w Rawennie.

⁶³¹ Ta wersja wydaje się być także zgodna z prawdą historyczną, zgodnie bowiem z wymogami prawa skazaniec sam powinien nieść narzędzie swej śmierci, por. E. Dąbrowski 1965, s. 219.

⁶³² A. Derbes 1996, s. 119, przyp. 5.

⁶³³ G. Schiller 1968, fig. 290.

kwatery. Tak więc na planie pierwszym przed żołnierzami otwierającymi pochód na Golgotę dźwigają krzyże dwaj łotrzy z przepaskami na biodrach oraz Szymon z Cyreny w długiej tunice. Za nimi zaś Chrystus w długim płaszczu prowadzony jest przez żołnierzy za sznur zawiązany u nadgarstków. W tyle podążają niewiasty, to wspomniane przez Łukasza *córy jerozolimskie* (Łk 23,28), a wśród nich wyróżnione nimbami Matka Boska i Maria Magdalena.

Skrepowanie rąk Chrystusa jest typowe dla średniobizantyńskich przedstawień *Prowadzenia na ukrzyżowanie*, ale najwcześniej występuje już na drzwiach St. Sabina w Rzymie z wieku V⁶³⁴. Chrystus najczęściej trzyma związane skrepowane nadgarstki przed sobą, tylko niekiedy na plecach, jak w *Ewangeliarzu* gr. 74, na fol. 58 r⁶³⁵; niezadko do pochodu na Golgotę dołączano dwóch łotrów.

Przedstawienia najbliższe uhreckiemu znajdują się na nowogrodzkich ikonach z końca wieku XV z Soboru Sofijskiego w Muzeum Historyczno-Archeologicznym⁶³⁶ (il. 171) i w Hann Collection (USA)⁶³⁷, a także w zbiorach Muzeum Kultury i Sztuki Staroruskiej im. A. Rublowa w Moskwie⁶³⁸ oraz na XVI-wiecznej wielokwaterowej ikonie *Drzewa Jessego i Zejścia do otchłani* z cerkwi Eliasza w Wołogdzie⁶³⁹. Wszędzie Chrystus ze spuszczoną głową i związanymi z przodu rękoma prowadzony jest przez żołnierzy, z których jeden zwraca się ku Niemu. Złoczyńcy niosący krzyże okryci są jedynie przepaskami biodrowymi. Siedmioramienny krzyż Chrystusowy dźwiga Szymon z Cyreny. Na uhreckiej ikonie krzyże łotrów zaopatrzone są w deseczki pod tytuł, jak np. we freskach w serbskim Peczu⁶⁴⁰. Na bizantyńskich przedstawieniach często znajdują się niewiasty. Motyw taki najwcześniej pojawił się w wieku XI w malarstwie miniaturowym, szczególnie w ewangeliarzach jako ilustracja tekstu św. Łukasza⁶⁴¹, lecz nie należał do zbyt popularnych w sztuce średniobizantyńskiej. Tu zazwyczaj Chrystus obojętnie mija kobiety⁶⁴², a spogląda na nie żołnierz, który zgodnie z treścią apokryficznej *Ewangelii Nikodema* (Wersja B) napomina i próbuje zawrócić z drogi płaczącą Marię⁶⁴³. Epizod, gdy Chrystus zwraca się do niewiast w drodze na Golgotę był popularny w malarstwie zachodnim, szczególnie toskańskim, od wieku XIII⁶⁴⁴.

⁶³⁴ Taż, fig. 282.

⁶³⁵ Paryż, Biblioteka Narodowa, por. *Évangiles avec Peintures ...*, t. I, tabl. 49.

⁶³⁶ В.Н. Лазарев 1947, tabl. 121; Я.В. Алпатов 1974, s. 117; Е.С. Смирнова, В.К. Лауринна, Е. Горденко 1982, s. 514-17, il. 12-17.

⁶³⁷ T.T. Rice 1963, pl. XXI.

⁶³⁸ G. Kłokowa 1991, s. 88.

⁶³⁹ Ikona z 1568 roku malowana przez Dionizego Grinkowa, por. *Икона древней Русы...*, il. 111; K. Onasch, A. Schnieper 1997, s. 82.

⁶⁴⁰ V. Petkovyc 1934, tabl. LXXXII.

⁶⁴¹ A. Derbes 1996, s. 120; np. XII-wieczne *Ewangelie* Plut. IV. 23, fol. 161r w Biblioteca Madicea Laurenziana we Florencji.

⁶⁴² Chrystus zwraca się ku niewiastom w *Ewangeliarzu* z Gelati, fol. 215r, por. H.B. Покровский 1887, s. 43; podobny motyw znajduje się we freskach kaplicy Świętokrzyskiej w krakowskiej katedrze, por. A. Różycka-Bryzek 1968, s. 246, il. 27.

⁶⁴³ A. Derbes 1996, s. 123 i przyp. 32.

⁶⁴⁴ A. Derbes 1996, s. 114.

Motyw ten pojawił się także na XVI-wiecznej ukraińskiej ikonie pasyjnej z Oslaw Nowych, gdzie Chrystus bez krzyża jest ciągnięty przez pachołka za łańcuch zawieszony u szyi. Ten ostatni rys jest niewątpliwie zachodniego pochodzenia. Chociaż w sztuce kapadockiej w wiekach X-XIII znane były wyobrażenia, na których Chrystus jest prowadzony na stracenie za sznur uwieszony na szyi⁶⁴⁵, co zdarzało się nawet sporadycznie w dziełach bizantyńskich⁶⁴⁶, jednakże było to zjawisko marginalne, nie mające wpływu na ikony ukraińskie. W strefie oddziaływań Kościoła wschodniego unikano ukazywania Chrystusa ponizzonego nie tylko niesieniem krzyża, ale także prowadzeniem za łańcuch u szyi.

Ukraińskie przedstawienia tego tematu odeszły od tradycji wschodniej już w wieku XVI, jak na ikonie z Żohatyna, gdzie Chrystus sam dźwiga krzyż. Ten wariant stanie się powszechny w wiekach następnych. Tu zwykle Chrystus trzyma belkę poprzeczną, Szymon zaś podtrzymuje słup krzyża. Ciężar na ramionach przygniata Chrystusa, który coraz bardziej pochyla się ku ziemi. Wyjątkowo na ikonie z Brusna Nowego stoi on wyprostowany, na ikonie z Lipia skłania jedynie głowę, a z Welykiego, Chiszewic i Radelicza lekko zgina nogi. Jednak już na ikonach ze Skoła (**il. 172**), Kożuchowców (**il. 175**), Bartnego (**il. 173**), Woli Wyznej, w Świątkowej Wielkiej, z Wisłoka, Wysocka, Semeniwki, Doliny (**il. 176**), Mołdawska oraz w MNK przykleka On na jedno kolano (bądź niemal to czyni), a na ikonach z Tysowca, z lwowskich zbiorów prywatnych i Kotania – nawet na dwa. Malarze ikon rzadko zdobywali się na ukazanie upadku Zbawiciela pod krzyżem. Motyw ten znajduje się jedynie w cerkwi ŚŚ. Piatnic we Lwowie⁶⁴⁷, a także na późnych ikonach *Męki Pańskiej* z Reklińca i Trędownicza.

Wyobrażenie Chrystusa niosącego krzyż znane jest także poza Ukrainą, np. na XIV-wiecznych freskach w Mistrze (Grecja), w monasterze Peribleptos⁶⁴⁸ i w książęcej cerkwi w Curtea de Argeş (Rumunia)⁶⁴⁹, z przełomu wieków XV-XVI w Św. Eliaszu pod Suczawą (Rumunia)⁶⁵⁰ i z wieku XVI w Woroncu⁶⁵¹; jednakże na zachodnią Ruś dotarło ono nie poprzez dzieła bałkańskie, ale bezpośrednio – zachodnie.

Chociaż na dziełach z Doliny (**il. 176**) i Tysowca Chrystus jest prowadzony za podwójny sznur, co jest rysem wschodnim⁶⁵², to na ikonach ze Skoła (**il. 172**), Welykiego,

⁶⁴⁵ G. Millet 1916, s. 363, fig 391; G. Schiller, fig. 283.

⁶⁴⁶ Np. na freskach w Mateica w Serbii, por. G. Millet 1916, fig. 390; A. Derbes, 1996, s. 124, tu szczegółowa literatura. Autorka wysuwa przypuszczenie, że takie przedstawienie mogło powstać w kręgach palestyńskich, gdyż właśnie tam w wieku IV w czasie nabożeństwa wielkopiątkowego patriarcha symbolizujący Chrystusa był prowadzony za szyję (opis liturgii opublikowany w L.M. Duchesne, *Christian Worship: Its Origins and Evolutions*, London 1903, s. 490-523); oprócz tego znana jest relikwia łańcucha, który był zawieszony na szyi Chrystusa, kiedy Go prowadzili do Piłata (Pseudo Beda, P.L. vol. 94, col. 565).

⁶⁴⁷ Przedstawienie to jest wzorowane na rycinie Johanna Sadelera I wykonanej w roku 1589 do projektu Christopha Schwarza, należącej do cyklu *Pręcipua Passionis D. N. Jesu Christi Mysteria*, H 238; por. A. Groniek 2001a, s. 237.

⁶⁴⁸ M. Chatzidakis 1992, s. 85, il. 52.

⁶⁴⁹ J.D. Ștefănescu 1973, il. br. nr.

⁶⁵⁰ Tamże.

⁶⁵¹ P. Henry 1984, tabl. XII, il. 1.

⁶⁵² A. Derbes, 1996, s. 231, przyp. 38; motyw taki można odnaleźć np. na XIV-wiecznej ikonie w monasterze Św. Katarzyny na Synaju, por. B.H. Лазарев 1986, il. 519; na ikonie w monasterze Vlatadon w Salonikach, por. *Hoły Image...*, s. 103, il. 25; *Byzantine and...*, s. 83, nr 85; XV-wiecznej w Nowogrodzkim Muzeum Historyczno-Architektonicznym, por. E.C. Смирнова, В.К. Лаурина, Е.А. Горденко 1982, s 408, il. 16.

Mołdawska, Semeniwki, w Świątkowej Wielkiej i z Tejsarowa szyję Skazańca okala łańcuch. Jezus ubrany jest bądź tradycyjnie w chiton i himation, bądź częściej – w długą, szeroką tunikę, na głowie zaś ma koronę cierniową. Na ikonie z Radelicza i w Świątkowej Wielkiej wśród postaci odprowadzających skazańców umieszczony został sługa trzymający w ręce koszyk z narzędziami niezbędnymi do wykonania wyroku. Jest to motyw zachodni, jednakże w malarstwie cerkiewnym pojawił się już w wieku XIV⁶⁵³.

Od wieku XVII do omawianego przedstawienia zaczęto włączać obcy tradycji wschodniej epizod z Weroniką trzymającą w dłoniach chustę⁶⁵⁴, jak na ikonach z Chiszewic, Bartnego, Kożuchowców, Skoła (il. 172), a także późniejszych z Kotania, Semeniwki, Tejsarowa, w Ulińskich Krivé, z Nowej Sedlicy oraz w malowidłach cerkwi w Sichowie i Drohobyczu. Zbliżona kompozycja na ikonach ze Skoła, Bartnego, Chiszewic wskazuje na wspólny pierwowzór, którym była ilustracja kijowskiego *Triodionu Kwietnego* (il. 174)⁶⁵⁵. Na wszystkich przedstawieniach Chrystus pochyla się pod krzyżem i przykłęka. Za Nim Szymon z Cyreny podtrzymuje słup krzyża, a w głębi żołnierze, wśród których jeden trzyma sznur przywiązany do pasa Skazańca, inny zaś zamierza się maczugą bądź różgą. Za Szymonem podąża Matka Boska z Marią Magdaleną bądź z Janem Ewangelistą, przed Chrystusem zaś klęczy niewiasta z rozłożoną chustą w dłoniach. Zbliżona kompozycja znajduje się również na ikonie z Kożuchowców, jej twórca jednak korzystał z ryciny Kryspina Scharffenberga w *Żywocie Wszeczmogącego Pana Jesu Krista* (il. 177)⁶⁵⁶, z której skopiował Chrystusa pochylającego się pod ciężarem krzyża, żołnierza z różgą i drugiego ciągnącego sznur okalający zapewne pas Skazańca (fragment zatarty) oraz Szymona podtrzymującego belkę krzyża. Motyw niewiasty z chustą został przejęty z ilustracji kijowskiego *Triodionu*. Włączenie tego epizodu nie musiało oznaczać znajomości przez malarza i wiernych zachodniej legendy⁶⁵⁷. Opowieści tej nie znał na pewno Paweł z Aleppo, podróżujący ze swoim ojcem patriarchą antiocheńskim Makarym oraz duchowni rusecy towarzyszący dostojnym gościom, skoro archidiakon po obejrzeniu fresków w kaplicy refektarza monasteru brackiego

⁶⁵³ A. Derbes, 1996, s. 229, przyp. 12.

⁶⁵⁴ Na Rusi znane były dwie legendy dotyczące św. Weroniki i wizerunku Chrystusa. Pierwsza z nich to łaciński, średniowieczny apokryf *Śmierć Płłata*, spopularyzowany także przez Jakuba de Voragine, którego *Złota Legenda* niemal dosłownie przytacza jego tekst, por. M. Starowieyski 1986, 470-473; Jakub de Voragine 1994, 263-273; ruski przekład stanowił uzupełnienie *Ewangelii Nikodema*, por. Н.М. Тупиков. 1899 s. 50-55; *O oumoucenii hospoda naszego Jesusa Christa...*, s. 361. Według tej legendy cesarz Tyberiusz został uzdrowiony dzięki wizerunkowi Chrystusa odbitemu na chuście, który otrzymała od Nauczyciela i teraz udostępniła cesarzowi Weronika (opowieść ta niewątpliwie czerpie z historii o królu Abgarze). Druga legenda, przetłumaczona z greckiego oryginału, opowiada o Weronice, kobiecie cierpiącej na krwotok, w cudowny sposób uzdrowionej po dotknięciu szaty Chrystusa, która otrzymuje pozwolenie od Heroda na wykonanie wizerunku Chrystusa, por. И.Я. Порфирьев 1890, s. 297-281. Wersja zachodnia opowiadająca o Weronice, która otarła twarz Chrystusowi idącemu na Gólgotę, znana jest z XIX-wiecznych rękopisów, por. I Франко 1899, s. 237-239.

⁶⁵⁵ *Triodion* 1631, s. 167; por. też Т.Н. Каменева, А.А. Гусева 1978, il. 541.

⁶⁵⁶ J. Muczkowski 1849, il. 266; w wykorzystanym egzemplarzu BJ Cim. 4752 karta z ryciną została najprawdopodobniej wyrwana.

⁶⁵⁷ Szerzej na ten temat por. A. Gronek 2004.

w Kijowie napisał: *...Na przedniej części sklepienia szóste wyobrażenie: Pan niesie krzyż i z wycieńczenia upada na ziemię, po czym krzyż wkładają na Szymona Cyrenejczyka, żołnierze okrążają Chrystusa, Maria – nie matka Jego – wyciera pot z Niego chustką*⁶⁵⁸.

Do ryciny Kryspina Scharffenberga (**il. 177**) sięgnął również twórca ikony z Doliny (**il. 176**), który stąd skopiował zdumiewający jak na malarstwo ikonowe fragment, gdy żołnierz prowadzący Chrystusa za sznur kopie Go i uderza pałąk. Z kolei malarz ikony w Wisłoka Wielkiego (**il. 178**) wzorował się na sztychu A. Collaerta według M. de Vosa, H. 319 (**il. 179**). Chociaż pominął epizod ze św. Weroniką, to wiernie odtworzył pozy Jezusa klęczącego i głęboko pochylonego pod ciężarem krzyża, ujętego od tyłu Szymona z Cyreny oraz żołnierza zamierzającego się na Chrystusa. Twórca ikony z Łahodowa zapewne nieświadomie nawiązał do najdawniejszych przedstawień *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, łącząc je z epizodem *Pilat umywa ręce*⁶⁵⁹ (**il. 180**). Chociaż wzorował się on na rycinie Adriana Collaerta według projektu M. de Vosa, H. 318 (**il. 181**), wzbogacił ją o krzyż na ramionach Chrystusa. Do innej kompozycji M. de Vosa wykonanej przez I. Collaerta, H. 1584 (**il. 183**) odwołał się twórca malowideł ściennych w cerkwi Św. Jura w Drohobyczu (**il. 182**). Ze wskazanego wzoru skopiował on postać Chrystusa, który dźwigając krzyż, przyklęknął na jedno kolano, Weronikę z chustą rozpostartą w dłoniach oraz żołnierzy. Jeden z nich dmie w róg. Ten popularny na Zachodzie motyw pojawia się jeszcze na ikonach z Semeniwki, w MNK i z Kotania.

Na przejmowanie przez ruskich malarzy obcych wzorów miał wpływ nie tylko łatwy dostęp do szeroko rozpowszechnionej grafiki niemieckiej i niderlandzkiej, ale także obecność tych motywów w literaturze legendarnej i apokryficznej, kształtującej na równi z malarstwem wizję wydarzeń ewangelicznych, np.: *...Żydzi prowadzą Chrystusa łańcuchem za szyję, [który] krzyż ciężki na sobie niesie, a na szyi ogromną kłodę, idzie, potykając się ledwo żywy, zбитy, zmordowany, opluty i wieniec cierniowy na głowie, i twarz jego święta cała krwią zalana...*⁶⁶⁰, albo: *...a oni Jezusa wloką łańcuchem za szyję, a on upada pod krzyżem, nie może nieść, umęczony, zбитy, poraniony, bez krwi i z ust jego świętych ślina z krwią zmieszana... i gdzie stąpnie, tam krew ślady zalewa...*⁶⁶¹, czy też: *...Miłosierny Pan nasz na śmierć wydany i wiedziony z ratusza, sznurem związany i łańcuchem na szyi założonym, ciągnięty jak złodziej, wielu ludzi się zbiegło i za nim podążalo, niektórzy płakali, a niektórzy się z niego naśmiewali... a inni błoto i gnój na niego rzucali, lico jego opluwali, po twarzy go bili...*⁶⁶²

W porównaniu z tekstami literackimi wyobrażenia na ikonach są mniej drastyczne. Nie wydaje się jednak by było to spowodowane świadomym nawiązaniem do tradycji bizantyńskiej, a raczej brakami warsztatowymi uniemożliwiającymi wierne oddanie tak bólu Chrystusa, jak i okrucieństwa Jego oprawców.

⁶⁵⁸ Путешествие..., вып. II, кн. IV, гл. XX, с. 79; por. też M. Kowalska 1986, s. 78.

⁶⁵⁹ Porównaj wspomniany wyżej relief kasetki z kości słoniowej w zbiorach British Museum w Londynie, a także na drzwiach S. Sabina w Rzymie oraz relief kasetki z kości słoniowej w zbiorach British Museum w Londynie, por. G. Schiller 1968, fig. 206, 207.

⁶⁶⁰ I Франко 1899, s. 232 (z ros. tłum. AG).

⁶⁶¹ J. Janów 1931, s. 103 (z ros. tłum. AG).

⁶⁶² O oumoucenii hospoda naszego Jesusa Christa..., s. 317 (z ros. tłum. AG).

Przybicie do krzyża

Ewangeliści zgodnie pomijają milczeniem okoliczności w jakich Zbawiciel został przybity do krzyża. Lukę tę próbują wypełnić teksty apokryficzne i legendarne, powstające na Zachodzie zwłaszcza od wieku XIII. Motyw przybijania Chrystusa do krzyża położonego na ziemi został opisany po raz pierwszy w utworze *Dialogus beate Mariae et Anselmi de passione Domini*, po czym spopularyzowało go piśmiennictwo religijne i przedstawienia plastyczne. W Bizancjum już od IX wieku znano takie wyobrażenie, np. w Psalterzu Chludowa⁶⁶³, ale do ukazania ostatnich chwil Chrystusa przed ukrzyżowaniem posługiwano się raczej opisaną przez ewangelistów sceną odmowy picia wina zaprawionego goryczą (Mt 27, 34; Mk 15, 23) albo *Ustawienia krzyża* i *Wchodzenia na krzyż*. Ikonografia *Ustawienia krzyża* wykształciła się w okresie średniobizantyńskim⁶⁶⁴. Chrystus ubrany w długą tunikę, ze związanymi rękami i opuszczoną głową stoi pod krzyżem, a po przeciwnej stronie kapłan podniesioną ręką wskazuje na krzyż, jako nieuchronną karę⁶⁶⁵. Najstarsze przedstawienie *Wchodzenia na krzyż* zachowało się w XI-wiecznym armeńskim Vehep'ar *Ewangeliarzu* (Erewań, Matenadaran nr 10780, fol. 125v)⁶⁶⁶, w sztuce bizantyńskiej zaś stało się popularne od końca wieku XIII⁶⁶⁷.

W bałkańskich i greckich cyklach pasyjnych często dochodziło do scalenia dwóch epizodów i przejmowania elementów ikonograficznych z ilustracji innego tematu. I tak we freskach cerkwi Markowego monasteru⁶⁶⁸ i w kretańskich Agios Konstantinos i Roustika⁶⁶⁹ w ramach jednej sceny występuje epizod *Odmowy picia wina* i *Ustawienia krzyża*; z kolei w Starym Nagoriczinie⁶⁷⁰, w cerkwi Taksarchów w Kastorii⁶⁷¹ i w Czuczercze⁶⁷² połączono *Wejście na krzyż* z *Ustawieniem krzyża*. Na przedstawieniach tych, z wyjątkiem cerkwi w Czuczercze, kapłan żydowski wskazuje na krzyż, co jest znamienne dla tego tematu. W cerkwi Św. Klimenta w Ochrydzie do przedstawienia *Wchodzenia na krzyż* został włączony, choć typowy dla *Ukrzyżowania*, motyw żołnierzy grających o szaty Chrystusa, a w Deczanach w tle *Odmowy picia wina* ukazani zostali jeźdźcy, co z kolei zostało zapożyczzone z *Niesienia krzyża*. Wyobrażenia czynności przybijania

⁶⁶³ M.B. Щепкина 1977, fol. 20.

⁶⁶⁴ Najstarsze znane przedstawienie bizantyńskie znajduje się na dwustronnej ikonie z wieku XI-XII ze scenami menologionu i pasji Chrystusa w klasztorze Św. Katarzyny na Synaju, por. G. et M. Sotiriou 1956, il. 144-145 oraz na XII-wiecznym relikwiarzu z Esztergom, por. J. Beckwith 1961, s. 112, il. 139; *The Glory from Byzantium*, s. 81, nr 40; szerzej na ten temat M. Boskovits 1965.

⁶⁶⁵ A. Derbes 1996, s. 142; np. na XIII-wiecznym przedstawieniu z cerkwi Św. Mikołaja w Moligates na Kytherze na krzyż wskazuje nie kapłan, ale stojący obok niego żołnierz (*Byzantine and...*, s. 52, nr 47).

⁶⁶⁶ A. Debres 1995, il. 57.

⁶⁶⁷ Tamże, s. 112.

⁶⁶⁸ Л. Милковић, Ж. Тагић 1925, s. 63-64.

⁶⁶⁹ I. Spatharakis 1999, il. 39, 247, pl. 20(b).

⁶⁷⁰ V. Petkovyc 1934, tabl. LII.

⁶⁷¹ M. Chatzidakis 1985, s. 99, il. 12.

⁶⁷² Repr. A. Debres 1995, il. 61.

Chrystusa do krzyża rozłożonego na ziemi, występujące do tej pory jedynie w malarstwie miniaturowym (*Psalterz Kijowski*, fol. 28r⁶⁷³), w okresie nowożytnym pod wpływem sztuki zachodniej pojawiły się również w monumentalnych cyklach pasyjnych. Zachodniej ikonografii odpowiada opis tego tematu w atheskim podręczniku malarskim Dionizego z Fourny: *Na wzgórzu żydzi i żołnierze, wśród nich krzyż położony na ziemi. Na nim rozciągnięty na plecach Chrystus, otoczony trzema żołnierzami, z których jeden sznurami naciąga Jego ręce, inny nogi. Inni żołnierze trzymają w rękach gwoździe, które wbijają młotkami w Jego dłonie i nogi...*⁶⁷⁴

W zachodnioruskich cyklach pasyjnych tylko na najstarszej ikonie ze Zwierzyńnia znajduje się *Ustawienie krzyża*, dziś zachowane tylko w niewielkich fragmentach (**il. 184**). Na ocalałej partii malowidła widnieje górna część krzyża z deseczką pod tytuł i belką poprzeczną. Po prawej stronie znajdowały się zapewne dwie osoby: w zielonym i pomarańczowym płaszczu. Porównując inne przedstawienia tego tematu, można sądzić, że jedna z nich to kapłan, który wskazuje krzyż (ręka częściowo zachowana), obok zaś klęczy pachołek i wbija kliny mocując w ziemi krzyż, o czym przekonują nie tylko ocalałe fragmenty nogi i ręki okrytych jasną szatą, ale także młotek zaciśnięty w dłoni. Po przeciwnej stronie krzyża zapewne stał Chrystus, sam bądź eskortowany przez jednego – przez szczupłość miejsca – żołnierza. Kompozycja ta zdaje się być bliska przedstawieniu w katedrze w Monreale, choć jest ono bardziej rozbudowane (**il. 185**)⁶⁷⁵. Nie można również wykluczyć, że na całkowicie startym fragmencie malowidła istniał pierwotnie epizod *Odmowy picia wina*, jak np. we freskach cerkwi Św. Klimenta w Ochrydzie, a także bliżej geograficznie w kaplicy zamkowej w Lublinie⁶⁷⁶.

W XVI-wiecznych cyklach pasyjnych nie umieszczano żadnego z wyżej wymienionych epizodów, a po przedstawieniu *Niesienia krzyża* bezpośrednio następowało *Ukrzyżowanie*. Dopiero w wieku XVII pod wpływem sztuki zachodniej zaczęto ilustrować moment przybijania Chrystusa do krzyża, który nie jest wbity w ziemię, jak to miało miejsce jeszcze na XV-wiecznej nowogrodzkiej ikonie z cerkwi Borysa i Gleba⁶⁷⁷ czy z wieku XVI z cerkwi Eliasza w Wołogdzie⁶⁷⁸, ale złożony na ziemi. Ikonografia tego przedstawienia w całości podporządkowana była wzorom zachodnim, upowszechnianym na Ukrainie przez dzieła graficzne, a ich kompozycja była zbliżona. W centrum Chrystus z rozłożonymi szeroko rękami leży na krzyżu umieszczonym po diagonalnej. Przy ramionach krzyża klęczą mężczyźni z młotkami i wbijają gwoździe w Jego dłonie i stopy. Temu zdarzeniu przyglądają się z oddali Matka Boska z Janem Ewangelistą, jak na ikonach z Kozuchowców (**il. 186**), w Świątkowej Wielkiej, z Bartnego, Doliny (**il. 187**), Skola (**il. 193**), Brusna Nowego, w malowidłach ściennych w Potyliczu, iko-

⁶⁷³ Г. Вздорнов 1978, t. II, fol. 28r.

⁶⁷⁴ *The Painter's Manual*..., s. 38, pkt 107 oraz *Ерминія...*, s. 515 (tłum. A.G); por. też tłum. wg J. Lewiński 1943, s. 133; Dionizjusz z Furny 2003, s. 131-132.

⁶⁷⁵ A. Debres 1995, il. 69; taż 1996, il. 87.

⁶⁷⁶ A. Różycka-Bryzek 1983, il. 86, s. 79, ryc. 20a; taż 2000, il. 68.

⁶⁷⁷ Obecnie w zbiorach Muzeum Historyczno-Architektonicznym w Nowogrodzie (E.C. Смирнова 1982 s. 407, il. 17).

⁶⁷⁸ Ikona Dionizego Grinkowa z 1568 roku (*Икона древней Руси...*, il. 111; K. Onasch, A. Schnieper 1997, s. 82).

nach z Nowej Sedlicy i w Uličskié Krivé; Piłat ze świętą często na koniu, jak z Semeniwki (il. 197), Kotania (il. 198), Woli Wyznej, w MNK, z Lipia i w Świątkowej Wielkiej. Niekiedy na dalszym planie pojawiają się żołnierze, np. na ikonach z Chiszewic, Poczajowic i Reklińca.

Mimo oczywistego zachodniego pochodzenia ikonografii tego tematu tylko w nielicznych przypadkach udało się znaleźć ich bezpośrednio. I tak sceny na ikonach z Kożuchowców (il. 186) i z Doliny (il. 187) zostały odwzorowane z ryciny Kryspina Szarffenberga (il. 188)⁶⁷⁹ według cyklu pasyjnego H. Schäuuffeleina w *Speculum Passionis* Pindera⁶⁸⁰. Rusczy malarze stosunkowo wiernie powtórzyli detale kompozycji, a więc Chrystusa rozpiętego na położonym na ziemi krzyżu oraz pozy trzech oprawców. Zmienił jedynie postać Marii, która na ikonach stoi ze złożonymi w geście modlitewnym rękami, a na rycinie zasłania nagość Syna przepaską biodrową. Na ikonie z Kożuchowców znalazły się dodatkowo postaci Jana i jednej ze świętych niewiast. Na ikonie z Doliny umieszczono także *Podniesienie krzyża* (il. 191), przerysowane również z ilustracji krakowskiego *Żywota Panu Jezu Krysta* (il. 192)⁶⁸¹. Malarz wzbogacił przedstawienie o fragment z Piłatem na koniu, którego brak na krakowskiej rycinie, a który znajduje się – choć w innym ujęciu – naoryginalie H. Schäuuffeleina i jest popularny w zachodnich wersjach *Przybicia do krzyża*. Obaj *ikonopiscy* za każdym razem do krzyża domalowywali podnóżek, z ułożonymi równolegle stopami Chrystusa i przybitymi dwoma gwoździami. Ten ważny dla tradycji wschodniej zwyczaj⁶⁸² nie zawsze był jednak przestrzegany. Na ikonach z Chiszewic, Lipia, Mołdawska, w MNK, w Świątkowej Wielkiej oraz w malowidłach w cerkwi w Drohobyczu i Poczajowic stopy Zbawiciela przybijane są do podnóżka dwoma ćwiekami, ale na ikonach z Bartnego, Poczajowic, Tysowca, we lwowskiej kolekcji prywatnej, z Semeniwki, Kotania, Reklińca, Tejsarowa, we wsi Uličskié Krivé oraz z Nowej Sedlicy podnóżek został pominięty.

Nie można wykluczyć, że kompozycja H. Schäuuffeleina, powtórzona przez K. Szarffenberga (il. 188) znana była również twórcom na ikonach z Chiszewic, Wysocka, w NMK (il. 189), gdyż przypomina ją postać jednego z mężczyzn przybijających do krzyża Chrystusa dłonie. Jest on ukazany z profilu lub w trzech czwartych od tyłu, kłęczący na dwóch kolanach, z jedną nogą wysuniętą przed drugą.

Nie ulega natomiast wątpliwości, że na pracy M. de Vosa wyrytej w miedzi przez A. Collaerta, H. 320 (il. 196) oparł się twórca ikony z Wisłoka Wielkiego (il. 195). Chociaż ta partia płótna została znacznie uszkodzona, na podstawie zachowanych fragmentów można odczytać kompozycję i sposób upozowania postaci. Zwraca uwagę tu szczególne ułożenie krzyża, którego ramiona spoczywają na kolanach pacholków, przytwierdzających doń dłonie Chrystusa. W dole sceny na pierwszym planie stoi wiklinowy kosz częściowo przykryty przez płachtę materiału, jest to zapewne szata zdarta z Chrystusa.

⁶⁷⁹ *Żywot Wszchemogącego Pana Jesu Krysta*, fol. 157r; por. też J. Muczkowski 1849, il. 267.

⁶⁸⁰ *Speculum Passionis...*, ryc. po s. 188.

⁶⁸¹ *Żywot Wszchemogącego Pana Jesu Krysta*, fol. 159r.

⁶⁸² O znaczeniu podnóżka na krzyżu Chrystusowym szerzej w dalszej części pracy pt. *Ukrzyżowanie*.

Nie można wykluczyć, że na tej samej rycinie bądź na jakichś mało doskonałych kopiach wzorowali się twórcy ikony z Semeniwki (il. 197) i Kotania (il. 198)⁶⁸³. Wskazują na to pewne analogie w pozach oprawców, ułożeniu krzyża (na ikonie z Kotania wyraźnie opiera się on na kolanach mężczyzn), w umieszczeniu kosza z narzędziami, szaty Chrystusa, a także w pominiętych na ikonie z Wisłoka postaciach dwóch jeźdźców – Piłata i Kajfasza. Ten ostatni motyw, powtórzony jeszcze na ikonie w Świątkowej Wielkiej i z Woli Wyżnej, mógł zostać skopiowany również z sąsiedniej ryciny w cyklu pasyjnym według M. de Vosa z przedstawieniem *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, H. 319 (il. 179).

Wzorem dla uproszczonej kompozycji na ikonach ze Skoła (il. 193) oraz Kołczyńskiego była zapewne ilustracja w *Slużebniku* w Kijowie 1639, s. 600 (il. 194)⁶⁸⁴. Tu powtórzony został układ postaci w zmienionych nieco pozach. Tak więc w dole sceny na pierwszym planie Chrystus jest przybijany do krzyża położonego na ziemi przez dwóch mężczyzn. W głębi po lewej stronie stoją Matka Boska z Janem, a po prawej grupa konnych. Stąd została również przerysowana postać mężczyzny przybijającego nogi Chrystusa w malowidłach w cerkwi Św. Jura w Drohobyczu (il. 182).

Przedstawienie *Przybicia do krzyża*, mimo zachodniego pochodzenia, zostało zaadoptowane przez ukraińskie malarstwo ikonowe, na trwale wzbogacając XVII i XVIII-wieczne cykle pasyjne.

Ukrzyżowanie

O narracyjnym charakterze *Ukrzyżowania* na najstarszej zachowanej ikonie *Męki Pańskiej* ze Zwierzynia decyduje mnogość epizodów poprzedzających i następujących bezpośrednio po śmierci Zbawiciela. Tak więc są tam żołnierze rzucający losy o szaty Chrystusa, pacholek podający gąbkę namoczoną w occie, żołnierz przebijający włócznią Jego bok, ale także motywy niekanoniczne, jak postacie aniołów i diabła, wśród których jeden z boskich posłańców trzymając kielich w dłoniach, zbiera doń krew i wodę wypływające z boku Zbawiciela, inny odbiera duszę dobrego łotra, a skrzydlaty czart – złego.

Na osi kompozycji, na szczycie skalistego pagórka, z pieczarą kryjącą czaszkę Adama (fragment zatarty), wbity został siedmioramienny krzyż, na którym zawieszono Syna Bożego. Ukrzyżowany z zamkniętymi oczami złożył głowę oplecioną cierniowym wieńcem na prawym ramieniu. Jego szeroko rozciągnięte ramiona lekko zaledwie zgięte są w łokciach, a z rozwartych dłoni w miejscach przebicia płyną strużki krwi. Nagie ciało zakryte jedynie przepaską nisko zawieszoną na biodrach i związaną z przodu, w nieznacznym kontraście, z lekka wygięte na kształt odwróconej litery S, zdaje się stać na krzyżu. To wrażenie potęguje ustawienie stóp na podnóżku, z lewą na wprost, nieco wysuniętą ku przodowi, prawą zaś w trzech czwartych cofniętą i częściowo zasłoniętą przez drugą.

⁶⁸³ O znajomości przez twórców tych ikon cyklu pasyjnego wykonanego głównie przez A. Colaerta do projektów M. de Vosa przekonują inne sceny, por. np. w niniejszej pracy podrozdziały *Cierniem koronowanie*, *Ukrzyżowanie*, *Zmartwychwstanie*.

⁶⁸⁴ A.A. Гусева 1981, nr 674; ta sama rycina, ale opublikowana w *Slużebniku*, Kijów 1653, reprodukowana jest w I. Свенціцкий 1924, tabl. LXXVII, nr 187.

Symetrycznie po obu stronach Chrystusa umieszczone zostały mniejsze czteroramienne krzyże łotrów, po prawicy – dobrego, po lewicy – złego. W zgięte w łokciach i przerucone za belkę ramiona obu mężczyzn wbito gwoździe, na nogach zaś pozostawiono krwawe ślady po łamaniu. Na pierwszym planie, po lewej stronie, u stóp krzyża Chrystusowego stoją Matka Boska, Jan Ewangelista oraz dwie inne niewiasty. Po przeciwnej stronie w głębi kompozycji, za skalnym wzniesieniem siedzą na ziemi żołnierze i rzucają kości o szaty Chrystusa. Symetrycznie po obu stronach krzyża znalazły się pomniejszone postacie dwóch mężczyzn. Pierwszy wznosi włócznię, przebijając bok Zbawiciela, drugi podaje do Jego ust na długiej trzcinie gąbkę.

Wszystkie opisane wyżej motywy od wieków należą do ikonografii bizantyńskiej. Ukrzyżowany przedstawiany był w wiekach VIII-IX z przymkniętymi powiekami oraz głową nieznacznie pochyloną ku prawemu ramieniu⁶⁸⁵. W tym samym czasie na Jego głowie zaczęto ukazywać koronę cierniową⁶⁸⁶, a ciało przykrywać nie tylko tradycyjnym długim *colobium*, ale równocześnie także przepaską biodrową⁶⁸⁷. Dobry i zły łotr, dwaj mężczyźni z gąbką na trzcinie oraz z włócznią ustawieni symetrycznie po obu stronach krzyża oraz grupa żołnierzy grających o szaty Chrystusa występują już na VI-wiecznej miniaturze *Ewangeliarza Rabulli*, fol. 13r⁶⁸⁸.

Zwierzyńskie *Ukrzyżowanie* należy do tzw. typu asymetrycznego, na którym osoby pod krzyżem, zwłaszcza Matka Boska i Jan, stoją po jednej stronie. Takie rozwiązanie, choć rzadsze, od stuleci występuje w sztuce bizantyńskiej⁶⁸⁹. Do elementów tradycyjnych należy także usytuowanie krzyża Chrystusowego na szczycie skalistego pagórka z grotą i złożoną w niej czaszką Adama oraz mur jerozolimski w tle⁶⁹⁰. Wpływem zachodnim natomiast należy przypisać włączenie do narracji anioła i diabła z duszami zmarłych łotrów, ukazanych jako dzieci owinięte w białe płótna. Obecność aniołów w *Ukrzyżowaniu* nie była na Wschodzie czymś wyjątkowym, jednakże zwykle adorowali oni krzyż, jak na najstarszych ikonach w klasztorze św. Katarzyny na Synaju⁶⁹¹ lub prowadzili personifikacje Cerkwi i Synagogi, jak np. na miniaturze paryskiego *Ewan-*

⁶⁸⁵ Na ikonach *Ukrzyżowania* w klasztorze Św. Katarzyny na Synaju, zob. K. Weitzmann 1970, s. XI, il. 6; tenże 1976, nr: B. 36, B. 50, B. 51; także w miniaturach *Psalterza* w klasztorze Pantokrator na Athosie, cod. 61, fol. 98r oraz tzw. *Psalterza* Chludowa w Muzeum Historycznym w Moskwie, cod. 129, fol. 45v, por. K. Corrigan 1995, il. 15, 16.

⁶⁸⁶ Na ikonach w klasztorze Św. Katarzyny na Synaju, oznaczone w katalogu Weitzmanna 1976 nr. B. 36, B. 51.

⁶⁸⁷ Na ikonach w klasztorze Św. Katarzyny na Synaju, oznaczone w katalogu Weitzmanna 1976 nr B. 50, B. 51, także w miniaturze *Psalterza* w klasztorze Pantokrator na Athosie, cod. 61, fol. 98r.

⁶⁸⁸ Florencja, Biblioteka Laurenziana, Cod. Plut. I. 56 (liczne reprodukcje).

⁶⁸⁹ Por. chociażby miniaturę w XI-wiecznym *Ewangeliarzu* w Bibliotece Narodowej w Paryżu, Ms. gr. 74, fol. 69r; por: *Évangiles avec Peintures...*, t. II, tabl. 52; ikonę z epistylu w klasztorze Św. Katarzyny na Synaju, por. G. et M. Sotiriou 1956, il. 87, 89, czy późniejsze przedstawienia monumentalne w Starym Nagoriczynie, Sopoczanach, Deczanach, por. Petković 1930, il. 13a; В. Петковић 1950, s. 672, il. 263, s. 924, il. 620; В.І. Бурић 1963, tabl. XVI.

⁶⁹⁰ Sposób ukazania ściany jerozolimskiej w tle *Ukrzyżowania* szerzej analizuje w kontekście swoich badań nad ikoną *Ukrzyżowania* z Owczar Romuald Biskupski, por. tenże 2000, s. 10-12.

⁶⁹¹ W katalogu Weitzmanna 1976 oznaczone nr: B. 32, B. 36, B. 50.

geliarza Ms. gr. 74, fol. 59r. Ten obcy motyw na ikonie ze Zwierzynia, wyjątkowy jak na dzieła wschodnie⁶⁹², w malarstwie ukraińskim od razu zyskał popularność i występuje na ikonach z Żohatynia, Uherców, Bahnowatego, Truszowic, Michowej, rzadziej na dziełach późniejszych, np. z Kożuchowców, Mołdawska, Kotania oraz Wisłoka Wielkiego. Chociaż większość rysów na zwierzynieckiej ikonie jest tradycyjnych, to nie udało się znaleźć jej pierwowzoru. Ta, zdaje się, oryginalna kompozycja dostarczyła motywy naśladowane przez zachodnioruskich twórców w następnym stuleciu. I tak w zbliżony sposób zostali ukazani łotrzy na dziełach z Żohatyna, Uherców, Truszowic i Michowej – z rękami wyciągniętymi niemal pionowo do góry i zgiętymi w łokciach oraz przedramionami przerzuconymi za belkę krzyża, przywiązanymi albo przytwierdzonymi za pomocą gwoździ wbitych w łokcie. Z wyjątkiem żohatyńskiej, pozostałe przedstawienia należą do typu asymetrycznego, na którym Jan odwrócony od krzyża zwraca się ku Matce Boskiej stojącej obok wśród świętych niewiast. Wszędzie pojawia się także anioł zbierający do kielicha krew i wodę wypływające z Chrystusowego boku. Na ikonie z Żohatyna postać anioła została opuszczona, pozostał sam kielich ustawiony na szczycie jerozolimskiej ściany⁶⁹³. Wszędzie również znajdują się pomniejszone postaci mężczyzn z włócznią i trzcina, a na ikonach z Uherców, Truszowic i Michowej dodatkowo umieszczeni zostali ich pomocnicy. Jeden z nich podaje gąbkę lub naczynie z octem mężczyźnie wznoszącemu ku ustom Zbawiciela trzcinę, a drugi podtrzymuje włócznię setnika. Oprócz tego na ikonie z Uherców widać krople krwi, które wypłynęły z boku Chrystusa i ściekają po drzewcu włóczni wprost do oczu żołnierza.

Wśród XVII i XVIII-wiecznych *Ukrzyżowań* w ukraińskich cyklach pasyjnych można wyróżnić dwa typy – o charakterze reprezentacyjnym oraz narracyjnym.

Na osi przedstawień należących do pierwszego typu umieszczony bywa duży siedmioramienny krzyż z przybitym doń Chrystusem, który przymknął oczy, a głowę otoczoną cierniowym wieńcem oparł na prawym ramieniu. Jego ciało pozostaje wyprostowane lub lekko przegięte w biodrach, a nogi ustawione na podnóżku. Po obu stronach białe zostały dwa mniejsze krzyże, do których przywiązano łotrów. Niżej, po prawicy Chrystusa stoją święte niewiasty, a po lewicy – Jan oraz setnik. Matka Boska z dłonią przy twarzy stoi w centrum grupy, pocieszana przez towarzyszki. Jedna z nich odwrócona od krzyża spogląda na Marię, druga zaś opiera dłoń na Jej ramieniu (rzadziej ukazana jest tylko jedna z niewiast). Jan pogrążony w bólu pochyla głowę, kładąc dłoń na piersi, w drugiej trzyma zwój. Żołnierz z tarczą w lewej ręce i włócznią w prawej najczęściej spogląda na Chrystusa. Do tej grupy należy zaliczyć ikony z Lipia, Chiszewic, Bartnego, okolic Starego Sambora, Skola, Wisłoka Wielkiego, Tysowca, we lwowskiej kolekcji prywatnej, Reklińca, Krywki, malowidła w Drohobyczu, Sichowie, Uluczu, Potyliczu, a także ikony z Poczajowic (bez łotrów), Kożuchowców i Łosyńca. Trzy ostatnie dzieła wzbogacone zostały o żołnierzy grających o szaty Chrystusa. Podobne kompozycje znajdują się na ikonach świątecznych, np. z Suchej sygnowanej przez Iwana z Wiszni⁶⁹⁴, ale bywały one jeszcze bardziej ograniczane przez pominięcie postaci

⁶⁹² N. Pokrowski wskazuje, że motyw ten w sztuce ruskiej znany jest dopiero w wieku XVII, por. tenże 1890, s. 365-367.

⁶⁹³ Na podobieństwo kształtu kielichów na ikonie z Żohatyna i we freskach w Suczawie zwrócił uwagę M.P. Kruk 1999, s. 57.

⁶⁹⁴ Por. П.М. Жолтовский 1978, s. 47.

łotrów, jak z Melnicznego⁶⁹⁵ oraz Liszczowatego⁶⁹⁶. W zbliżony sposób temat ten został wyobrażony na rycinie w *Ewangeliarzach* (Lwów 1636, fol. 374v⁶⁹⁷, Lwów 1670, fol. 375v⁶⁹⁸) oraz *Triodionie Kwietnym* (Lwów 1663, fol. 6v)⁶⁹⁹. Dzisiaj trudno stwierdzić, czy właśnie ten sztych upowszechnił tak częsty w ukraińskich cyklach pasyjnych schemat kompozycyjny, czy też odwrotnie – utrwalenie w drzeworycie wynikało z jego popularności w malarstwie ikonowym.

Drugi typ przedstawień, o charakterze narracyjnym, jest pochodzenia zachodniego, a do malarstwa ukraińskiego przedostał się dzięki grafice zachodniej lub pośrednio za sprawą ilustracji ksiąg liturgicznych wydawanych we Lwowie lub Kijowie. Kompozycje – inaczej niż w typie poprzednim – są asymetryczne, a więc i mniej statyczne, często wzbogacone o dodatkowe epizody. Do tej grupy należą sceny na ikonach z Wełykiego, Doliny, w Świątkowej Wielkiej, z Kotania, w MNK, z Tejsarowa oraz mniej rozbudowane z Woli Wyżnej, Semeniwki, Wysocka i Mołdawska.

Na niewielkim polu na ikonie z Doliny nagromadzono wiele epizodów (**il. 199**), dla których wzoru dostarczyła rycina Philippa Galle według projektu Ioannesa Stradanusa⁷⁰⁰ (**il. 200**). Ruski malarz dokonał w niej jednak kilku znaczących zmian. W inny, zgodny z kanonami sztuki bizantyńskiej, sposób ukształtował on ciało Chrystusa, które przybite do siedmioramiennego krzyża czterema gwoździami zdaje się stać na krzyżu. Takie wrażenie malarz uzyskał przez jego lekkie wygięcie na kształt odwróconej litery S, rozciągnięcie ramion wzdłuż belki poziomej oraz ułożenie stóp przybitych do podnóżka dwoma gwoździami, które przylegają doń całą powierzchnią. W pieczarze podług wschodnich zwyczajów zamiast widocznego na pierwowzorze szkieletu, umieścił on czaszkę Adama. Chociaż postaci anioła i diabła odbierające dusze zmarłych łotrów występują w malarstwie ukraińskim już od dwóch stuleci, to pominął on zawierający zbliżone treści motyw fruujących aniołów nad dobrym łotrem i demonów nad złym. Stosunkowo wiernie z ryciny zostały przerysowane pozostałe postaci, a więc Maria i Jan pod krzyżem, łotrzy w niekonwencjonalnych pozach, Piłat na koniu ukazany nietypowo, bo na wprost, grupa grających o szaty Chrystusa z ujętym od tyłu kłęczącym żołnierzem, dwaj mężczyźni zajęci przygotowywaniem napoju dla Umierającego, a nawet mało znaczące motywy w głębi kompozycji, np. pacholek z drabiną przy lewym skraju sceny oraz wielka chorągiew u jednego z konnych ozdobiona na ikonie znakiem krzyża.

W *Ukrzyżowaniu* z Woli Wyżnej grupa najbliższych Chrystusa umieszczona została na prawo od krzyża. Po przeciwnej zaś stronie krzyża setnik na koniu przebija włócznią bok Zbawiciela, z którego wypływa strumień krwi wprost do oczu żołnierza. Ten bezimienny w tekstach kanonicznych centurion już w apokryficznej *Ewangelii Nikodema* stał się Longinem (imię od greckiego *lonche* – włócznia)⁷⁰¹. Wydarzenie przebijania włócznią boku Chrystusa opisał jedynie Jan (19, 34), synoptycy natomiast wspominali

⁶⁹⁵ В.І. Свенціцка, В.П. Откович 1991, nr 61.

⁶⁹⁶ В. Кармазин-Каковський 1975, il. 812.

⁶⁹⁷ BJ 589156 III, BJ 925103 III.

⁶⁹⁸ BJ 259982 IV.

⁶⁹⁹ BJ 589131 III.

⁷⁰⁰ *The Illustrated Barch*, t. 56, s. 137, nr 5601, .043.

⁷⁰¹ Por. *Apokryfy* 1986, EwNik (XVI, 7), s. 440; *Apokryfy* 2003, s. 646.

o setniku, który nawrócił się, widząc cudowne wydarzenia towarzyszące śmierci Zbawiciela. Ten właśnie żołnierz w niekanonicznym *Liście Pilata do Heroda* także nazywany jest Longinem⁷⁰². Również w odmienny sposób prezentują tę postać (postaci?) dwie wersje *Ewangelii Nikodema*. Według redakcji A Longin przebił bok Chrystusa, zgodnie zaś z wersją B – Longin to setnik, który stał pod krzyżem⁷⁰³. Wedle tradycji Kościoła centurion po uznaniu Chrystusa za Syna Bożego opuścił wojsko rozpoczynając życie eremity w Cezarei Kapadockiej, gdzie poniósł męczeńską śmierć. W ciągu wieków wokół tej postaci narosło wiele legend spopularyzowanych zwłaszcza w średniowieczu przez Jakuba de Voragine. W *Złotej legendzie* Longin jest ślepcem, o jego zaś nawróceniu zadecydowały nie tyle trzęsienie ziemi, zaćmienie słońca i otwieranie się grobów, co cudowne uzdrowienie przez krew, która wytrysnęła z Chrystusowego boku. Po opuszczeniu armii zostaje on mnichem w Cezarei, lecz jego działalność napotyka sprzeciw pogańskiego władcy, który każe wybić mu zęby i uciąć język. Te rany jednak nie przeszkadzają Longinowi głosić chwały Chrystusa. Demony, które wyleciały ze zniszczonych przez niego idoli, opanowują ciało władcy, który traci zmysły i ślepień, uzdrowić go może jedynie śmierć Longina. Po wykonaniu egzekucji zostaje uleczony, a resztę życia spędza na czynieniu dobrych uczynków⁷⁰⁴.

Chociaż nie wszystkie legendarne epizody zostały uznane przez Kościół, Longin czczony jest jako święty męczennik na Wschodzie w dniu 29 (16) października, na Zachodzie zaś 15 marca.

Twórcy wschodni zwykli ilustrować bądź słowa synoptyków, zgodnie z którymi setnik stojąc pod krzyżem ujrzał w Chrystusie Syna Bożego (moment nawrócenia ukazywano głównie przez gest podniesienia ręki i zwrócenia oczu ku Zmarłemu⁷⁰⁵), bądź świętego Jana – w chwili przebijania Chrystusowego boku. Żołnierz godzący w pierś Ukrzyżowanego nazwany został Longinem już na VI-wiecznej miniaturze w *Ewangeliarzu Rabulli*, fol.13r. Na najstarszych przedstawieniach włączanych do ukraińskich cykliów pasyjnych, podobnie jak od wieku XIV na Bałkanach⁷⁰⁶, ilustrowano relację Jana, lecz tu rzadko w wieku XV i XVI pisano powyżej centuriona jego imię. Napis taki znajduje się na ikonie z Bahnowatego, a na ikonie z Uherców wyraźnie zaznaczone zostały krople krwi spływające po włóczni do jego oczu, jako ilustracja legendy o jego cudownym przejrzeniu. Ten ostatni powracać będzie na przedstawieniach późniejszych, np. na ikonie z Woli Wyżnej, Semeniwki, w MNK (**ЕДИН Ї ВОЄНЬ КОПЄМ РЕБРА ЕМЪ ПРОБОДОША АБИЕ ИЗЫДЕ КРОВЬ Й ВОДА**), z Tejsarowa; Longinem zaś nazywany będzie zarówno żołnierz przebijający bok Chrystusa, jak na ikonach z Wysocka (**ЛОГВИН ПРОБОДОША ХА**) i Mołdawska (**ГОТЬНИКЪ ЛОГВИНЪ**), który często od końca XVII wieku ukazywany jest na koniu, np. na ikonach z Semeniwki (**ЛОГИН**) i Woli Wyżnej (**ЛОГВИНЪ**), jak też stojący wraz z Janem pod krzyżem na dziełach z Lipia (**ЛОГИН**) Kozuchowców (**ЛОГИНЪ**), Brusna Nowego (**ЛОГИН**), na drohobyckich malowidłach (**ЛОГВИН**).

⁷⁰² Por. *Apokryfy* 1986, ListPHer, s. 474; *Apokryfy* 2003, s. 688.

⁷⁰³ Por. *Apokryfy* 1986, przyp. na s. 474-475; *Apokryfy* 2003, przyp. 460, s. 688.

⁷⁰⁴ Porównaj Jacobi a Voragine 1850, s. 202.

⁷⁰⁵ Takie wyobrażenia znane są sztuce bizantyńskiej od co najmniej XI wieku, por. R. Biskupski 2000, s. 9, tam wiele przykładów i szczegółowa bibliografia.

⁷⁰⁶ Por. A. Różycka-Bryzek 1983, s. 78-79.

Chociaż Longin w ukraińskich *Ukrzyżowaniach* często zajmuje zaszczytne miejsce obok Jana, wyjątkowo jego świętość podkreślona jest przez nimb⁷⁰⁷, inaczej niż na przedstawieniach bizantyńskich⁷⁰⁸. Trudno to wyjaśnić, w Cerkwi ukraińskiej bowiem, podobnie jak na całym chrześcijańskim Wschodzie, w dniu 29/16 października czczono *СѢГО мѢЧНИКА ЛУГГИНА СОТНИКА, ЙЖЕ ПРИ КРѢТѢ ГДНИ*⁷⁰⁹, dopiero obecnie tego dnia wspomina się innego Longina – żyjącego w wieku XIII furtowego w kijowskiej Ławrze Pieczerskiej⁷¹⁰. We wschodnich *Ukrzyżowaniach* wcale nierzadko dokonywano rozróżnienia między Longinem, którego ukazywano w chwili przebijania boku Zbawiciela, a centurionem stojącym obok św. Jana, który żywo gestykułuje, dając wyraz swojemu nawróceniu⁷¹¹. O dwóch różnych żołnierzach wspominają także niektóre znane na Rusi legendarne powieści pasyjne⁷¹². Malarze ukraińscy pozostali jednak wierni tej wersji,

⁷⁰⁷ Znane jest mi jedynie XVI-wieczne przedstawienie na grupie *Ukrzyżowania* wieńczącego ikonostas z Doliny, por. I. Свенцицкий 1929, il. 58.

⁷⁰⁸ W bałkańskich cerkwiach w Deczanach, Studenicy, Św. Grzegorza w Suczawie, Mołdowicie, Dobrovacie, Balanesti, por. W. Petković 1930, il. 39; tenże 1950, il. 263, 989; Ștefanescu 1928, tabl. XXXIV, XLVIII, LXXI; W. Podlacha 1912, s. 98-99; na dziełach z terenów Rusi Północnej, np. XII-wiecznej pelenie w nowogrodzkim Historycznym Muzeum, por. B.H. Лазарев 1947, tabl. 130, il. a; malowidłach w cerkwi na Wołotowym Polu, por. Я.В. Алпаров 1977, il. 98-99; Л.И. Липфшиц 1987, 85 [X.1.1-2]; Г.И. Вздорнов 1989, il. 65.1-2, 65.5-6; i w Neredicy, por. B.H. Лазарев 1962, s. 255; na ikonie Prochora z Gorodca z cerkwi Zwiastowania w moskiewskim Kremlu, por. B.H. Лазарев 1983, il. 95; w greckich: we freskach w Watopedi na Athosie, por. G. Millet 1927, s. 83, il. 2; katolikonie Wielkiej Ławy w Meteorze, por. D.Z. Sofianos br. r. wyd.; Panagii Mavriotissy i Teksarchów w Kastorii, por. M. Chatzidakis 1985, s. 75, 98.

⁷⁰⁹ *Ewangelion* 1636, fol. 389r; *Ewangelion* 1665, fol. 385v; *Ewangelion* 1773, fol. 400v.

⁷¹⁰ Por. Н.Матвеева, А. Голобородько 1995, s. 191.

⁷¹¹ W malowidłach w Tokale Kilise (stary kościół) w Kapadocji, por. A. Wharton-Epstein 1986; na XII-wiecznym dyptyku z kości słoniowej w zbiorach Ermitażu, nr. inr. ω 843, por. A. Bank 1985, s. 295-296, nr 143,144; *Sinai Byzantium Russia*, s. 92, nr B69, we freskach w cerkwiach Agia Trias, w Kato Valsamonero, Selli na Krecie, por. I. Spatharakis 1999, s. 25, 130, 243, il. 14, 141, 314; w Starym Nagoriczinie, por. B. Петковић 1950, il. 620; a nawet w kaplicy Świętokrzyskiej w krakowskiej katedrze, por. A. Różycka-Bryzek 1968, tabl. 1.

⁷¹² *Але єдинъ ѿ воинъ вдарилъ в ребра его сѣтѣю милостъ копемъ, и зарась натихъ местехъ вишла кровь и вода. едно єдинъ на йма Локъвинъ сотникъ немощенъ билъ тѣшко на вчи, велии мало видель и казалса пот крестъ привести, и щцѣпавши на крес[т]ѣ кровеи мало его сѣи млати помазалъ вчи свой тогожъ часѣ прозрилъ. и заволаъ великимъ голосомъ мовачи: в во истинѣ, тѣъ естъ Назаранинъ и правдивъ Снѣ Бжїи естъ и ѿ того часѣ оувѣрилъ въ его сѣтѣю млтѣ и послѣдовалъ оученїю апостолскомъ, а потомъ оумъченъ зосталъ за йма Хрѣо, то fragment XVIII-wiecznej tzw. *Kerestuńskiej Pasji*, opublikowanej w J. Франко 1899, s. 239; *Але єдинъ з межї жоанѣрєвъ вѣнзе копїе въ ребра его сѣтѣю милости. И натыхъмѣсть вѣйшла из вѣку его найстѣйшого кровь и вода. Тѣды ѿно вдїинъ сотникъ жоанѣрєкїи на йма лѣгвинъ немощенъ былъ тѣшко на вчи, иж тѣжъ мало видель и тогды казал са привести под крыж, а щцѣпавши на крестѣ кровь трѣха его сѣтѣю млати, и всазалъ прѣсты своїми крови и помазалъ вчи свои и натыхъмѣсть стал са здорѣвъ на вчи, и ѣсно тѣжъ велии позрѣлъ, и вѣсклїкноуа велїимъ гласомъ: въ истинѣ, тѣ, сѣ назаранинъ, снѣ бжїи естъ и сам ѿ того часѣ оувѣрилъ и послѣдовалъ оученїемъ апстаъскимъ, а потомъ оумъченъ ест за йма хрѣо, то fragment *Pasji* w Muzeum Narodowym we Lwowie, nr. 105, opublikowany przez Jana Janowa 1931, s. 105.**

która utożsamiała żołnierza z relacji Jana przebijającego bok Chrystusa z setnikiem – neofitą z ewangelii synoptycznych, i nadała mu imię Longin, wzbogacając jego biografię o epizod o cudownym uzdrowieniu ze ślepoty⁷¹³.

Trudno jednoznacznie wskazać pewny wzór dla niewątpliwie zachodniego motywu ukazującego Longina na koniu w chwili ugodzenia Chrystusa; jest on szczególnie popularny zwłaszcza w niderlandzkich kompozycjach, np. M. de Vosa (H. 389, H. 431, H. 1585) oraz H. Wierixa (M.-H. 205, M.-H. 313-315, M.-H. 2098). Na szczególną uwagę zasługuje scena na ikonie w Świątkowej Wielkiej, na której jeździec i koń został ukazany w niekonwencjonalny sposób, bo w skrócie, w trzech czwartych od tyłu. Względnie prawidłowe ujęcie czworonoga zdradza posługiwanie się wzorem, szczególnie że w podobny sposób ujęty on został na kilku wskazanych rycinach zachodnich (H. 431, M.-H. 205, M.-H. 314), a także na ilustracji *Triodionu Kwietnego*, Kijów 1631, na s. 168 (il. 201)⁷¹⁴.

Na ikonie w Świątkowej znalazł się także nieczęsty motyw konnych oddalających się od miejsca kaźni. W zbliżony sposób żołnierze ukazani zostali na wymienionej już kompozycji M. de Vosa wyrytej w roku 1582 przez I. Sadelera (H. 431). Trudno jednak stwierdzić z całą pewnością, że właśnie ta praca posłużyła za wzór ukraińskiemu malarzowi.

Nie ulega natomiast wątpliwości, że *Ukrzyżowanie* na ikonie z Semeniwki (il. 202) wzorowane było na kompozycji M. de Vosa wykonanej przez A. Collaerta, H. 321 (il. 203). Na osi sceny umieszczony został czteroramienny krzyż z Chrystusem, którego ukazano z zamkniętymi oczami oraz koronie cierniowej na głowie przechylonej na prawe ramię, inaczej niż na rycinie, a zgodnie z tradycją bizantyńską. Choć na krzyżu brak obowiązkowego w malarstwie cerkiewnym podnóżka, to stopy Zbawiciela zostały przybite do drzewca dwoma gwoźdźcami. Malarz skopiował ze wzoru ułożenie Jezusowych dłoni: u prawej jedynie palce wskazujący i środkowy są wyprostowane, u lewej – wszystkie. Ten na rycinie mało znaczący szczegół na ikonie zyskał nowe treści, Chrystus bowiem teraz wyraźnie wskazuje na dobrego łotra, który zgodnie z tradycją zwykł być umieszczany po Jego prawicy. Przy powtórzeniu póź zmieniono układ głowy łotra, teraz otoczonej nimbem i zwróconej w stronę Zbawiciela. W tle przedstawienia wśród stylizowanych obłoków, które na wzór niderlandzkiej ryciny układają się w pasy i wokół postaci Chrystusa odsłaniają otwarte niebo, ukazane zostały słońce i księżyc, tradycyjnie występujące we wschodnich wariantach tego tematu, choć zwykle jako personifikacje.

Pod krzyżem Chrystusowym klęczy, obejmując jego trzon młoda dziewczyna z odkrytą głową, to zapewne Maria Magdalena. Nieco na prawo zemdlona Matka Boska osuwa się na ziemię, podtrzymywana przez klęczącego obok Jana oraz świętą niewiastę. Ten obcy tradycji wschodniej motyw pojawia się również na ikonie z Kotania (il. 204).

⁷¹³ Taki wariant przytaczają inne *Pasje* znane na Ukrainie w XVII i XVIII wieku, por. J. Франко 1899, s. 234. Wśród bogactwa tekstów pasyjnych czytanych na Ukrainie można znaleźć i takie, które pomijają epizod o cudownym przejrzeniu, por. J. Janow 1931, s. 78.

⁷¹⁴ *Triodion* MNL Сдк 2077; *Triodion* BN Cyr 318, por. Т.Н. Каменева, А.А. Гусева 1978, il. 542.

Malarstwo wschodnie jeszcze w okresie średniobizantyńskim starało się w sposób bardzo powściągliwy ukazywać ból przyjaciół Chrystusa po Jego śmierci, by nie pozostawać w sprzeczności z dogmatem o Jego odkupieńczej śmierci, prowadzącej do radosnego zmartwychwstania⁷¹⁵. Wydaje się, że sztuka przedstawieniowa pozostawała w tym dziele osamotniona, w literaturze religijnej bowiem – i to nie tylko apokryficznej i tej, którą przez przypisywanie autorstwa Ojcom Kościoła próbowano wprowadzić do obiegu oficjalnego, ale także i tekstom włączanym do Liturgii – znajdowały się niekiedy bardzo przejmujące opisy bólu Marii po stracie Syna⁷¹⁶. Najpóźniej od wieku XIII w sztuce bałkańskiej jęto podejmować pierwsze próby ukazania cierpienia Matki Chrystusowej w sposób bardziej dramatyczny, np. na malowidłach w Sopocznach⁷¹⁷, w cerkwi Panagia Mavriotissa w Kastorii⁷¹⁸, w Starym Nagoriczynie⁷¹⁹, w klasztorze Watopedi na Athosie⁷²⁰, w Lublinie⁷²¹ oraz w Hárlâu⁷²². W *Ukrzyżowaniu* w cerkwi Teksiarchów w Kastorii Maria obejmowana przez jedną z niewiast, w geście rozpaczy

⁷¹⁵ M. Maguire 1977, s. 132.

⁷¹⁶ Cierpienia Marii opisane zostały w apokryficznej *Ewangelii Nikodema* (wersja B): *Gdy Matka Boża to usłyszała i ujrzała [Jezusa prowadzonego na ukrzyżowanie], padła zemdlnona na ziemię i leżała tak pewien czas, podczas gdy kobiety, które jej towarzyszyły stały nad nią wokół i płakały. Gdy wróciła do przytomności, powstała i zawołała wielkim głosem: „Panie mój! Synu mój! Gdzież słodka piękność twych kształtów? Jak zniosę widok cienie, który tak cierpisz?” To powiedziawszy rwała sobie twarz paznokciami i biła się w piersi... (wersja C): ...Maryja, pełna żalu zawołała z głębi: „Biada!” I rzekła do Archaniola... Czemu mi nie powiedziales o rozdzierającym [serce] i pełnym męki oddzieleniu od najbiedniejszego syna mego i o utracie oczu ociemniałych od płaczu... Któż na całej ziemi ponosi takie cierpienia, tak ciężki ból i płacz z powodu oddzielenia od syna mego i Boga?... Aż do śmierci będę odczuwała boleść, cierpienie, lzy i ból niewypowiedziany. Nie mam żadnej pociechy, synu mój, bo widzę jak oddzielają mnie teraz od ciebie. Obym, o synu mój, i ja umarła z tobą! Błagam cię, niech przyjdzie archanioł Gabriel, który przekazał mi niegdyś pierwszą radość, i oby dusza moja połączyła się z tobą (Apokryfy..., s. 442, X 2; s. 444, X 4). Matka Boska staje się postacią centralną dramatu przypisywanego tradycyjnie Grzegorzowi z Nazjanzu, pt. *Christus patiens*, opisującego przeżycia Marii podczas męki, śmierci i pogrzebu Chrystusa. To tu w usta Marii włożone zostały słowa: *Rzucę, porzucę me ciało, i z życia/ Ucieknę w śmierć. Żegnajcie! Mnie już nie ma/ Mów mi, na jaką śmierć został skazany/ Syn mój... , a Jana: Nieszczęsna Matka stojąc u stóp krzyża/ Upada jęcząc, chwytając drzewo krzyża,/ z jękiem całuje stopy (swego Syna),/ Zbiera rękoma ten podwójny strumień... (Chrystus cierpiący, wersy: 371-374; 1223-1225, s. 58, 90). Boleść Marii po stracie Syna opisują także w swoich homiliach Jerzy z Nikomedii, Symeon Metaphrases, Nikephoros Basilakes, Germanos II (H. Maguire 1981, s. 96-101), a w środowisku ruskim Cyryl Turowski, który w utworze *Lament Bogarodzicy* napisał: *Dziś widzę Cię jak złoczyńcę/ wśród dwóch totrów/ martwego z przebitymi włócznią żebrami,/ dlatego gorzko boleję i opadam z sił, nie chcę żyć, lecz chciałabym wyprzedzić Ciebie/ na tamtym świecie/ dziś mej miłości,/ radości i weselości/ jestem pozbawiona... , por. W. Mokry 1996, s. 127-129.***

⁷¹⁷ В.І. Бурић 1963, tabl. XVI.

⁷¹⁸ M. Chatzidakis 1985, s. 75, il. 12.

⁷¹⁹ В. Петковић 1950, s. 924, il. 620.

⁷²⁰ G. Millet 1927, s. 83, il. 2.

⁷²¹ A. Różycka-Bryzek 1983, s. 80 oraz il. 87a-b, tu szerzej o tym wariantcie i pokrewnych ujęciach w bizantyńskiej sztuce; też 2000, il.69-70.

⁷²² J.D. Ștefănescu 1929, s. 47, il.1.

nawet obiema rękami targa wypuszczone spod maforionu włosy⁷²³. Wśród wschodnich przedstawień nie udało się znaleźć jednak takiego, na którym zemdlona upada na ziemię. Motyw ten jest wyjątkowy nawet dla kształtowanego pod dużym wpływem Zachodu malarstwa ukraińskiego. Tutaj nawet na kompozycjach przerysowanych z obcych rycin wykazywano wiele powściągliwości w ilustrowaniu cierpienia Marii. Czyniono to najczęściej za pomocą gestów tradycyjnie w malarstwie bizantyńskim wyrażających ból i rozpacz⁷²⁴, a więc przez skłon głowy, przyłożenie dłoni do twarzy, jak na ikonach ze Zwierzynia, Uherców, Żohatyna, Wefykiego, Lipia, Chiszewic, Poczajowic, Kożuchowców, Mołdawska, Łosyńca lub przytrzymywanie ich na wysokości piersi, np. na ikonach ze Skoła, Wysocka, we lwowskich zbiorach prywatnych, bądź ze splecionymi palcami, jak w Świątkowej Wielkiej, z Woli Wyżnej, Sichowa, w MNK, z Reklińca. Jedynie na ikonie w Świątkowej Wielkiej Maria ze zgiętymi lekko nogami odchyła się do tyłu, podtrzymywana przez stojące po obu stronach niewiasty. Przegięcie Jej ciała jest jednak niewielkie w porównaniu z przedstawieniem athoskim czy lubelskim. Matkę Boską siedzącą pod krzyżem ukazano już wcześniej na ikonie z Bahnowatego, tu jednak nie osunęła się Ona bez czucia na ziemię, ale umieszczona w głębi kompozycji czuwa przy Synu. Rzadki motyw omdlałej Bogurodzicy, która legła na ziemi podtrzymywana przez Jana i Marię Magdalę, zamieszczony jedynie na ikonach z Semeniwki (il. 204) i Kotania (il. 206), niewątpliwie jest pochodzenia zachodniego, a do ukraińskiego malarstwa ikonowego przedostał się za pośrednictwem kompozycji de Vosa wykonanej w warsztacie A. Collaerta (H. 321) (il. 207). Malarz ikony z Kotania bardzo swobodnie korzystał z niderlandzkiej ryciny, a omawiany fragment kompozycji tylko w ogólnym zarysie przypomina pierwowzór. Słabnąca Maria wspierana jest przez Jana i niewiastę. Za nimi inna kobieta wznosi ręce nad głowę w geście rozpaczony, typowym dla malarstwa bizantyńskiego⁷²⁵, inaczej niż na rycinie, gdzie szłocha w przyłożony do twarzy rąbek płaszcz. Dalekie podobieństwa można dostrzec również w grupie żołnierzy grających o szaty Chrystusa, wśród których dwóch trzyma w górze otwarte dłonie jakby przed chwilą rzucili kości (na rycinie kości są zaznaczone, na ikonie nie), a trzeci, ukazany na wprost, oburącz ciągnie do siebie pożądaną szatę. Motyw ten, przejęty z kompozycji de Vosa, pojawił się jeszcze na rycinie *Ukrzyżowania* zamieszczonej w kilku księgach liturgicznych lwowskiej typografii⁷²⁶, nie stał się jednak popularny wśród ukraińskich malarzy, zapewne ze względu na problemy z jego przerysowaniem.

Do niderlandzkich zasobów graficznych sięgnął także twórca ikony z Tejsarowa (il. 208), wzorując *Ukrzyżowanie* na kompozycji Antona van Dycka, spopularyzowanej dzięki miedziorytowi Schelte à Bolswerta, H. 74 (il. 209). Z ryciny zostały przerysowane postaci pod krzyżem, a więc na prawo Maria z opuszczonymi i rozłożonymi ramionami oraz Jan, na lewo zaś brodaty mężczyzna ze swobodnie zarzuconą szatą odkrywającą ramiona i piersi, podtrzymujący za uzdę konia, na którym siedzi żołnierz

⁷²³ M. Chatzidakis 1985, s. 98, il. 10; inne przedstawienia, na których Maria szarpie włosy przytacza M. Maguire 1977, s. 132, przyp. 40.

⁷²⁴ Porównaj M. Maguire 1977, s. 132 i nn.

⁷²⁵ M. Maguire 1977, s. 132 i nn.

⁷²⁶ Np. W *Apostole*, Lwów 1639, fol. 143v; tu por. *Triodion* 1664, fol. 262r; T.H. Каменева, А.А. Гыцева, 1978, il. 696.

z włócznią. Ikonopisec kompozycję A. van Dycka wzbogacił o dwóch łotrów przywiązanych do krzyża, dwie grupy zbrojnych ustawionych w tle po obu stronach oraz personifikację słońca i księżyca skrytych częściowo za obłokami. Zmienił także sposób ukazania Chrystusa, który na ikonie skłonił głowę na prawe ramię. Także półnagi brodaty mężczyzna na ikonie ściskający końską uzdę, na rycinie trzyma drzewiec z gąbką, włócznią zaś przebija bok Chrystusa żołnierz siedzący na koniu, który na pierwowzorze dzierży sztandar. Maria Magdalena przez ukraińskiego malarza ukazana została tradycyjnie obok Matki Boskiej z odkrytą dłonią przy twarzy, podczas gdy na rycinie obejmuje ona tron krzyża, całując Chrystusowe stopy. Wydaje się, że wszystkie zmiany wprowadzone przez malarza miały na celu przystosowanie obcej kompozycji do ukraińskiej tradycji przedstawieniowej, która choć w XVIII wieku daleko odeszła od zasad bizantyńskich, to jednak nie zawsze akceptowała wszystkie zachodnie rozwiązania. Malarzowi ikony nie odpowiadał również sposób ujęcia ciała Chrystusa przez van Dycka, nie odwołał się on jednak do dzieł rodzimych, ale sięgnął po inny wzór, być może miedzioryty z warsztatu Wierixów (M.- H. 337 lub M.- H. 335).

W ukraińskich *Ukrzyżowaniach*, szczególnie w cyklach pasyjnych, niemal obojętnie umieszczano setnika, ale na kompozycji A. van Dycka postać tę pominięto, wyeksponowano zaś Stefatona – mężczyznę podającego Chrystusowi gąbkę nasiąkniętą octem. Twórca ikony uznał za konieczne zilustrowanie momentu przebijania włócznią boku Chrystusa, wzbogacając go o legendarny epizod o jego cudownym uzdrowieniu. Uporządkował on także rozrzucone na rycinie szczątki praojca i czaszkę ułożoną na dwóch skrzyżowanych piszczelach umieścił podług wschodniej tradycji pod krzyżem, choć nie w skalistej jamie, to na zboczu niewielkiego pagórka. Zgodnie ze zwyczajem na *Ukrzyżowaniach* w szerszych cyklów narracyjnych obok Chrystusowego umieszczano także krzyże dwóch łotrów. Tej tradycji pozostał wierny także twórca omawianej ikony.

Tradycja przedstawieniowa zarówno wschodnia, jak i zachodnia ustaliła zbliżone zasady ukazywania postaci łotrów. Dobry zwykle umieszczany był po prawicy Zbawiciela i albo patrzył na Niego, albo z zamkniętymi oczami spokojnie skłaniał głowę na lewe ramię. Zły zaś zawieszony na krzyżu po przeciwnej stronie często odwracał twarz od Chrystusa. Na najstarszych ikonach ze Zwierzynia, Żohatyna, Uherców, Truszowic, Michowej postaci obu mężczyzn są niemal identyczne, z ciemnymi włosami i brodą, w zbliżonych pozach, z ramionami przerzuconymi za belkę krzyża i nogami ze śladami po łamaniu, obaj zwrócenii w stronę Chrystusa. Identyfikację łotrów umożliwia epizod zachodniej proveniencji z aniołem i skrzydlatym diabłem zabierającymi personifikacje dusz. Na przedstawieniach tych mężczyźni nie zostali wyróżnieni imionami, choć na zwierzeńskim i uhreckim umieszczono napisy: **ЗАЛГО РАЗБОЙНИКА ДІДВОЛЬ БЕРЕ ДІШЮ, [Б]Л[А]ГОРАЗМНИ РАЗБО[И]Н... АНГЛЬ БЕРЕ ДІШЮ ЕГО** oraz **РА[З]БОЙНИК БЛ[А]ГОВЕРНЪ, РА[З]БОЙНИК НЕВЕРНЪ**.

Imiona łotrów: dobrego – Dysmas, złego – Gestas, znane z apokryficznej *Ewangelii Nikodema*, w ukraińskich *Ukrzyżowaniach* pojawiają się stosunkowo rzadko. Na ikonie z Lipia łotr po prawicy Chrystusa to **Геста Разбойникъ**, po lewicy – **ДИМАЗЪ Разбойник**. W podobny sposób nazwani zostali zbrojcy na późniejszych ikonach ze Skola (dobry – **ГЕСТА**, zły – **ДИЖМАНЪ**), Mołdawska i Łosyńca (**ГЕЗБА**, **ДИЗБА**), w MNK (**Геста**,

Дижба). Jedynie na ikonach Woli Wyżnej, Wisłoka Wielkiego, Brusna Nowego przestępcom nadano imiona zgodne z treścią apokryfów, a więc po prawicy zawisł – *Дижма*, po lewicy – *Геста*. Różnice w nazywaniu obu łotrów wynikały nie tylko z pomyłek malarzy, bo podobny brak konsekwencji charakteryzuje również teksty *Pasji* czytanych na Ukrainie, gdzie według jednej wersji – *Геста* urągał Chrystusowi, a *Дижма* stawał w Jego obronie, według innych na odwrót⁷²⁷.

Sztuka ukraińska nie wykształciła kanonu przedstawiania tych dwóch postaci. Jako brodaci mężczyźni ukazani byli także na ikonach z Osław Nowych, w Świątkowej Wielkiej, z Chiszewic, Kożuchowców, Wysocka, Bartnego, Tejsarowa, Reklińca, we wsi Ulińskie Kryvé, Nowej Sedlicy, malowidłach w Drohobyczu. Równie często z brodą ukazywany był tylko zły łotr, np. na ikonach z Lipia, Doliny, Skola, Woli Wyżnej, Semeniwki, Kotania, Mołdawska, Łosyńca, Tysowca, z lwowskiej kolekcji prywatnej, Brusna Nowego, na malowidłach w Potyliczu. Rzadziej zarostu nie miał żaden jak na ikonie w MNK, a z Welykiego młodzieniec bez zarostu umieszczony został po lewicy Pana, brodaty po prawicy⁷²⁸.

W malarstwie ukraińskim XVII i XVIII stulecia ikonografia dobrego i złego łotra kształtowana była w dużym stopniu pod wpływem Zachodu. Choć w sztuce późnobizantyńskiej przedstawiano złoczyńców z rękami już nie tylko wyciągniętymi wzdłuż ramion krzyża, ale powyginanymi i przerzuconymi za belkę, o powykręcanych ciałach oraz z zakrwawionymi gołeniami, to jednak wzorów zbliżonych motywów ukraińskich należy szukać wśród zachodnich dzieł graficznych. I tak złoczyńcy na ikonie z Doliny (il. 199) przerysowani zostali z ryciny Philippa Galle według projektu Ioannesa Stradanusa (il. 200)⁷²⁹. Ruski malarz za niderlandzkimi twórcami po prawicy Chrystusa umieścił młodzieńca bez zarostu zwróconego w Jego stronę, po lewicy zaś brodatego mężczyznę, odwracającego od Niego twarz. Ramiona obu przestępców zostały zgięte w łokciach i przywiązane do krzyża, stopy zaś poprzybijane, a na nogach zaznaczono krwawe rany. Być może ta sama rycina posłużyła do niekonwencjonalnego upozowania postaci na ikonach z Woli Wyżnej i Bartnego. Pewne jest, że na kompozycji M. de Vosa spopularyzowanej przez A. Collaerta, H. 320 (il. 207) wzorowali się twórcy ikon z Semeniwki (il. 204) – co zostało opisane wyżej – i Wisłoka Wielkiego (il. 205). Ten ostatni z niderlandzkiej ryciny odrysował jedynie postaci łotrów, zamieniając je miejscami i tworząc ich lustrzane odbicia. Tak więc zgodnie z tradycją dobry łotr Dymas po prawicy Chrystusa (odwrotnie niż na pierwowzorze), zwrócił ku Niemu głowę, a zły Gestas po lewicy odwrócił się od Niego. Ruski malarz swoją kompozycję wzbogacił o motyw anioła i diabła zabierających z ust zmarłych ich dusze. Kopiowanie z obcego wzoru jedynie postaci złoczyńców nie jest zjawiskiem wyjątkowym, podobnie bowiem postąpił twórca drohobyckich malowideł (il. 202), który wspomagał się inną kompozycją M. de Vosa wykonaną przez A. Collaerta (H. 1585) (il. 203).

⁷²⁷ J. Франко 1899, s. 233, 264.

⁷²⁸ Dobry łotr jako mężczyzna z brodą często ukazywany jest na dziełach ruskich, bałkańskich, a także późniejszych greckich; tak też zaleca go przedstawiać *Hermeneia*, por. *The „Painter’s Manual”*, s. 38; także Н. Покровский 1890, s. 365-367; W. Podlacha 1912, s. 99.

⁷²⁹ *The Illustrated Barch*, t. 56, s. 137, nr 5601, .043.

W XVII, a zwłaszcza w wieku XVIII do ukraińskich przedstawień *Ukrzyżowania* w coraz częściej przenikały obce motywy. Niektóre z nich przeszły do malarstwa ikonowego już wcześniej, jak postaci anioła i demona z duszami łotrów oraz konwulsyjnie powyginane ciała złoczyńców, niektóre były przejmowane z nowożytnych zachodnich dzieł graficznych. Ekspansja obcych wzorów powodował wypieranie motywów, wydawałoby się niezmiennych i najbardziej strzeżonych, takich jak siedmioramienny krzyż ze szczególnie czczonym w średniowiecznej Rusi podnóżkiem, czy przybicie ciała Chrystusa do krzyża czterema gwoździami⁷³⁰. Na wielu ukraińskich ikonach deseczkę z tytułem stanowiącą w malarstwie wschodnim ramiona krzyża zastępowano bądź zwojem, jak na dziełach z Woli Wyżnej, Semeniwki, Kotania, w MNK, z Mołdawską, Łahodowa oraz Reklińca, bądź tabliczką nabitą na słup, jak na ikonie z Bartnego. Niejednokrotnie pomijano podnóżek, np. na ikonach z Bartnego, Semeniwki, Kotania, Łahodowa, Reklińca, ale stopy Chrystusa choć nałożone na siebie, tylko sporadycznie przybite były jednym gwoździem, np. na ikonach z Bartnego i Reklińca. Regułą zaś stało się zastąpienie występującego jeszcze w XVI wieku tytułu Chrystusa **ЦАРЬ СЛАВЫ** (na ikonach z Uherców, Bahnawatego, Michowej) skrótem: **ИИЦІ**.

Zdjęcie z krzyża

Najstarsze ilustracje tego tematu zachowały się w IX-wiecznych rękopisach obu kręgów kulturowych, jednakże już wtedy realizm i dramatyzm ujęć zachodnich wyrażany zwłaszcza przez ukazanie ciała Chrystusa, które odjęte od krzyża, bezwładnie opada na barki i plecy Józefa⁷³¹, wyraźnie kontrastował z idealistycznym wariantem wschodnim, na którym Józef podtrzymuje ciało Nauczyciela w pozycji pionowej⁷³². Z wyjątkiem najstarszych przedstawień, na których opuszczana jest z krzyża jedna ręka Jezusa, w sztuce bizantyńskiej zazwyczaj ukazywano moment późniejszy, kiedy już obie są wolne od gwoździ. Nie zwisają one jednak bezwładnie na plecach Józefa, jak na wczesnych zachodnich miniaturach, ale ujmowane są z czułością i całowane przez Matkę Boską, Jana lub Marię Magdalenę⁷³³. Ciało Zbawiciela z wciąż przybitymi do

⁷³⁰ Przejawem szczególnego przywiązania Rusinów do tradycyjnej formy krzyża, na którym Chrystus zawieszony został za pomocą czterech gwoździ, była wrogość tłumu witającego metropolitę Izydora po powrocie z soboru florenckiego do Moskwy 19 marca 1441 roku, gdy na czele jego orszaku niesiono krucyfiks z Chrystusem, przybitym, zgodnie ze zwyczajem zachodnim, trzema gwoździami, por. A. Różycka-Bryzek 1994 b, s. 326, tam dalsza literatura.

⁷³¹ G. Millet 1916, s. 467-468, fig. 429; G. Schiller 1968, il. 544-547.

⁷³² Najstarsze przedstawienie w sztuce bizantyńskiej pochodzi z wieku IX z rękopisu homilii Grzegorza z Nazjanzu w Bibliotece Narodowej w Paryżu, Ms. gr. 510, fol. 30v, por. G. Schiller 1968, il. 548; H. Maguire 1977, il. 37. Zbliżone kompozycje pochodzą również z dzieł późniejszych, np. w XI-wiecznych ewangeliarzach we Florencji, w Bibliotece Laurenziana, cod. Plut. VI, 23, fol. 59v; w Paryżu w Bibliotece Narodowej, Ms. gr. 74, fol. 69r; por. także G. Millet 1916, fig. 494-498; równocześnie powstają kompozycje o nowej formule ikonograficznej, jak na miniaturze *Ewangeliarza* Paris. Ms. gr. 74, fol. 100r, por. *Évangiles avec Peintures...*, t. II, tabl. 52, 88.

⁷³³ Wyjątkowe i zapewne powstałe pod wpływem Zachodu jest przedstawienie w centralnej części X-wiecznego tryptyku z kości słoniowej w Waszyngtonie w Dumbarton Oaks, 52.12, por. K. Weitzmann 1972, nr 27; *The Glory of Byzantium...*, nr 100, na którym ciało Chrystusa ciężko

podnóżka stopami, załamujące się coraz to głębiej, osuwa się w dół, podtrzymywane w pasie przez Józefa. Przeobrażenie przedstawienia rozwijało się w kierunku spotęgowania elementów realistycznych i dramatycznych, a także zwiększenia liczby postaci.

Najważniejsze motywy wschodniej formuły *Zdjęcia z krzyża* wymienia XVIII-wieczny tekst ałoskiego podręcznika malarskiego⁷³⁴: *Na tle gór krzyż wbity w ziemię i drabina oparta o krzyż. Józef wchodzi na drabinę i podtrzymuje ciało Chrystusa, chwytając je w pól i unosząc. Na dole stoi Matka Boska, trzyma ciało w ramionach i całuje twarz, za nią stoją kobiety z mirrą i wonnościami. Maria Magdalena całuje lewą rękę Chrystusa, a za Józefem stojący Jan Ewangelista całuje prawą rękę Chrystusa. Schylony Nikodem wyrzywa szczypcami gwoździe z nóg i wrzuca je do kosza. Pod krzyżem głowa Adama*⁷³⁵.

Wzajemnie zbliżone kompozycje znajdują się na ikonach z Zwierzynia (**il. 210**), Żohatyna, Truszowic (**il. 211**), Michowej i Uherców. Ciało Chrystusa przegięte w pasie niemal pod kątem prostym, ze stopami ciągle przybitymi do podnóżka bezwładnie opada w ramiona stojącego poniżej Jana. Obok niego na stołku Maria tuli do policzka twarz Syna i podtrzymuje ramiona. Jego ręce nie opadają, lecz przylegają do tułowia, całowane przez jedną bądź dwie kobiety stojące nieopodal. Poniżej nich klęczy mężczyzna, zapewne Nikodem, i wyciąga obcęgami gwoździe ze stopy Chrystusa. Od góry tę harmonijnie skomponowaną scenę zamyka postać starszego mężczyzny – Józefa, który wspiał się na drabinę i w głębokim skłonie, niejako zawieszony na górnej belce, opuszcza uwolnione od gwoździ ręce Chrystusa. Na kilku ikonach zaznaczono właśnie tę chwilę, Józef bowiem dotyka jeszcze ramion Nauczyciela, na innych zaś późniejszą, gdy uczeń trzyma wyciągniętą w dół otwartą, pustą już dłoń. Chociaż wśród dzieł bizantyńskich nie udało się znaleźć bliźniaczego przedstawienia, większość motywów znajduje swoje analogie w tym kręgu kulturowym. Najbliższe kompozycje powstały w środowiskach północnoruskich, np. w XIV-wiecznych freskach cerkwi Narodzenia Pańskiego w Nowogrodzie i XV-wiecznej ikonie A. Rublowa w Soborze Trójcy Świętej Troicko-Sergiejewskiej Ławry⁷³⁶ oraz ikonie najprawdopodobniej nowogrodzkiej w Tretiakowskiej Galerii⁷³⁷ (**il. 212**), a także XVI-wiecznych: na *tabliczkach* z Soboru Sofijskiego w Nowogrodzie⁷³⁸, ikonie z cerkwi Ofiarowania Pańskiego w Wołogdzie⁷³⁹

opada w ramiona stojącego poniżej Józefa; na obce inspiracje wskazuje także postać Nikodema, który wyjmuje gwoździe ze stopy Jezusa za pomocą młotka i dłuta (motyw znany z zachodnich miniatur, por. G. Schiller 1968, il. 545), rysem niewątpliwie bizantyńskim jest umieszczenie w scenie postaci Matki Boskiej, która ujmuje opuszczoną bezwładnie dłoń Syna i tuli do twarzy.

⁷³⁴ Opisowi temu odpowiadają sceny na freskach w cerkwi w Starym Nagoriczinie i z pewnymi odstępstwami w Nerezi, por. O. Bihalij-Merin 1958, s. 53, il. 17, a także na jednej ze scen ikony *Ukrzyżowania* w klasztorze Św. Katarzyny na Synaju, por. E. et M. Sotiriou 1956, il. 205.

⁷³⁵ Tłum. wg J. Lewiński 1943, s. 134; por. też *The 'Painter's Manual'*, s. 39; *Ерминія...*, s. 516; Dionozjusz z Furny 2003, s. 133.

⁷³⁶ M.A. Ilyin 1967, il. 21.

⁷³⁷ В.Н. Лазарев 1947, il. 1266; В.И. Антонова, Н.Е. Мнева 1963, nr kat. 107, il. 75; *Государственная Третьяковская Галерея...*, il. 26; В.Н. Лазарев 1983, il. 66.

⁷³⁸ Nowogród, Muzeum Historyczno-Archeologiczne, por. E.C. Смирнова 1982, s. 514-517, il. 12-17.

⁷³⁹ Moskwa, Tretiakowska Galeria, por. В.И. Антонова, Н.Е. Мнева 1963, t. II, nr kat. 621, il. 74; Łazariew wymienia jeszcze nowogrodzką *tabliczkę* w prywatnej kolekcji w Oslo, por. tenże 1983, s. 246.

oraz drzwiach z cerkwi Św. Izydora w Rostowie⁷⁴⁰. Wszędzie tam przykuwa uwagę pokrewne ujęcie ciała Chrystusa, Matki Boskiej, świętych niewiast, Nikodema u podnóża wyciągającego obcęgami gwóźdź, siedmioramiennego krzyża w tle i drabiny opartej o jego belkę. Wszystkie te motywy znajdują analogie we wcześniejszych dziełach bizantyńskich. Zupełnie wyjątkowe jest np. ujęcie Jana Ewangelisty, który umieszczony w lewej części kompozycji (jak na wymienionych północnoruskich dziełach), podtrzymuje opadające ciało Nauczyciela.

Jan jest włączany do przedstawień *Zdjęcia z krzyża* nieomal od początku, jednakże nie bierze on bezpośredniego udziału w akcji, a stoi na uboczu pogrążony w bólu⁷⁴¹, nieraz tylko skłania głowę do stóp Pana⁷⁴². Najpóźniej od wieku XII ujmuje i całuje Jego dłoń⁷⁴³, rzadziej podtrzymuje ciało⁷⁴⁴. Wydaje się, że na zachodnioruskich ikonach Jan zastąpił Józefa z Arymatei, który już w najstarszych dziełach zarówno wschodnich, jak i zachodnich, ujęty z profilu lub trzech czwartych stoi z boku krzyża i obejmuje osuwające się ciało. Ewangelista na omawianych ikonach ukazany jest w zbliżonej pozycji, z charakterystycznie wysuniętym do przodu kolanem, co pozwala odgadnąć, że jego stopa pierwotnie znajdowała się na jakimś podwyższeniu, np. szczeblu drabiny. Podobny motyw, ale przypisany Józefowi, znajduje się już na X-wiecznych przedstawieniach, np. we fragmencie bizantyńskiego tryptyku w Dumbarton Oaks⁷⁴⁵. Nie ma podstaw, by twórcy ikony ze Zwierzynia nie przypisać autorstwa oryginalnych póz pozostałych osób. I tak Nikodem, który zwykle ukazywany jest u podnóżka krzyża, w chwili usuwania gwoździ ze stóp Mistrza, tu siedzi na podwiniętej prawej nodze, z której spadł leżący obok sandał. Choć poza apostoła przypomina ujęcia północnoruskie, to różni je sposób ukazania głowy, szat, a także prawej nogi tam niewidocznej oraz brak zsuniętego buta. Dwie niewiasty po obu skrajach kompozycji okazują ból, rwąc włosy z głowy. Jest to gest wywodzący się z antyku i rzadko umieszczany w scenach pasyjnych okresu wczesno- i średnibizantyńskiego⁷⁴⁶, popularny za to w sztuce późniejszej, zwłaszcza

⁷⁴⁰ H.H. Померанцев, С.И. Масленицын 1994, il. 68.

⁷⁴¹ Np. na X-wiecznym dyptyku z kości słoniowej w Kestner-Museum w Hanowerze, WM XXIa, 44b, por. *The Glory of Byzantium*, nr kat. 92; we freskach w krypcie Hosios Lukas; na miniaturze *Ewangeliarza* w Bibliotece Laurenziana we Florencji, cod. Plut. VI, 23, fol. 59v; na ikonie z kości słoniowej, z przelomu w XI-XII, w Ermitażu w Petersburgu, nr 266, por. *Sinai, Byzantium, Russia*, nr kat. B70.

⁷⁴² Por. Miniatura *Ewangeliarza* w Bibliotece Palatina w Parmie, gr. 5, fol. 90r, por. G. Millet 1916, fig. 496; J. Lowden 1997, il. 169.

⁷⁴³ Np. we freskach w cerkwi Św. Pantalejmona w Narezi; na ikonie z końca w. XIII w kolekcji Stoclet w Brukseli, por. B.H. Лазарев 1983, il. 435; A. Różycka-Bryzek 1965, s. 67, il. 29.

⁷⁴⁴ Np. na miniaturze armeńskiego tzw. Malatiańskiego *Ewangeliarza* Ms. 10675, r. 1268 z Monasteru Hromkla, Cilicia w zbiorach Matenadaran w Erewaniu, por. *Armenian Miniatures*, il. 96; na freskach w kaplicy zamku lubelskiego, por. A. Różycka-Bryzek 1983, il. 94; 2000, il. 71-73.

⁷⁴⁵ K. Weitzmann 1972, nr 27; *The Glory of Byzantium*, nr kat. 100; por. też G. Schiller 1968, il. 543, 550; E. et M. Sotiriou 1956, il. 203; *Armenian Miniatures*, il. 123; I. Spartharakis 1999, il. 249; *Perceptions of Byzantium*, s. 123, il. 3-4.

⁷⁴⁶ H. Maguire 1977, s. 129.

bałkańskiej (już we freskach Św. Klimenta w Ochrydzie, w scenie *Oplakiwania*⁷⁴⁷). I wreszcie Józef z Arymatei wspięty na szczeblach drabiny, głęboko pochylony, z głową zwróconą ku dołowi, który niejako zawisł na górnej belce krzyża, przytrzymując się niej prawą ręką. Ten zupełnie wyjątkowy dla sztuki wschodniej motyw był znany na Zachodzie od średniowiecza w zbliżonym, choć nie identycznym kształcie, szczególnie w scenach *Wejścia na krzyż*⁷⁴⁸, ale także w *Zdjęciu z krzyża*, np. na skrzydle ołtarza dla kościoła franciszkańskiego w Bambergu⁷⁴⁹. Wskazane przykłady pozwalają przypuszczać, że rozwiązanie wykorzystane przez twórcę ikony mogło być inspirowane malarstwem zachodnim.

Formuła *Zdjęcia z krzyża* ze zwierzyńskiej ikony była popularna i powracała nie tylko na wymienionych już XVI-wiecznych dziełach, ale także z końca wieku XVI – na ikonie z Welykiego oraz z XVII – z Doliny (**il. 213**). Na ikonie z Doliny niewielkie zmiany wprowadzono w ujęciu ciała Chrystusa, którego lewa ręka nie przylega do tułowia, ale wyciągnięta w górę podtrzymywana jest przez jednego z mężczyzn – tu podpisanego jako Nikodem. Tuż obok na ramieniu krzyża zawieszona została korona cierniowa. Motyw ten, znany już z ikon z Bahnowatego i Welykiego, popularny w wieku XVII, np. na ikonie z Lipia, w ikonostasie ŚŚ. Piatnic we Lwowie i malowidłach w Sichowie, należy do zasobów sztuki zachodniej, skąd przeszedł być może za sprawą drzeworytu A. Dürera z Małej Pasji (H. 151).

Przedstawienia XVII i XVIII-wieczne w dużym stopniu podporządkowane są wzorom zachodnim, które docierały na Ukrainę bądź bezpośrednio przez grafikę obcych mistrzów, bądź pośrednio – ilustracje rodzimych ksiąg liturgicznych⁷⁵⁰.

Na ikonie z Dobrowlan uwolnione od gwoździ ciało Chrystusa opuszczane jest za pomocą wąskiej płóciennej taśmy, która zarzucona na ramiona krzyża okala nogi oraz lewe ramię Zmarłego (**il. 214**). Chrystus podtrzymywany jest także przez przyjaciół. Jego Matka dotyka dłoń swobodnie zwisającej ręki, Jan obejmuje nogi, jeden z mężczyzn, przypuszczalnie Józef, wsuwając ręce pod pachy, ujmuje tułów. Tu umieszczona została także najpewniej Maria Magdalena, stojąca obok Matki Boskiej, nie biorąca bezpośredniego udziału w akcji oraz starszy mężczyzna – Nikodem – trzymający koniec taśmy utrzymującej ciało Zbawiciela. Ta kompozycja, daleka od tradycyjnej, odwzorowana została z dwóch rycin *Złożenia do grobu* i *Zdjęcia z krzyża* umieszczonej w *Ewangeliach*, Lwów 1644 (**il. 215**) i *Triodionie Kwietnym*, Lwów 1663⁷⁵¹ oraz za-

⁷⁴⁷ O. Bihalji-Merin 1958, s. 47; H. Maguire 1994, il. 107.

⁷⁴⁸ Realizacja Guido da Siena w utrechtskim Rijksmuseum Het Catharijneconvent, także w dziele jego ucznia w Weellesley College Museum Catharijneconvent, por. A. Derbes 1995, il. 65, 66; też 1996, il. 89 oraz G. Bronzino, w weneckiej Akademii, por. P. Toesca 1951, fig. 610.

⁷⁴⁹ Monachium, Bawarskie Muzeum Narodowe, MA 2625, por. P. Strieder 1993, nr 12, il. 28, s. 31.

⁷⁵⁰ Por. np. R. Biskupski 1981; A. Gronek 1999.

⁷⁵¹ I. Свенціцький 1924, il. 336. Kompozycja ta również nie jest oryginalna (**il. 215**), lecz została złożona z kopii kilku prac M. de Vosa. *Złożenie do grobu* na pierwszym planie powtórza rycinę wykonaną w warsztacie Wierixów M.-H.158, por. A. Gronek 1999, s. 324 (**il. 249**). *Zdjęcie z krzyża* zaś w głównym zarysie naśladuje dzieło I. Sadelera, H. 432 (**il. 216**), z którego przejmuje sposób ukazania ciała Chrystusa w pozycji diagonalnej, z lekko rozłożonymi rękami

mieszczony w *Triodionie Kwietnym*, Kijów 1931, na s. 169 i 395 (**il. 220**)⁷⁵². Tę ostatnią naśladowali również malarze ikon z Chiszewic (**il. 217**), okolic Starego Sambora, ze Skola (**il. 218**), Kołczyńskiego, Wysocka i Bartnego, a być może i z Poczajowic, z Mołdawska, Łosyńca, Lipia (**il. 219**) oraz w malowidłach potylickiej cerkwi.

Na pracy A. Collaerta wg M. de Vosa, H. 322 (**il. 223**) opierał się twórca ikony z Wisłoka Wielkiego (**il. 221**), skąd skopiował wszystkie najważniejsze motywy. Tak więc ciało Chrystusa ułożone po diagonalnej, ukazane na wprost z rozłożonymi rękami, opuszczane jest przez dwóch mężczyzn na drabinach za pomocą taśmy okalającej ramiona⁷⁵³; Matka Boska, podtrzymywana przez Jana, pochyla się głęboko ku ujmowanemu w dłoniach nogom Syna; Maria Magdalena klęczy i całuje Jego dłoń. Stąd pochodzi także motyw porzuconych na ziemi ćwieków, których liczba została zwiększona do czterech oraz obcegów, a koronę cierniową zastąpiła... czaszka Adama, tradycyjnie występująca w bizantyńskich ilustracjach tego tematu. Niektóre szczegóły z niderlandzkiej ryciny znalazły się także w malowidłach dohobyckiej cerkwi (**il. 222**), co widoczne jest zwłaszcza w sposobie ujęcia ciała Chrystusa, a także w pozie jednego z mężczyzn u belki krzyża.

Z innej kompozycji M. de Vosa z warsztatu Wierixów, M.-H. 361 (**il. 225**), korzystał twórca ikony z Semeniwki (**il. 224**). Z niderlandzkiej pracy skopiowany został fragment ukazujący ciało Chrystusa, z rękoma szeroko rozchylonymi, złożonymi na barki mężczyzn stojących na drabinach, z nogami ułożonymi po skosie na całunie podtrzymwanym przez siwobrodego starca. Motyw osuniętej na ziemię Matki Boskiej, pocieszanej przez święte niewiasty, powtarza podobny ze sceny *Ukrzyżowania* (**il. 204**) i przejęty został także z niderlandzkich sztychów, M.-H. 117, M.-H. 136 lub H. 321 (**il. 207**).

W duchu zachodnim zostało namalowane także przedstawienie na ikonie w Świątkowej Wielkiej, przywodzące na myśl kompozycje wczesnośredniowiecznych miniatur (**il. 226**)⁷⁵⁴. Tu również ciało Chrystusa ciężko opada w ramiona stojącego na drabinie Jana, z ręką bezwładnie zarzuconą na jego plecy i głową przy jego twarzy. Stopy Zmarłego uwolnione już od gwoździ podtrzymuje, na znak czci przykrytymi dłońmi brodaty mężczyzna (Nikodem?), klęczący u krzyża. Na prawo inny mężczyzna z ciemnym

oraz osoby uczestniczące w akcji – Matkę Boską ujmującą tułów Syna, Jana stojącego z tyłu i obejmującego Ją w pasie, starszego mężczyznę w kapeluszu z głową obok twarzy Chrystusa oraz drugiego po przeciwnej stronie krzyża, ujętego od tyłu w trzech czwartych, oburącz trzymającego pas materii otaczający nogi Zmarłego. Stąd odrysowane zostało także naczynie na wonności, a misa z gąbką przeniesiona została do przedstawienia na pierwszym planie. Pominęty został natomiast mężczyzna na drabinie opuszczający rękę Chrystusa. Na rycinie został on zastąpiony przez motyw przejęty z ryciny wykonanej przez A. Collearta, H. 321 (**il. 223**), na którym ramię Pana zawieszono zostało na taśmie. Z tego dzieła pochodzi także pomysł namalowania na ziemi gwoździ, których liczba została, zgodnie z tradycją, zwiększona do czterech oraz klinu utrzymującego krzyż w pionie; a korona cierniowa znalazła się przed sarkofagiem na planie pierwszym lwowskiej ryciny.

⁷⁵² Por. T.H. Каменева, А.А. Гыцева 1976, il. 543.

⁷⁵³ Poza Chrystusa na obu kompozycjach M. de Vosa – H. 432, na której wzorowana jest ilustracja lwowskich druków i H. 321 – różni się jedynie mało znaczącymi szczegółami.

⁷⁵⁴ Por. G. Schiller 1968, il. 544.

zarostem stojąc w szerokim rozkroku, oburącz trzyma tkaninę, na której opuszczany jest Zbawiciel. Na lewo za leżącym po skosie sarkofagiem stoi Matka Boska zapewne z Marią Magdaleną z naczyniem na wonności w dłoni. Chociaż do tej pory nie udało się znaleźć wzoru do tej kompozycji, o jego istnieniu przekonują zbliżone rozwiązania na ikonach z Woli Wyżnej (**il. 227**) oraz w MNK (**il. 228**).

Zdjęcie z krzyża na bliźniaczych ikonach we wsi Uličské Krivé (**il. 229**) i z Nowej Sedlicy naśladuje kompozycję Piotra Rubensa ze środkowej sceny tryptyku w antwerpskiej katedrze, spopularyzowanej przez rycinę L. Vorsermana (**il. 231**)⁷⁵⁵, a tu skopiowanej z ilustracji *Molitwosłowa* wydanego w Budzie w roku 1823 (**il. 230**)⁷⁵⁶. Kompozycja ta, chętnie naśladowana przez zachodnich malarzy, została powtórzona jeszcze na ikonie z Krywki.

Najstarsze zachodnioruskie ujęcia *Zdjęcia z krzyża* nawiązują do malarstwa północnoruskiego, zwłaszcza nowogrodzkiego; późniejsze – tylko wyjątkowo czerpią z tradycyjnych wzorów. W czasach nowożytnych najczęściej tworzono w duchu zachodnim, kopiując w miarę swoich możliwości dzieła graficzne zawarte w księgach liturgicznych rodzimych typografii lub sięgając po odbitki sprowadzane z Zachodu. Przedstawienia te utraciły swój pierwotny idealizm, zaczęły się na nich pojawiać elementy obce malarstwu bizantyńskiemu. I tak, Maria klęczy i całuje stopy Syna na ikonie w MNK (**il. 228**), obejmuje Jego nogi na ikonie z Wisłoka bądź w rozpaczę usuwa się na ziemię na ikonie z Semeniwki (**il. 224**), Maria Magdalena zaś klęczy pod krzyżem na dziełach z Wisłoka (**il. 221**) i Reklińca. Do rysów obcych należy zaliczyć również pasy materii używane do opuszczania ciała Chrystusa, czteroramienny krzyż [na ikonach z Dobrowlan (**il. 214**), Tejsarowa, Raklińca] oraz na tych samych dziełach tytuł zapisany na zwijającej się kartce bądź na deseczce białej w słup krzyża (na ikonach z Bartnego, Kotania)⁷⁵⁷. Czaszka Adama, którą w wiekach XV i XVI niemal obowiązkowo umieszczano pod krzyżem, na przedstawieniach późniejszych występuje jedynie wyjątkowo, np. na ikonach z Doliny (**il. 213**) i Wisłoka (**il. 221**). Zupełnie sprzecznie z duchowością wschodnią jest pokrycie całego ciała Chrystusa kroplami krwi na ikonie z Mołdawska. Dzieła te z tradycją wschodnią łączą już tylko nieliczne detale, takie jak zwiększenie liczby gwoździ, z trzech na obcych pierwowzorach, do czterech; przykrycie rąk ujmujących ciało Chrystusa, na ikonach z Lipia (**il. 219**), w Świątkowej Wielkiej (**il. 226**), ze Skola (**il. 218**) oraz napisy z tytułem sceny i imionami postaci.

Złożenie do grobu (Oplakiwanie)

Ikonografia *Oplakiwania* i *Złożenia do grobu* została wypracowana dopiero w okresie średniobizantyjskim. Jako pierwsze pojawiło się w malarstwie miniaturowym *Złożenie do grobu* o charakterze narracyjnym, obrazujące dosłownie tekst Ewangelii św. Jana, zgodnie z którym Józef z Arymatei i Nikodem owinęli szczelnie ciało Chrystusa w

⁷⁵⁵ Por. J. Samek 1978, il. 33-35.

⁷⁵⁶ *Molitwosłow* 1823, s. 182.

⁷⁵⁷ Motyw taki występuje chociażby na drzeworycie Dürera z cyklu *Mata Pasja*, H. 151.

plótno i złożyli w nowym grobie (J 19, 38-42)⁷⁵⁸. Najwcześnieiej *Oplakiwanie* pojawia się w wieku XI⁷⁵⁹ i to zarówno w malarstwie książkowym, tablicowym, jak ściennym⁷⁶⁰, łącząc ono treści obu przedstawień i wzmacniając odczucia kontemplacyjne.

Chociaż na najstarszej ikonie ze Zwierzynia umieszczono napis **ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБЪ Г҃А НАШЕГО**, to formuła ikonograficzna tego przedstawienia odpowiada tradycyjnemu *Oplakiwaniu*. Na wysoki kamienny sarkofag zaścielony białym płótnem złożono ciało Chrystusa przykryte jedynie opaską biodrową, z rękoma wzdłuż tułowia (il. 232). Przed sarkofagiem przy głowie Syna siedzi Maria ze wzniesionymi nieznacznie dłońmi. Śmierć Chrystusa oplakują także przyjaciele: Jan obejmując Jego nogi, Józef w głębokim pokłonie z dłonią przy twarzy oraz stojący za jego plecami Nikodem, a także kobieta, zapewne Maria Magdalena, ze wzniesionymi rękami. W tle pośrodku górzystego krajobrazu ustawiony został pięcioramienny krzyż z napisem na górnej deseczce **ЦРЬ ГЛАВЫ**. Przedstawienie to nawiązuje do tradycji bizantyńskiej, tak więc krzyż w głębi przedstawienia został umieszczony już na XI-wiecznej miniaturze w parmeńskim *Ewangeliarzu* (90v); trzech uczniowie – na licznych XI- i XII-wiecznych ikonach z kości słoniowej⁷⁶¹, niewiasta wznosząca wysoko ręce w geście rozpacz – najwcześnieiej na miniaturze watykańskiego *Ewangeliarza* Cod. gr. 1156 (fol. 194v). Motywy te przez stulecia współtworzyły wschodni wariant *Oplakiwania*, zalecano je nawet w XVIII-wiecznym athoskim podręczniku malarskim⁷⁶².

⁷⁵⁸ H. Покровский 1892, s. 388-390; G. Millet 1916, s. 489 i nn.; G. Schiller 1968, 181-185; C. Schweicher, *Grablegung*, w: *LCHI*, t. 2, szp. 193; najstarsze przykłady w malarstwie książkowym pochodzą z wieku IX, por. np. miniaturę z *Psalterza* Chludowa, w Muzeum Historycznym w Moskwie, MS. Add, gr. 129, fol. 87; z Homilii Grzegorza z Nazjanzu, w Bibliotece Narodowej w Paryżu, gr. 510, fol. 30v; z *Psalterza* w klasztorze Pantokratora na Athosie, cod. 61, fol. 122r.

⁷⁵⁹ H. Maguire 1977, s. 163-164, il. 77; K. Weitzmann i inni 1993, il. 109; H. Maguire 1994, il. 111.

⁷⁶⁰ Por. np. w XI-wiecznych *Ewangeliarzach*: w Bibliotece Palatina w Parmie, Palat. 5, 90v; w Bibliotece Morgana w Nowym Yorku, MS 639, fol. 280r; w Bibliotece Watykańskiej, gr. 1156, fol. 194v; w Bibliotece Laurenziana we Florencji, cod. Plut. VI, 23, fol. 59v, 96r, 163r; na XI-wiecznej ikonie w klasztorze Św. Katarzyny na Synaju (część heptptyku z menologionem); na plakietce z kości słoniowej w Niemieckiej Państwowej Bibliotece w Berlinie; na wotywniej plakietce, w Dumbarton Oaks w Waszyngtonie, 87.2; XII-wiecznej steatytowej plakietce, w Ermitażu w Petersburgu, nr. ω 31; we freskach w cerkwi św. Pantalejmona w Nerezi. Wszystkie dzieła często reprodukowane, np. miniatury w G. Millet 1916, fig. 527-529, 531, 533; G. Schiller 1968, il. 594; H. Maguire 1977, il. 38, 77; B.H. Лазарев 1986, il. 246; J. Spartharakis 1996, il. 3, tu także inne przykłady; J. Lowden 1997, il. 117; synajska ikona w G. et M. Sotiriou, 1956, il. 146-149; K. Weitzmann 1971, il. 302; ikony reliefowe w G. Schiller 1968, il. 595; H. Maguire 1994, il. 111; *The Glory of Byzantium...*, nr 106; *Synai – Byzantium – Russia...*, nr B75; freski w Nerezi w A. Frolov 1954, pl. 19, il. 3; G. Schiller 1968, il. 596; H. Maguire 1977, il. 80; B.H. Лазарев 1986, il. 310.

⁷⁶¹ Por. przyp. 760.

⁷⁶² *Wielki kwadratowy kamień z rozścielonym płótnem, na którym spoczywa nagi Chrystus; Maria klęczy nad Nim i całuje Jego twarz. Józef całuje Jego stopy, a Jan prawą rękę; za Józefem Nikodem wspiera się o drabinę, patrzy na Chrystusa. Obok Marii Maria Magdalena płacząc wzniosła rozpostarte ręce, podczas gdy inne niewiasty z rozpacz szarpią włosy. W tle krzyż z tabliczką, poniżej ciała Chrystusa koszyk Nikodema z gwoździem i młotkiem, a obok małe naczynie w kształcie dzbanka*, tłum. A.G. wg *The 'Painter's Manual'...*, s. 112, pkt 109; por. też Dionizjusz z Furny 2003, s. 133.

Jednakże nie czyniły one kompozycji tej niezmienną⁷⁶³, stąd też wiele osobliwości na ikonie ze Zwierzynia.

W epoce paleologowskiej coraz częściej w scenie tej umieszczano kamień namaszczenia w formie prostopadłościennego, niskiego bloku skalnego – relikwii przechowywanej w monasterze Pantokratora w Konstantynopolu. Na nim miano złożyć ciało Chrystusa w celu dokonania niezbędnych czynności przed jego pochowaniem, a więc oczyszczenia i namaszczenia wonnościami. Ukazany na ruskiej ikonie wysoki, granitowy blok to jednak nie tradycyjny kamień namaszczenia, ale znany z ikonografii zachodniej sarkofag (**il. 232**). Ten obcy motyw odtąd będzie stale obecny w ukraińskich przedstawieniach nie tylko *Oplakiwania*, również *Zmartwychwstania*. Matka Boska często siedzi na stołku przy głowie Chrystusa, jednakże zwykle obejmuje ją lub tuli do twarzy. Jej wstrzemięźliwość w okazywaniu bólu, choć bliska wschodniej duchowości, nie znajduje odzwierciedlenia w malarskich wariantach *Oplakiwania*⁷⁶⁴, a na dziełach zachodnioruskich została powtórzona jeszcze tylko przez tego samego malarza na ikonie *Podwyższenia krzyża ze Zwierzynia*⁷⁶⁵ oraz na ikonie z Uherców (**il. 233**). Obecni przy pochowaniu Chrystusa trzej Jego przyjaciele na wskazanych dziełach ukazani zostali również w odmienny niż zwykle sposób. Jan jako ulubiony uczeń zazwyczaj w centrum kompozycji skłania się, by ucałować dłoń Pana, a Józef z Arymatei podtrzymuje Jego nogi. Na zachodnioruskich ikonach obie postaci niejako zamieniły się miejscami, tak więc Jan obejmuje stopy Zbawiciela, a Józef stoi za sarkofagiem bliżej środka.

Nieco odmiennie temat ten został ujęty na XVI-wiecznych ikonach z Truszwic (**il. 234**) i Michowej. Przy zbliżonej kompozycji i pokrewnej pozie Chrystusa zmiany dotyczą głównie ukazania Matki Boskiej, która stoi w głębokim pokłonie i tuli głowę Syna, oraz Józefa, który przywiera do Jego nóg. Jan za sarkofagiem pochyla się, by ucałować dłoń Pana. Dramatyzmu tej scenie dodają niewiasty unoszące ramiona, pochylające głowy, odchylające ciała w tył, dotykające dłońmi twarzy. Ten typowy dla sztuki bizantyńskiej repertuar gestów na oznaczenie bólu i rozpacz, jest szczególnie popularny w wieku XV i XVI. Podobne pozy płaczących niewiast występują bodaj najwcześniej na ikonie Prochora z Gorodca z roku 1408 w rzędzie świętecznym w soborze Zwiastowania Matce Boskiej w moskiewskim Kremlu (**il. 235**)⁷⁶⁶, powtórzone nieco później w ikonostasie Troickiego Soboru w Troicko-Sergiejewskiej Ławrze⁷⁶⁷, a jedna (niewiasta utrzymująca dłonie na różnej wysokości) w wersji znacznie uprosz-

⁷⁶³ O stereotypie niezmienności sztuki bizantyńskiej, por. A. Różycka-Bryzek 1994c.

⁷⁶⁴ Rzadkie są przedstawienia, na których Maria siedzi nie dotykając głowy Syna, jedynie we freskach w Rudenicy i Vatopedi na Athosie, por. G. Millet 1916, fig. 589, 561, ale nawet wtedy ukazuje ból, zgodnie z bizantyńską tradycją – przytrzymując dłoń przy twarzy bądź wspierając głowę na dłoni; wyciągnięte i nieznacznie uniesione ręce należy zatem uznać za rys wyjątkowy.

⁷⁶⁵ LMN, nr inw36612/1-2281, В.І. Свенціцька 1967, 231; Г. Логвин, Л. Міляєва, В. Свенціцька 1976, tabl. XXXIX, XL; В.І. Свенціцька 1977, il. s. 283; В. Откович, В. Пилипюк 1999, il. 29; М. Janocha 2001, il. 68.

⁷⁶⁶ Liczne reprodukcje, por. m.in. В.Н. Лазарев 1983, il. 95; K. Onasch, A. Schnieper 1997, s. 225.

⁷⁶⁷ В.Н. Лазарев 1983, il. 104; В.Г. Брюсова 1998, s. 43.

czonej nawet w kaplicy Świętokrzyskiej w krakowskiej katedrze⁷⁶⁸. Motyw ten powraca w przedstawieniach XVI-wiecznych, np. we freskach athoskich klasztorów Dionisiu i Dochiariou⁷⁶⁹, na pskowskiej ikonie tzw. *Czteroczęściowej* z moskiewskiego soboru Zwiastowania⁷⁷⁰ czy w reliefie drzwi z cerkwi Izydora w Rostowie Wielkim⁷⁷¹. Choć prawie wszędzie powtórzone zostały pozy najważniejszych postaci, to nigdzie nie ukazano Marii, która stojąc głęboko pochyla się nad zwłokami. Należy zatem uznać to za rys w pełni oryginalny⁷⁷².

W ukraińskim malarstwie ikonowym zanika różnica pomiędzy przedstawieniami *Złożenia do grobu* a *Oplakiwania*. Obie sceny wierne ikonografii bizantyńskiej włączone są do szerszego cyklu jedynie na ścianach kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu⁷⁷³, w innych narracjach pasyjnych zarówno monumentalnych, jak i ikonowych oba tematy ujmowano w zbliżony sposób, i choć zazwyczaj opatrzone są tytułem *Złożenia do grobu*, to ikonograficznie odpowiadają wschodnim wariantom *Oplakiwania*, a dopiero od wieku XVI częściiej zachodnim – *Złożenia do grobu*.

Jeden z najwcześniejszych przykładów zapożyczenia obcego wzoru dla *Złożenia do grobu* znajduje się na ikonie z Drohobycza. Tu Maria, Józef i Nikodemem umieszczają ciało Chrystusa szczelnie owinięte w całun w wysokim kamiennym sarkofagu, nie zaś w grobowcu wykutym w skale. O tym, że nie jest to tradycyjny kamień namaszczenia przekonują nie tylko rozmiary tumbi oraz odsunięta pokrywa, ale fakt, że ciało Chrystusa opuszczane jest do wewnątrz, a nie układane na wierzchu, jak np. na ikonie z Welykiego. Od wieku XVII otwarty sarkofag na stałe włączony jest do ikonografii tego tematu, a ciało Chrystusa podtrzymywane jest na rozpostartym przez uczniów całunie. Rzadko zaznaczano ruch opuszczania zwłok do kamiennej skrzyni, np. na ikonach z Kożuchowców, w Świętkowej Wielkiej i z Dobrowlan, znacznie częściej akcja jest zatrzymywana, przez co charakter narracyjny przedstawienia zmieniał się w kontemplacyjny.

W wieku XVII w malarstwie ukraińskim dominowały kompozycje proste, symetryczne, zbudowane na płaszczyźnie, które zostały spopularyzowane przez ryciny zawarte w cyrylicznych drukach liturgicznych, a szczególnie w kijowskim *Triodionie Kwietnym* (il. 239)⁷⁷⁴. I tak nad kamienną tumbą ustawioną równolegle lub pod niewielkim kątem do powierzchni obrazu, na tle grotty skalnej często wypełniającej całe tło, podtrzymywane jest ciało Chrystusa na rozpostartym całunie przez Nikodema i Józefa. Przy pogrzebie Chrystusa obecni są Jego Matka, Jan, Maria Magdalena, często inna niewiasta – wszyscy ustawieni za sarkofagiem. Temu opisowi odpowiadają kwatery na ikonach z Lipia, Chiszewic (il. 236), Poczajowic (il. 238), Skola, Brusna Nowego oraz

⁷⁶⁸ A. Różycka-Bryzek 1968, il. 29.

⁷⁶⁹ G. Millet 1916, fig. 562; G. Millet 1927, s. 226, il. 2.

⁷⁷⁰ О.И. Подобедова 1972, il. 10-11.

⁷⁷¹ Н.Н. Померенцев 1994, il. 68.

⁷⁷² Maria stoi u wezłowania Syna nieznacznie pochylając się na tetraptyku z końca wieku XIV w klasztorze Św. Katarzyny na Synaju, por. G. et M. Sotiriou 1956, il. 208; В.Н. Лазарев 1986, il. 518; motyw ten jest jednak daleki od zachodnioruskiego.

⁷⁷³ A. Różycka-Bryzek 1968, il. 29-30.

⁷⁷⁴ *Triodion* 1631, s. 170, 237; por. też Т.Н. Каменева, А.А. Гусева 1978, il. 544.

Moldawska. Tu akcja zostaje zatrzymana, a postacie zdają się być zastygłe w adoracji ciała Syna Bożego. Kontemplacyjny charakter scen zostaje podkreślony szczególnie na ikonie z Bartnego (**il. 237**), gdzie Józef i Nikodem klęczą z całunem w dłoniach, za zaś, wbrew historycznym opisom, umieszczeni zostali dwaj aniołowie z podniesionymi rękami w geście adoracji. Aniołowie adorujący ciało Chrystusa ze świecami w dłoniach znajdują się także na ikonie *Złożenia do grobu* w cerkwi Świętej Trójcy w Sądowej Wiszni⁷⁷⁵. Na kształt tych kompozycji wywarła wpływ zapewne formuła ikonograficzna przedstawień o charakterze liturgicznym, które umieszczano na *antimensionach*, *plaszczanicach* (*epitaphionach*), a także *pielenach* i pokrowcach (*wozduchach*)⁷⁷⁶.

Stosunkowo często na ukraińskich przedstawieniach *Złożenia do grobu* ciało Chrystusa zamiast leżeć płasko na całunie jest podtrzymywane przez uczniów, tak że Jego tułów znajduje się w pionie. Źródłem tej, rzec by można, *siedzącej* pozy Zbawiciela, należy szukać wśród dzieł zachodnich.

I tak, zbliżony motyw znalazł się już na ikonie z Radelicza (**il. 240**) i najprawdopodobniej był inspirowany ryciną Albrechta Dürera z *Malej Pasji*, H. 153 (**il. 241**) bądź którąś z jej licznych kopii. Tu zwraca uwagę głównie postać starca przytrzymującego krańce całunu, ukazanego na pierwszym planie z profilu, w szerokim wyroku, pochylonego nad ciałem Zmarłego. Motyw ten na stałe wszedł do repertuaru zachodniego, a stąd do malarstwa ukraińskiego, gdzie najwcześniej pojawił się na ikonie z Welykiego, wzorowanej być może rycinie Krystyna Scharffenberga (**il. 243**)⁷⁷⁷, wg H. Schäuuffeleina B. 34-22 (253)⁷⁷⁸.

Niewątpliwie pracę Scharffenberga znał twórca ikony z Kozuchowców, z której stosunkowo wiernie przerysował wszystkie znaczące motywy (**il. 242**). A więc ciało Chrystusa przykryte perizonium, ze skrzyżowanymi na piersiach rękami, opuszczane do kamiennego grobowca na całunie; Józefa z Arymatei na pierwszym planie (rys znany również z drzeworytu A. Dürera i H. Schäuuffeleina), płaczące niewiasty w głębi. Ruskiemu malarzowi znane również były drzeworyty *Malej Pasji* Dürera⁷⁷⁹, skąd zapewne skopiował elementy krajobrazu w tle, szczególnie skalną grootę, ze zbrocza której wyrasta pochylone drzewo (**il. 241**).

Charakterystyczne ułożenie ciała Chrystusa, którego tułów unoszony jest przez uczniów, a na sarkofagu spoczywają jedynie Jego nogi w malarstwie ikonowym został spopularyzowany w dużej mierze przez kompozycje M. de Vosa. Na rycinie według jego projektu wykonanej w warsztacie Collaertów, H. 323 (**il. 245**) wzorował się twórca ikony z Wisłoka Wielkiego (**il. 244**), a zapewne również i z Semeniwki (**il. 246**), Kotania (**il. 247**), Wysocka oraz we lwowskiej kolekcji prywatnej. Na pierwszej ikonie zwraca uwagę nowe ustawienie sarkofagu – pod kątem do powierzchni obrazu, na wszystkich

⁷⁷⁵ МНЛ 5674/І-1778; por. В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор 1990, il. 190; В. А. Овсійчук 1996, s. 325.

⁷⁷⁶ Т. Кара-Василевна 1996, s. 108 i nn.; таж 2000, il. 27, 37, 45; О. Сидор-Ошуркевич, 1994, s. 171-185; А. Stepan 1999, s. 163-171.

⁷⁷⁷ *Żywot Wszchemogącego Pana Jesu Krysta*, fol. 178r; por. też J. Muczkowski 1849, il. 268.

⁷⁷⁸ *Speculum Passionis*, il. po s. 238.

⁷⁷⁹ Na rycinach z *Malej Pasji* wzorowane są inne kwatery jego ikony, porównaj podrozdziały niniejszej pracy pt. *Naigrawanie*, *Cierniem koronowanie*.

zaś – ułożenie rąk Chrystusa, szczególnie lewej unoszonej przez jedną z niewiast lub Jana, do ucałowania.

Inna praca tego znakomitego niderlandzkiego artysty znana dzięki miedziorytowi z pracowni Wierixów, M.-H. 158 (il. 249) wpłynęła na ujęcie omawianego tematu na ikonie z Doliny (il. 248). Kompozycja ta w dużym stopniu nawiązuje do formuły ikonograficznej wypracowanej przez Albrechta Dürera w *Malej Pasji* (il. 241). A więc tułów Chrystusa unoszony jest niemal pionowo przez jednego z uczniów, ręce swobodnie zwieszono, a nogi utrzymywane przez starca przed sarkofagiem. Na drugim planie znajdują się Matka Boska, Maria Magdalena, Jan oraz inny młody mężczyzna. Uproszczoną kopią pracy M. de Vosa jest ilustracja zamieszczona między innymi w *Ewangeliach*, Lwów 1644 (il. 215) i *Triodionie Kwietnym*, Lwów 1663⁷⁸⁰. Twórca ikony z Doliny nie korzystał jednak z tych wydawnictw a z niderlandzkiego oryginału, o czym świadczą drobiazgi, jak rozchylone dolne krawędzie krótkiej tuniki mężczyzny na prawo oraz kraniec płaszcza starca na pierwszym planie, który zwisa z jego kolana swobodnie w dół – na pierwowzorzę jest to kraj całunu.

Natomiast na lwowskiej rycinie wzorował się zapewne twórca malowideł w cerkwi w Sichowie (il. 250). Przemawia za tym kształt drapowania płaszcza brodatego mężczyzny na prawo oraz ujęcie jego twarzy na wprost. Jednakże pewne różnice w kompozycji, szczególnie w ustawieniu sarkofagu po skosie dopuszczają również inne możliwości inspiracji.

Twórca ikony z Dobrowlan raczej nieudolnie próbował zbudować głębię przedstawienia wzdłuż diagonalnej, na której ustawił sarkofag (il. 251). Inspiracji dla tych zabiegów dostarczył miedzioryt Henricka Goltziusa, H. 31 (il. 252). Zbliżoną próbę, choć zapewne za sprawą innego wzoru, podjął malarz ikony z Tejszerowa, a także J. Goczemski na rycinie w *Molitwosłowie* (Poczajów 1793, 102v). Wszędzie powtórzone zostało też frontalne ujęcie martwego ciała Chrystusa. Ten ostatni rys ten nabrał szczególnego znaczenia na ikonach we wsi Uličské Krivé (il. 253) i Nowej Sedlicy, wzorowanych na ilustracji *Molitwosłowia* (Buda 1823, s. 238) (il. 254), nadając przedstawieniu charakter dewocyjny, co podkreślają *pomnikowe*, jakby zastygłe w adoracji postacie otaczające martwe ciało Zbawiciela.

Zmartwychwstanie (Zstąpienie do Otchłani, Zmartwychwstanie, Święte niewiasty u grobu)

W ukraińskich narracjach pasyjnych tajemnicę zmartwychwstania Chrystusa obrazowano zazwyczaj scenami *Zstąpienia do Otchłani*, *Zmartwychwstania* oraz *Świętych niewiast u grobu*⁷⁸¹. Dla uwiarygodnienia i podkreślenia wagi tego wydarzenia umiesz-

⁷⁸⁰ Na ten temat por. A. Gronek 1999, s. 324; oraz podrozdział niniejszej pracy pt. *Zdjęcie z krzyża*; geogr. w I. Свенціцькій 1924, il. 336.

⁷⁸¹ Ikonografia *Zmartwychwstania* została już szeroko omówiona w literaturze przedmiotu, np. szczegółowe studium *Zejścia do piekieł* opracowała A. Kartsonis 1986, *Zmartwychwstania* (typu zachodniego) H. Schrade 1932. Sposób ilustrowania tematów rezurekcyjnych w malarstwie polskim niedawno omówiła H. Podgórska 1997, a w malarstwie ikonowym na dawnych ziemiach Rzeczypospolitej ks. M. Janocha 2001, s. 339-373; tam też zamieszczona została szczegółowa bibliografia.

czano niekiedy ilustracje opisanych przez ewangelistów chrystofani, a więc spotkania Chrystusa z niewiastami, Marią Magdaleną, świętym Tomaszem, a niekiedy – *Cud nad morzem Tyberiackim* jak na ikonie z Kotania oraz *Droga do Emaus* na ikonach z Woli Wyżnej, w MNK i z Tejsarowa.

Na najstarszej ikonie *Męki Pańskiej* ze Zwierzynia temat zmartwychwstania jest reprezentowany przez trzy przedstawienia: *Zstąpienie do Otchłani*, *Spotkanie Chrystusa z niewiastami* oraz *Chrystus w grobie* (il. 255, 257). Chociaż scena pierwsza została częściowo zniszczona, pewne jest, że należy ona do tzw. typu symetrycznego, a więc o charakterze reprezentacyjnym, gdzie w centrum kompozycji znajduje się Chrystus, po obu zaś stronach postacie oswobodzane z ognia piekielnego. Tedy na lewo klęczy Adam, za nim stoją najpierw dwaj biblijni królowie, Dawid i Salomon, a za nimi mężczyźni w aureolach, na prawo zaś Ewa i mężczyźni bez nimbów. Chrystus w dynamicznej pozie, co podkreśla szerokie rozstawienie nóg oraz rozwianie krańca płaszcza, zwraca się w lewo, wyciągając rękę w stronę Adama, w lewej dłoni trzymając krzyż, tradycyjnie siedmioramienny.

Zwierzyniecka scena powtarza typ znany w malarstwie północnoruskim co najmniej od stulecia, najbliższe zaś znajdują się na XIV-wiecznych ikonach z Tychwina⁷⁸² (il. 256) i szkoły pskowskiej w Tretiakowskiej Galerii⁷⁸³, XV-wiecznej z cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej w Wołotowie, teraz w Nowogrodzkim Muzeum⁷⁸⁴, z roku 1405 Prochora z Gorodca w soborze Zwiastowania na Kremlu⁷⁸⁵ oraz z przełomu wieków XV i XVI w zbiorach Ermitaża⁷⁸⁶.

Niestety, nie udało się znaleźć ścisłej analogii do sceny podpisanej **ВОСКРЕСѢ ІГЪ ИЗЪ ГРОБА**, a reprezentującej typ ikonograficzny *Chrystus w grobie* (il. 257). Nagi Chrystus bez korony cierniowej, z otwartymi oczami, z rękami złożonymi pod pierściami stoi w kamiennej skrzyni. Za sarkofagiem, na tle pagórków z symetrycznie pochylonymi zboczami, umieszczeni zostali dwaj aniołowie w diakońskich szatach i nimbami, na pierwszym zaś planie – dwaj żołnierze pogrążeni we śnie. Temat ten pojawił się na Wschodzie pod wpływem tekstów liturgicznych ostatnich dni Wielkiego Tygodnia najwcześniej w wieku XII w malarstwie ikonowym, w następnym zaś stuleciu także w miniaturstwie oraz malarstwie monumentalnym⁷⁸⁷. Na Zachodzie został spopularyzowany w średniowieczu głównie za sprawą legendy o cudownej wizji świętego Grzegorza. Tu też ulegał wielu przekształceniom, tworząc różne warianty wzbogacany o nowe treści.

⁷⁸² Petersburg, Muzeum Rosyjskie, nr inw. 2664, por. В.Н. Лазарев 1983, s. 241, nr 35.

⁷⁸³ В.И. Антонова, Н.Е. Мнева 1963, t. 1, nr. 146, il. 98, 99.

⁷⁸⁴ Nowogród, Muzeum Historii i Architektury, por. Э.С. Смирнова, В.К. Лаурина 1982, s. 447.

⁷⁸⁵ В.Н. Лазарев 1983, s. 365, nr 95.

⁷⁸⁶ А.С. Косцова 1992, nr 4.

⁷⁸⁷ O ikonografii tego tematu szerzej por. Millet 1916, il. 517-519; J. Myslivec 1948, s. 13-52; D.I. Pallas 1965; T. Dobrzeniecki 1971; H. Belting 1980-1981, s. 1-16; H. Belting 1990, s. 91-124, 166-185, a ostatnio obszerne studium G. Jurkowlaniec 2001; na gruncie sztuki ruskiej A. Różycka-Bryzek 1986, s. 358-359; por. także odpowiedni fragment w pierwszym rozdziale niniejszej pracy.

To ahisteryczne przedstawienie o charakterze mistycznym i liturgicznym umieszczone było często w *protesis* bądź w sanktuariach przy *żertwienniku*, i miało symbolizować ofiarę z Ciała Chrystusa składaną i dopełnianą w czasie Świętej Liturgii. Mimo że na ikonie ze Zwierzynia liturgiczny aspekt został zachowany, a nawet podkreślony przez włączenie dwóch aniołów w szatach diakońskich trwających w adoracji, scena ta została włączona w cykl narracyjny. Podpis na kwaterze oraz umieszczenie dwóch śpiących żołnierzy pozwala przypuszczać, że zamiarem malarza było przedstawienie samego momentu zmartwychwstania Pańskiego. Zapewne znał on zachodnie *Triumfalne Zmartwychwstanie*, na których Zbawiciel ubrany w czerwony płaszcz, z chorągwią rezurekcyjną stoi, siedzi, wychodzi bądź unosi się nad sarkofagiem, jednak dla wyrażenia tych samych treści posłużył się motywem ikonograficznym popularnym na Wschodzie, przejmując zapewne z obcej kompozycji jedynie postaci śpiących żołnierzy, ale i ci umieszczani bywają na bizantyńskich przedstawieniach, głównie *Świętych niewiast u grobu*. Dwaj aniołowie chętnie ukazywani na zachodnich obrazach *Zmartwychwstania*⁷⁸⁸, *Męza Boleści (Chrystusa w grobie)*⁷⁸⁹ i tzw. *Piety Anielskiej* mogły posłużyć za wzór ruskiemu malarzowi, jednakże sposób ich upozowania wydaje się być bliższy dziełom wschodnim, na których aniołowie w szatach liturgicznych, często z wachlarzami w dłoniach adorują Ciało Chrystusa, a więc chleb i wino w *Komunii Apostołów*⁷⁹⁰, Amnosa w ilustracjach obrzędu *Melismos*⁷⁹¹, martwego Chrystusa na *epitaphionach*⁷⁹² i *antimensionach*, a najpóźniej od XVI wieku nawet Chrystusa stojącego w grobie⁷⁹³.

Przedstawienie *Chrystusa w grobie* nie było popularne w sztuce zachodnioruskiej⁷⁹⁴, do zupełnych wyjątków zaś należy włączenie go do cyklu pasyjnego. Na ikonach późniejszych temat ten zastąpiony jest obrazem zachodnim – Chrystusa powstającego z grobu.

Obie sceny ilustrujące zmartwychwstanie Zbawiciela na ikonie ze Zwierzynia zostały rozdzielone chrystofanią *Chrystus ukazuje się niewiastom* (il. 257). Ten popularny w sztuce bizantyńskiej temat na ruskiej ikonie został ujęty w niecodzienny sposób, Chrystus bowiem ujęty w trzech czwartych ze zwojem w lewej ręce błogosławi dwie stojące przed nim kobiety.

⁷⁸⁸ H. Schrade 1932, nr. 12,14, 23, 24, 45, 446, 47, 67; A. Stange 1936, nr. 138; F. Günter Zehder 1990, nr. 85.

⁷⁸⁹ Por. m.in. dzieła Alunno di Benozzo, por. B. Berenson 1969, il. 352, 354; inne przykłady np. w G. Jurkowlaniec 2001, il. 14, 31-34.

⁷⁹⁰ O programach malarskich sanktuariów por. ostatnio S.E.J. Gerstel 1999.

⁷⁹¹ Np. w cerkwi ŚŚ. Joachima i Anny w Studenicy, por. Ch. Walter 1992, il. 56.

⁷⁹² Np. z cerkwi Archaniola Michała z Żyrawki, XV w., LMN, ДТ-554, por. I. Свенціцкий 1929, il. 74; T. Кара-Васильева 2000, s. 21, il. 11; ze zbiorów Troicko-Sergiejewskiej Ławry, w Muzeum w Sergiew Posadzie, nr. inw. 2437, por. Т.В. Николаева 1969, s. 108, nr 52.

⁷⁹³ Chrystus w grobie ze stojącymi za sarkofagiem aniołami ukazany został na ikonie ze zbiorów LMN, por. I Свенціцкий 1929, il. 178; zbliżony motyw występuje na późniejszych *antimensionach*, por. O. Сидор-Ошуркевич, 1994, il. po s. 176; A. Stepan 1999, il. na s. 162; *Скарбу...*, il. 121.

⁷⁹⁴ Występuje np. na ścianach cerkwi Św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej, por. A. Różycka-Bryzek 1986, il. 1,10 oraz na wspomnianej wyżej XVI-wiecznej ikonie w MHJI.

W sztuce wschodniej znane są dwa sposoby obrazowania słów świętego Mateusza (28,9-10). Pierwszy mniej popularny, gdy Chrystus ukazany na prawo błogosławi dwie klęczące przed Nim niewiasty: jedna zazwyczaj podnosi wzrok, a druga spuszcza⁷⁹⁵ – tak jak zwykle we *Wskrzeszeniu Łazarza*. Na drugim zaś Chrystus stoi pomiędzy klęczącymi niewiastami, które błogosławi obiema rękami⁷⁹⁶ bądź prawą, a w lewej trzyma zwój⁷⁹⁷. Ukazanie ich w pozycji stojącej jest wyjątkowe⁷⁹⁸ wśród przedstawień bizantyńskich i ruskich, a na Ukrainie powtórzone zostało na ikonie z Żohatyna, Mołdawska, Łośyńca, ze Skola oraz Pławia. Twórcy XVI-wiecznych *Pasji* z Uherców, Truszowic, Michowej, Bahnowatego i Drohobycza pozostali przy ikonografii tradycyjnej, tak więc Chrystus stoi naprzeciwko klęczących kobiet, tylko na ostatniej – pomiędzy nimi.

Kościół wschodni zmartwychwstanie Pańskie wyobrażał ikoną *Zstąpienia do Otchłani* (*Anastasis*). Ogromne znaczenie jakie przywiązywano do tego, nieopisanego przez apostołów wydarzenia i związana z tym wielka cześć dla ikony *Anastasis*, wpłynęło na popularność tego tematu, a co za tym idzie na jego zachowawczość. To szczególne przywiązanie do kanonu daje się odczuć w malarstwie ukraińskim jeszcze w wieku XVII, gdzie powtarzany jest schemat ukształtowany w okresie średniobizantyńskim⁷⁹⁹.

Wśród przedstawień ukraińskich przeważają symetryczne, na których Chrystus stoi między Adamem a Ewą, choć asymetryczne – już w wieku XV raczej archaiczne⁸⁰⁰ – pojawiają się sporadycznie nawet na dziełach późniejszych, np. z wieku XVI z Uherców, Bahnowatego, Drohobycza, a nawet z XVIII, jak z Wisłoka Wielkiego⁸⁰¹.

I tak na osi kompozycji symetrycznej umieszczony jest Chrystus otoczony sferyczną, okrągłą bądź owalną mandorłą, ubrany tradycyjnie w chiton oraz zarzucony na lewe ramię i związany w pasie himation, nieraz z krzyżem w lewej dłoni. Na ikonie z Welykiego i Wisłoka Wielkiego jest to krzyż czteroramienny, a z Brusna Nowego – z rezurekcyjną chorągwią. Zmartwychwstały ukazany zwykle w trzech czwartych, gdy stoi na wylamanych podwojach piekła, lekko skłoniony ku klęczącemu po Jego pra-

⁷⁹⁵ Np. na ikonie z kości słoniowej (prawe skrzydło dyptyku), X w., Petersburg, Ermitaż, ω-1473, por. *The Glory of Byzantium...*, s. 147, nr 93.

⁷⁹⁶ W Sopoczanach, por B.J. Бурић 1963, tabl. XXII; w krakowskiej katedrze, por. A. Różycka-Bryzek 1968, il. 33.

⁷⁹⁷ W soborze Przemienienia Pańskiego Mirożskiego monasteru w Pskowie, por. B. Лазарев 1973, il. 201; inny gest Chrystusa porównaj chociażby na XI-wiecznej ikonie z przedstawieniami dwunastu świętów w klasztorze Św. Katarzyny na Synaju, por. G. et M. Sotiriou 1956, il. 41; K. Weitzmann 1971, il. 293.

⁷⁹⁸ Wśród dzieł bizantyńskich znane jest mi jedynie przedstawienie w *Ewangeliach* bułgarskiego cara Iwana (w British Museum w Londynie, nr 39627), na którym Chrystus ukazuje się czterem niewiastom po zmartwychwstaniu, spośród których tylko jedna klęczy z opuszczoną głową, trzy pozostałe stoją, por. Л. Живкова 1980, tabl. XX, il. 104.

⁷⁹⁹ Pierwsze zachowane przedstawienia *Anastasis* pochodzą z wieku VIII z Rzymu, jak malowidła w Santa Maria Antiqua oraz mozaiki w Oratorium Jana VII w bazylice Świętego Piotra, por. A.D. Kartsonis s. 70, il. 14-15, jednakże ostateczne ustalenie ikonografii tego tematu przypada na okres poikonoklastyczny (tamże, od s. 126).

⁸⁰⁰ Por. też A. Różycka-Bryzek 1983, s. 82; M. Janocha 2001, s. 355.

⁸⁰¹ Por. ikony świąteczne *Anastasis* omówione przez M. Janochę 1998, s. 260, il. 8, s. 262, il. 10; 2001, il. 174, 175, 184.

wicy Adamowi. Na ikonie z Chiszewic oboje prarodzice stoją, a z Pławia – wychodzą z sarkofagów. Adam z długą siwą brodą ujmowany z profilu lub trzech czwartych klęczy zwykle na jednym bądź dwóch kolanach i spogląda ku Wybawcy, wyciągając w Jego stronę dłoń (nie zawsze jest to prawica). Za nim umieszczono grupę mężczyzn z Dawidem i Salomonem na przedzie. Po lewicy Chrystusa klęczy Ewa, na ikonie z Lipia, Chiszewic, Brusna Nowego z dłońmi przykrytymi rąbkiem maforionu, a za nią druga grupa wyprowadzanych z piekła, wśród których niekiedy są i niewiasty, np. na ikonach z Chiszewic, Poczajowic, Mołdawska i Pławia. Ta popularna na Ukrainie zwłaszcza w wieku XVII formuła ikonograficzna mogła być rozpowszechniona dzięki rycinom w księgach liturgicznych rodzimych typografii. Zbliżone, choć trzy różne kompozycje znalazły się np. na kartach *Triodionu Kwietnego*, Kijów 1931, s. 289⁸⁰², s. 293⁸⁰³, s. 311⁸⁰⁴. Nie można zatem wykluczyć, że właśnie one dostarczały ukraińskim malarzom prawowiernych wzorów, choć nie ustrzegły od wprowadzenia rysów obcych, np. czteroramiennego krzyża (na ikonie z Welykiego wyraźnie trójlistnego) oraz chorągwi rezurekcyjnej, a także na przemian prostych i falistych promieni mandorli na ikonach z Lipia, Chiszewic, Pławia, Mołdawska, Łosyńca i Wisłoka oraz elementów stroju, np. zachodnich koron i płaszczy podbitych gronostajem u starotestamentowych króli.

Wzmógłony napływ obcych wzorów doprowadził w wieku XVIII do bardziej radykalnych zmian w sposobie obrazowania tego tematu.

Niewątpliwie zachodniego typu jest *Zstąpienie do Otchłani* na ikonie z Semeniwki (il. 258), wzorowane na rycinie A. Collaerta według M. de Vosa, H. 324 (il. 260). Chrystus umieszczony po diagonalnej, półnagi, w perizonium i czerwonym płaszczu zarzuconym na ramiona, z głową otoczoną nimbem, z chorągwią rezurekcyjną w lewej dłoni, prawą czyniąc gest błogosławieństwa, zdaje się leżeć na wyłamanych wielkich wrotach piekielnych. W dole, w rozległej rozpadlinie skalnej, zza zbroczy której wychylają się skrzydlate stwory, klębią się tłumy nagich postaci, niektóre z nich wyciągają ręce w stronę Wybawiciela. Praca ukraińskiego malarza jest jedynie nieudolnym naśladownictwem niderlandzkiej kompozycji. Dzięki porównaniu z pierwowzorem ułożenie postaci Chrystusa po skosie, które, wydawać by się mogło, było spowodowane złym rozplanowaniem powierzchni kwatery, tak naprawdę okazało się niezbyt udaną kopią pozy Zbawiciela lekko unoszącego się nad piekłem. Z ryciny przejęty został także pomysł rozciągnięcia czeluści piekielnej na całą szerokość kwatery i wypełnienia jej klębowiskiem nagich postaci. O korzystaniu przez ruskiego malarza właśnie z tego wzoru przekonują także detale, np. postaci piekielnych demonów (motyw ten na ikonie został nawet podwojony), a także sposób ułożenia wyważonych piekielnych podwojów i kształt metalowych okuć.

Motyw nagich postaci stłoczonych w otchłani piekła powtórzony został także na ikonie z Kotania (il. 259) i choć ta scena znacznie różni się od semeniwskiej, tym bar-

⁸⁰² I. Свенціцкий 1924, tabl. LXIX, il. 169; Т.Н. Каменева, А.А. Гусева 1976, il. 545; А. В'юник 1994, s. 88, il. 174.

⁸⁰³ Т.Н. Каменева, А.А. Гусева 1976, il. 546.

⁸⁰⁴ Та рycinа појавила się в kijowskich drukach już wcześniej, por. I. Свенціцкий 1924, tabl. LIV, il. 135.

dziei od jej pierwowzoru, to ich wzajemna zależność jest niezaprzeczalna. Na ikonie z Kotania Chrystus stojąc na skruszonych wrotach nie wyprowadza z piekła prarodźców, ale błogosławi wszystkich tam się znajdujących. Choć nie jest ukazany wzdłuż diagonalnej, to na modłę zachodnią – półnagi, przykryty jedynie przepaską biodrową i płaszczem spiętym pod szyją, z chorągwią u czteroramiennego krzyża.

Niewątpliwie wpływom zachodnim należy przypisać obecność w ukraińskim malarstwie cerkiewnym ikony *Zmartwychwstania* przedstawiającej Chrystusa wychodzącego z grobu. Wariant ten pojawiał się po raz pierwszy w wieku XVI, z czasem – szczególnie w wieku XVIII – zastępując tradycyjne *Zstąpienie do Otchłani*⁸⁰⁵. *Zmartwychwstanie* typu zachodniego włączone zostało po raz pierwszy do cyklu pasyjnego na ikonie *Męki Pańskiej* z Welykiego (il. 261) i poprzedzało ono przedstawienie *Anastasis*. Chrystus z przepaską na biodrach i szkarłatnym płaszczu na ramionach stojąc na kamiennej skrzyni grobowej prawą ręką błogosławi (tzw. *gest zamknięty*), w lewej zaś trzyma czteroramienny trójlistny krzyż. Dookoła sarkofagu śpią w pozycji siedzącej lub półleżącej żołnierze uzbrojeni w halabardy. Chociaż nie udało się znaleźć bezpośredniego wzoru dla tej kompozycji, można wskazać wiele analogii dla jej fragmentów wśród dzieł współczesnych zarówno wschodnich, jak i zachodnich. I tak spośród pięciu XVI-wiecznych ukraińskich ikon *Zmartwychwstania*⁸⁰⁶ najbliższe omawianemu pochodzi z Niemirowa (il. 263). Na obu dziełach zwraca uwagę przede wszystkim bliźniacza poza Chrystusa, a szczególnie ułożenie lewej ręki z krzyżem, sam kształt krzyża, gest tzw. *benedictio graeca*, zgodnie z którym układ palców w geście błogosławieństwa tworzy *chrystogram* IC XC (palec serdeczny dotyka kciuka), czerwony płaszcz związany pod szyją pokryty białymi kropkami, ozdobny szlaczek na obrzeżach perizonium. Pewne podobieństwa można dostrzec także w sposobie upozowania śpiących żołnierzy, choć ci przybrali pozy raczej konwencjonalne, siedzą bowiem z podpartymi na dłoniach głowami. Zbliżone są także motywy architektoniczne, zwłaszcza dwa budynki ukazane zgodnie z zasadami perspektywy odwróconej, których balkony ozdobione zostały gzymsami wyciętymi w *ośli grzbiet*. Zbliżone elementy architektoniczne, szczególnie budowle w kształcie wież z wysuniętymi przed lico portykami wspartymi na kolumnach bądź otwartymi dziedzińcami ukazany w perspektywie odwróconej, są charaktery-

⁸⁰⁵ Wypieranie przedstawienia *Zstąpienia do Otchłani* przez *Zmartwychwstanie* typu zachodniego jest szczególnie widoczne w rzędach świątecznych ikonostasów, por. M. Janocha 2001, szczególnie od s. 371. W ikonach *Męki Pańskiej* przedstawienie to jest opuszczane, np. na ikonach z Kożuchowców, w Świątkowej Wielkiej, z Wysocka i Doliny, częściej jednak występuje obok ilustracji Chrystusa wychodzącego z grobu, jak na ikonach z Welykiego, Drohobycza, Lipia, Mołdawska, Semeniwki, Kotania, w MNK, z Wisłoka Górnego, Woli Wyżnej i Tejsarowa.

⁸⁰⁶ Z Niemirowa k. Rawy Ruskiej, HXMY, nr inw. i-403; por. Л. Міляева 1971, s. 45, il. 24; L. Miliaeva 1997, s. 143, il.135; *Щедерви українського...*, nr 17; M. Janocha 2001, il. 188; z Potylicza, por. Л. Міляева 1971, s. 45, il. 23; z Berezowa, por. І. Свенціцький 1928, s. 59, il. 70; tenże 1929, tabl. VII, il. 2; В.І. Свенціцка, В.П. Откович 1991, nr 36; M. Janocha 1998, s. 262, il. 11; Tenże 2001, il. 189; z Bezmiechowej, MNH, nr inw. S/3583, por. M. Janocha; 2001, il. 190; oraz na ikonie *Męki Pańskiej* z cerkwi Podwyższenia Krzyża Świętego w Drohobyczu.

styczne dla kultury bizantyńskiej, jednakże budynki z balkonami na ikonie z Welykiego są specyficzne dla malarstwa rodzimego w wieku XVI⁸⁰⁷. Znaczne różnice można dostrzec natomiast w ornamencie pokrywającym sarkofag i mur w tle, który na omawianej ikonie naśladuje renesansową arkadę wspartą na dwulalkowych tralkach, wzbogaconą na ściankach sarkofagu o fryz roślinny (motyw balasów znajduje się także na ikonie z Rawy Ruskiej).

Wśród dzieł zachodnich, najbliższa ruskiej wydaje się kwatery skrzydła ołtarza z Hof w Monachijskiej Starej Pinakotece warsztatu H. Pleydenwurffa, a przypisywana M. Wolgemutowi (il. 262)⁸⁰⁸. W obu kompozycjach przykuwa wzrok przede wszystkim zbliżona poza Chrystusa ukazanego statycznie, frontalnie, w nieznacznym kontrapoście z dłonią na wysokości piersi w geście błogosławieństwa. Pomimo znacznych różnic już to w stroju Chrystusa, już to w pozostałych elementach kompozycji, np. sposobie ułożenia sarkofagu, ujęcia postaci śpiących żołnierzy i motywów architektonicznych, wskazane niemieckie dzieło zasługuje na uwagę ze względu na wcale rzadkie w malarstwie zachodnim tak statyczne ukazanie Zmartwychwstałego. Zbliżona poza Chrystusa, to jest frontalna, w lekko zaznaczonym kontrapoście, lecz z szeroko rozłożonymi ramionami stanie się bardziej popularna nieco później za sprawą drzeworytów ucznia Wolgemutga – A. Dürera. Została ona utrwalona, np. na ilustracjach w XVI-wiecznych krakowskich księgach, jak *Nowy Testament* wydanym w roku 1556 w oficynie Szarf-ferbergerów⁸⁰⁹ (il. 264)⁸¹⁰.

Twórca ikony z Welykiego do zachodniego wariantu *Zmartwychwstania* wprowadził pewne rysy tradycyjne, jak gest błogosławieństwa, motywy architektoniczne oraz perspektywę odwróconą. Jest to zjawisko charakterystyczne dla przedstawień XVI-wiecznych. Np. na ikonie *Męki Pańskiej* z Drohobycza scena ta również została zaplanowana zgodnie z zasadami perspektywy odwróconej. Wyjątkowo zabieg ten był stosowany w ikonach późniejszych, np. z Doliny i z Wisłoka Wielkiego. Chociaż *Zmartwychwstanie* na pierwszej (il. 269) zostało skopiowane ze sztychu H. Wierixa według M. de Vosa (il. 270), to kamienny sarkofag ujęty został w perspektywie odwróconej, a postaci hierarchicznej. Podobnie na drugiej ikonie, gdzie omawiany temat (il. 265) malarz odwzorował z ryciny Adriana Collaerta według Martina de Vosa (H. 325) (il. 266),

⁸⁰⁷ Taki motyw znajduje się na ikonie *Trójcy Świętej* z Niemirowa w HXMY, por. *Шедєрви українського ...*, nr 18; *Pokłonu trzech króli* z Busowisk w ЛНМ, nr inw. 14722/I-1552, por. I. Свенціцький 1913, il. 2; tenże 1928, il. 102; Г. Логвин, Л. Міляєва, В. Свенціцька 1976, tabl. ХСІ; В.І. Свенціцька, О.Ф. Сидор 1990, il. 45-46; Миліаєва 1997, il. 115-116; В. Откович, В. Пилипюк 1999, il. 74; М. Janocha 1999, il. 8; М. Janocha 2001, il. 76; *Zwistowania* z Daliowej w ЛНМ, nr inw. 2439/I-33, por. Г. Логвин, Л. Міляєва, В. Свенціцька 1976, tabl. LXXXI; Миліаєва 1997, s. 40, il. 38; М. Janocha 2001, il. 40; *Narodzenie Marii* z Weremiana w МН в Санку, nr inw. 990, por. *Ikony ze zbiorów...*, br. nr il.; R. Biskupski 1991a, il. 47; Tenże 1991b, il. 44; М. Janocha 2001, il. 7.

⁸⁰⁸ H. Schrade 1932, nr 104; *Alte Pinakothek...*s. 394, nr 666; P. Strieder 1993, nr 40, il. 301.

⁸⁰⁹ Porównaj głównie: J. Muczkowski 1849, il. 348, 497.

⁸¹⁰ Są to zapewne nieudolne kopie drzeworytów wykonanych w roku 1539 do cyklu według Hansa Schäuffeleina, przez Krispina Scharffenberga, opublikowanego po raz pierwszy w *Żywocie Wszchemogącego Pana Jesu Christa* (Kraków po 1539).

jednak zgodnie z tradycyjnym *Zstąpieniem do Otchłani* ukazał on ubiór Chrystusa, a więc chiton i himation, a całą postać otoczył mandorłą. Ten ostatni motyw znajduje się jeszcze na *Zmartwychwstaniu* w Świątkowej Wielkiej, z Woli Wyżnej i na potylickich malowidłach ściennych.

Na tej samej zapewne rycinie Vosa i Collaerta (il. 266) wzorował się twórca ikony z Semenówki (il. 267). Zależność tę zdradza przede wszystkim postać Chrystusa, a więc zbliżony układ głowy, rąk (nawet jednaki gest błogosławieństwa, gdzie palce wskazujący i środkowy są wyprostowane i złączone, mały i serdeczny zgięte), nóg (lewa noga wyprostowana wysunięta do przodu, a prawa cofnięta jedynie muska powierzchnię wieka sarkofagu), a nawet płaszcz Chrystusa, który przykrywając ramiona, swobodnie opada na plecy, a jego krawędzie rozwiewane przez wiatr układają się na kształt meandra. Taka poza Zmartwychwstałego, który zaledwie dotyka stopami sarkofagu i szeroko rozwiera ramiona prawą dłonią błogosławiąc, w drugiej ujmując chorągiew, popularna w sztuce zachodniej, zdominowała także ukraińskie przedstawienia, a jej warianty można odnaleźć na ikonach z Kotania (il. 268), Woli Wyżnej, w Świątkowej Wielkiej, z Doliny (il. 269) – wzorowanej na rycinie wykonanej w pracowni Wierixów, M.-H. 160 (il. 270), z Mołdawska, Łosyńca, Dobrowlan, w MNK, na ścianach drohobyckiej i potylickiej cerkwi.

Do wieku XVIII treści rezurekcyjne w ukraińskich cyklach pasyjnych obrazował temat *Świętych niewiast u grobu*. Kompozycja ta, choć w formie nietypowej, znajduje się na ikonach z Żohatyna i Uherców⁸¹¹. Tutaj bowiem doszło do scalenia trzech epizodów, a mianowicie nawiedzenia grobu Chrystusowego przez Marię Magdalenę, która *ujrzała dwóch aniołów w bieli siedzących tam, gdzie leżało ciało Jezusa – jednego w miejscu głowy, drugiego w miejscu nóg* (J 20, 12), spotkania przez niewiasty w grobie dwóch mężczyzn w bieli (Łk 24,4) oraz rozmowy Zmartwychwstałego z dwiema niewiastami (Mt 28,9). Akcję na przedstawieniu z Uherców można zatem opisać następująco: Chrystus ukazuje się niewiastom, które właśnie zbliżają się do grobu, gdzie przysiedli dwaj aniołowie z lancami w dłoniach, a którego strzegli żołnierze, teraz pogrążeni we śnie.

Na ikonie z Michowej obie sceny zostały rozdzielone, tak więc najpierw niewiasty zbliżają się do grobowca, na którym siedzą aniołowie, dopiero potem przypadają do ziemi przed Zmartwychwstałym. Wariant z dwoma aniołami, choć mniej popularny, znany był w malarstwie bizantyńskim co najmniej od wieku XII⁸¹², a do rysów nowych, i raczej zachodniej proveniencji, należy zaliczyć sposób ich usadowienia – znany już z ikon z Żohatyna i Uherców – na krawędziach otwartego sarkofagu, z nogami wpuszczonymi do jego wnętrza. W podobny sposób, lecz na krótszych ściankach kamiennej skrzyni siedzą aniołowie na ikonie z Bahnowatego, a trzy niewiasty nie zbliżają się do pustego grobu od lewej strony, co byłoby zgodne zasadą ukazywania akcji, ale stoją pośrodku, za ustawionym horyzontalnie sarkofagiem.

⁸¹¹ Wcześniejsze przedstawienie *Niewiast u grobu* występuje jedynie w kaplicy Świętokrzyskiej w krakowskiej katedrze oraz kaplicy lubelskiego zamku, por. A. Różycka-Bryzek 1968, s. 250-251, il. 31; *Taž* 1983, s. 81, il. 95; 2001, il. 74.

⁸¹² *Byzantine...*, s. 44-45, il. 31; *Armenian...*, nr 38; por. też: V. Petkovyč 1934, tabl. CXX-IV; В.И. Антонова, Н.Е. Мнева 1963, il. 83, nr 87. Na Rusi znane były teksty apokryficzne, w których aniołowie ci nazywani byli isaиль (zайль, асайль) i калуиль (капоуиль), por. А.С. Архангельский 1889; И.Я. Порфирьев 1890, s. 385, 392; I.Франко 1906, s.9.

Późniejsze przedstawienia na ukraińskich ikonach pasyjnych w zasadzie odpowiadają zbliżonemu schematowi, zgodnie z którym po jednej stronie umieszczano najczęściej trzy niewiasty niosące naczynia z wonnościami (wyjątkowo tylko na ikonie ze Skola – dwie), a po drugiej anioła siedzącego na otwartym lub zamkniętym sarkofagu. Wśród myrrophor obowiązkowo znajdowała się Matka Boska – nie wymieniana *notabene* przez żadnego z ewangelistów – łatwa do rozpoznania dzięki podpisowi na ikonach z Poczajowic, Woli Wyżnej i w MNK lub brunatnemu maforionowi na ikonach z Lipia, Poczajowic, Skola, Mołdawska, Woli Wyżnej, w MNK, w drohobyckich malowidłach, niekiedy z trzema gwiazdkami jak na ikonach ze Skola, Semeniwki, Łosyńca, i w MNK. Anioł (a na ikonie z Woli Wyżnej nawet dwa) często w liturgicznych szatach diakońskich, z opasującym korpus i skrzyżowanym na piersiach *orarionem*, nie wskazuje zgodnie ze wschodnią tradycją na pusty grób i pozostawione tam chustkę i całun, ale wyciąga w stronę przybyłych otwartą dłoń bądź ułożoną w gest błogosławieństwa. Motyw ten został zapewne spopularyzowany dzięki rycinom zamieszczonym w liturgicznych księgach kijowskich i lwowskich typografii. I tak na drzeworycie z roku 1630 zamieszczonym po raz pierwszy w *Triodionie Kwietnym* z roku 1631 (il. 272)⁸¹³ wzorował się najprawdopodobniej twórca drohobyckich malowideł (il. 271). Wspólna dla obu dzieł jest kompozycja, gdzie na pierwszym planie Marie odwiedzają grób Chrystusa, a w głębi po prawej stronie Zmartwychwstały spotyka swoją Matkę. Anioł w białych szatach, tu dodatkowo ze skrzyżowaną na piersiach wąską szkarłatną taśmą, siedzi na sarkofagu ustawionym horyzontalnie na tle skalistej grotty, i jedną rękę przytrzymuje na wysokości piersi, drugą podnosi nad głowę, wskazując zapewne na scenę powyżej. Na prawo stoją trzy niewiasty, pierwsza z nich to Matka Boża. Na rycinie wszystkie kobiety zostały podpisane: *МР ΘΣ, М. ІАКОВАА, М. ΣΑΛΟΜΙ*, na malarskiej kopii Maria, matka Jezusa, została wyróżniona przez brunatny maforion.

Za korzystaniem przez twórcę ikony z Lipia (il. 273) z ryciny zamieszczonej między innymi w *Ewangeliach*, Lwów 1644 na fol. 175v (il. 274)⁸¹⁴, przemawia nie tylko zbliżona, choć odwrócona kompozycja, a więc na lewo trzy *myrrophory*, na prawo anioł siedzący na otwartym sarkofagu na tle grotty, ale przede wszystkim niemal identyczny gest obu jego rąk.

Gest anioła na ikonie z Kotania (il. 275) podnoszącego nad głowę dłoń ze stopniowo zaginającymi się palcami został powtórzony na jednej ze scen wielokwaterowego drzeworytu *Zmartwychwstania* w otoczeniu scen paschalnych zamieszczonego w *Ewangelionie*, Lwów 1665 i 1670 (il. 276)⁸¹⁵. Tu znalazł się także rzadki w tym przedstawieniu motyw architektoniczny w tle oraz słońce częściowo skryte na ikonie za pagórkami, na rycinie za obłokiem.

Wszystkie drzeworytnicze i malarskie warianty tego tematu w wiekach XVII i XVIII odpowiadają jednemu zasadniczemu schematowi kompozycyjnemu i ikonograficznemu, raczej uproszczonemu i konwencjonalnemu, ale w pełni zależnemu od sztuki zachodniej.

⁸¹³ *Triodion* 1631, s. 294, 392; por. też I. Свенціцкий 1924, tabl. LXIX, il. 170; Т.Н. Каменева, А.А. Гусева 1976, il. 614.

⁸¹⁴ I. Свенціцкий 1924, tabl. CVI, il. 295; Т.Н. Каменева, А.А. Гусева 1976, il. 718.

⁸¹⁵ *Ewangelion* 1670, s. 2; por. też M. Janocha 2001, il. 192.

Analiza środków formalnych

Duża różnorodność dzieł objętych tu badaniem powstających w ciągu bez mała pięciu stuleci, pochodzących z różnych środowisk artystycznych i warsztatów, sprawia trudność przy próbach ich klasyfikacji i doborze kryteriów oceny. Jedyną słuszną, jak się wydaje, metodą pozwalającą w pełni obiektywnie opisać typowe przemiany stylistyczne, jest odróżnienie cech odzwierciedlających ogólne tendencje, od tych które były wyrazem jedynie upodobań i zdolności twórców. Przeobrażenie te dokonywane w dużej mierze pod wpływem sztuki zachodniej dotyczyły problemów, z którymi zmagali się już malarze okresu odrodzenia, a więc iluzyjnego ukazywania trzeciego wymiaru na płaszczyźnie. Opanowanie przez nich zasad wykreślenia siatki geometrycznej odpowiadającej prawidłom perspektywy linearnej, wyznaczanie w tak skonstruowanej fikcyjnej przestrzeni planów oraz umieszczanie w niej w pełni plastycznych postaci i przedmiotów zrewolucjonizowało panującą w średniowieczu konwencję malarską. Analogiczne przemiany, choć w ograniczonym zakresie i na znacznie niższym poziomie, zachodziły przez wieki w ukraińskim malarstwie ikonowym.

Przestrzeń

Na najstarszej ikonie *Męki Pańskiej* ze Zwierzynia kompozycje budowane są na płaszczyźnie, a postacie zajmujące blisko cztery piąte wysokości kwater zwykle umieszczane są na pierwszym planie, często z zachowaniem zasad izokefalii. Te zaś, które powinny znaleźć się w głębi, jak apostołowie za stołem w *Ostatniej Wieczery* oraz *Umywaniu nóg* (il. 22, 36) ukazano w górze sceny w niezmienionych proporcjach. W *Ukrzyżowaniu* w pomniejszonej skali zostali przedstawieni żołnierze grający o szaty Chrystusa oraz jeden z włócznią, inny z trzcina i gąbką. Nie wynikało to jednak z ulokowania ich na dalszym planie, ale zgodnie z zasadą perspektywy hierarchicznej – z ich podrzędnej roli. Tło wypełniają umieszczone kulisowo elementy krajobrazu, najczęściej skaliste schodkowe pagórki, jak i architektury sięgające od wąskiego pasa zieleni w dole aż do górnej krawędzi. W pustej przestrzeni między nimi zwykle znajduje się napis. Przy wykreślaniu motywów architektonicznych nie zastosowano zasad perspektywy linearnej, a tradycyjne dla malarstwa bizantyńskiego budowle centralne i bazylikowe, przykryte kopułami bądź dwuspadowymi lub płaskimi dachami, ustawiano zazwyczaj symetrycznie po obu stronach i ujmowano z różnych punktów widzenia. W podobny sposób wyobrażano także przedmioty i sprzęty, a więc stół, za którym siedzą arcykapłani *Sądu nad Chrystusem* (il. 79) oraz sarkofag w scenie *Chrystus w grobie* (il. 257) w perspektywie odwróconej, ten sam zaś sarkofag w *Oplakiwaniu* – na wprost (il. 232). Eliptyczny kształt blatu stołu w *Ostatniej Wieczery* (il. 22), jeżeli nawet wynika z chęci ukazania w skrócie perspektywicznym okręgu, nie został oryginalnie wypracowany przez ruskiego malarza, taki bowiem motyw znany jest w całej sztuce późnobizantyńskiej i zastępuje tradycyjny stół w kształcie sigmy.

Zbliżone zasady kompozycyjne dominują na ikonach z Uherców (3)⁸¹⁶, Żohaty-na (2), Truszwic (4), Michowej (5), Drohobycza (6) oraz Osław Nowych (11). Tło większości kwater charakteryzuje wyraźny podział na trzy różnej szerokości pola, to jest pas zieleni u dołu, wąski na ikonie z Uherców, szerszy z Drohobycza i Osław Nowych, pośrodku szeroka strefa wypełniona krajobrazem lub architekturą, u góry zaś – wąski pas neutralnego tła z napisem często zakłócany przez wierzchołki skalistych gór oraz szczyty i dachy budynków. Pierwszy plan wypełniano szczelnie postaciami ustawionymi niejednokrotnie w porządku izokefalicznym na pasie ziemi i zajmującymi większość środkowego pola, z rzadka jedynie przekraczając granice strefy górnej. Głębie ukazywano poprzez spiętrzenie planów, tak więc postacie mające znaleźć się dalej umieszczano bez perspektywicznego zmniejszenia ponad planem bliższym. Różnice w wielkości postaci, szczególnie w scenach *Ukrzyżowania*, wynikają z hołdowania przez ich twórców zasadom perspektywy odwróconej⁸¹⁷, nie zaś zbieżnej. Architekturę oraz sprzęt i meble ukazywano bez skrótów, nierzadko w tzw. perspektywie rzutu skośnego⁸¹⁸, kiedy ściany frontowe ujęte są na wprost, boczne zaś skośnie, co częste na ikonach z Uherców, Drohobycza, Osław Nowych, bądź bez zastosowania żadnych zasad odwzorowywania przestrzeni. Prezentowano wtedy jedynie fasadę budowli względnie ukazywano na wprost zarówno elewację frontową jak i boczną, np. na ikonach z Truszwic oraz Michowej. Najczęściej rezygnowano z jakichkolwiek prób uchwycenia trzeciego wymiaru przy założeniach o planie centralnym, np. we *Wjeździe do Jerozolimy*, *Prowadzeniu na ukrzyżowanie* i *Zdjęciu z krzyża* na ikonie z Drohobycza, licznych wież i baszt w *Biczowaniu* i *Prowadzeniu na ukrzyżowanie* na ikonie z Uherców (**il. 170**) oraz cylindrycznych bram w *Komunii apostołów* i *Modlitwy w Ogrójcu* z Osław Nowych.

Pierwsze zmiany w budowaniu przestrzeni można dostrzec na ikonie z Bahnowatego (8), datowanej na lata środkowe wieku XVI. Przedstawienia na mniejszych kwaterach nadal komponowane są w oparciu o podział na trzy poziome pola, jednakże pas ziemi jest tu zdecydowanie szerszy, a postaci umieszczane są na różnych wysokościach, jak w *Prowadzeniu na ukrzyżowanie*, a także w pewnym oddaleniu od dolnej krawędzi, jak we *Wjeździe do Jerozolimy* oraz *Zstąpieniu do Otchlani*. Świadczy to niewątpliwie o dostrzeżeniu trójwymiarowości natury i próbach bardziej iluzyjnego jej przedstawiania. Zerwano z zasadą umieszczania wszystkich postaci na planie pierwszym. Zbliżone próby łączenia dwu epizodów w ramach jednej kwatery podjął twórca ikony z Drohobycza (6), np. w jednej ze scen na pierwszym planie ukazał *Biczowanie*, w górze zaś siedzących i rozmawiających dwóch dostojników. Zastosował on jednak typowe dla malarstwa bizantyńskiego spiętrzenie planów oraz perspektywę odwróconą, zapomniał zaś o uwzględnianej często w malarstwie średniowiecznym hierarchii postaci, Chrystus bowiem umieszczony na pierwszym planie jest mniejszy od mężczyzn ukazanych ponad Nim (również w scenach *Chrystus przed Annaszem*, *Chrystusem przed Sanhedry-*

⁸¹⁶ Cyfry w nawiasie oznaczają pozycję ikony w katalogu.

⁸¹⁷ O zasadach ukazywania przestrzeni na płaszczyźnie w malarstwie wschodnim oraz o tzw. perspektywie odwróconej por. m.in. Б.В. Раушенбах 1975a, b; А.А. Салтыков 1975; В. Успенский 1976; Tenze 1977.

⁸¹⁸ Por. K. Zwolińska, Z. Malicki 1990, s. 223.

mem). Inaczej na ikonie z Bahnowatego, gdzie wielkość postaci ulega zmianie w miarę oddalania od planu pierwszego. Dzieje się tak, gdy w ramach jednej kwatery umieszczono kilka epizodów, np. *Cierniem koronowanie* na pierwszym planie i *Biczowanie* w głębi oraz *Umywanie rąk* z przodu, a dalej – *Ecce homo (?)* i *Rozmowa Piłata z Chrystusem*. Zasadę tę zastosowano również w pojedynczych, ale wieloosobowych przedstawieniach, np. w *Przestraszeniu straży*, gdzie żołnierze leżący w głębi są mniejsi od tych na planie pierwszym. Zerwanie z kompozycją płaszczyzną i stosunkowo udaną próbę rozbudowywania akcji w głąb uzyskano przede wszystkim w scenie *Ukrzyżowania*, złożonej z odrębnych epizodów rozgrywających się na kilku planach. Na pierwszym, zakreślonym przez nieregularny pas ciemnej zieleni, umieszczony został Piłat oraz dwaj dostojnicy żydowscy rozmawiający z nim o zapiecztowaniu Grobu, a także stojący obok, ale nie związany z akcją żołnierz. Nieco dalej na lewo w gromie klęczy Piotr, który pogrążony w bólu rozpamiętuje swoje zaprzaństwo. W głębi kompozycji na skalistym pagórku z rozpadliną kryjącą szczątki Adama ustawiony został krzyż z rozpiętym Chrystusem, a obok Jan z Longinem. Na dalszym planie za wzniesieniem na lewo – Matka Boska i pocieszająca Ją niewiasta, na prawo zaś żołnierze grający o szaty Zbawiciela, a jeszcze dalej wbite w ziemię dwa krzyże z łotrami, w tle zaś ściana jerozolimska i pas nieba. Głębię obrazu malarz uzyskał dzięki zdecydowanemu rozszerzeniu oraz zróżnicowaniu strukturalnym i kolorystycznym pasa ziemi, na którym umieścił na różnych poziomach pojedyncze epizody, a także dzięki zmniejszaniu skali postaci w zależności od ich oddalenia od planu pierwszego. Z tej charakterystycznej dla malarstwa nowożytnego zasady nie korzystał jednak konsekwentnie, stosując ją jedynie do osób mniej ważnych, Longina, łotrów, żołnierzy. Chrystus oraz święci (z wyjątkiem sprawiedliwego łotra) są więksi od pozostałych, a ich proporcje nie ulegają zmianie w miarę przesuwania w głąb kompozycji. Twórca omawianej ikony nie znał zasad wykreślenia siatki perspektywicznej, nie pokrywają się z nią bowiem żadne krawędzie trójwymiarowych przedmiotów i elementów architektonicznych. Jeżeli nawet niektóre wydają się ukazane w skrócie perspektywnym, np. boczne ściany krenelaża muru jerozolimskiego w *Ukrzyżowaniu*, czworoboczna baszta z kogutem w *Zaparcu się Piotra*, kamienne taborety, na których siedzą apostołowie w *Ostatniej Wieczery* – to nie powstały one w wyniku świadomych zabiegów malarza próbującego nowo poznane rozwiązania formalne, zaczerpnięte ze sztuki zachodniej, a wręcz przeciwnie – nawiązują raczej do charakterystycznych dla malarstwa paleologowskiego eksperymentów w ukazywaniu trójwymiarowej przestrzeni, zwłaszcza w założeniach architektonicznych⁸¹⁹.

W ciągu następnych wieków trwały próby, bardziej lub mniej udane, ukazywania trzeciego wymiaru na płaszczyźnie. Zrezygnowano z dzielenia sceny na trzy poziome pola i umieszczania postaci na wąskim pasie ziemi. Teraz horyzont zostaje przesunięty w górę, tak że np. na ikonach z Semeniwki (30) i Kotania (35) pozostaje jedynie niewielki skrawek nieba, a uzyskane w ten sposób szerokie pole, często rozbite przez licz-

⁸¹⁹ Porównaj chociażby malowidła w cerkwi Św. Klimenta w Ochrydzie, mozaiki w kościele Chora (Karije Dżami) w Konstantynopolu, XIV-wieczne ikony *Zwiastowania* w Muzeum Narodowym w Ochrydzie oraz w Tretiakowskiej Galerii (liczne reprodukcje, por. B.H. Лазарев 1986, il. 451, 466-469, 516, 545).

ne nierówności oraz zróżnicowane kolorystycznie, stwarza większą możliwość wzbogacania kompozycji o dodatkowe epizody i rozmieszczenie postaci na kilku planach. Linia horyzontu coraz rzadziej pokrywa się z prostą równoległą do poziomych ram obrazu, a częściej stanowi ją krzywa zakreślana przez wierzchołki wzniesień. Jest to charakterystyczne zarówno dla dzieł wyższej klasy, jak *Modlitwa w Ogrójcu, Pojmanie, Prowadzenia na ukrzyżowanie* w rzędach ikonostasów cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej (il. 277, 278) i Świętych Piatnic we Lwowie, jak i *podlej prostej roboty rybotyckiej*⁸²⁰, np. te same tematy na ikonach z Woli Wyżnej, Semeniwki i Kotania. Nieraz biegnie ona pod kątem do powierzchni obrazu, jak w scenie *Modlitwy w Ogrójcu* na ikonach z Woli Wyżnej, w Świątkowej Wielkiej oraz w MNK.

Przy budowaniu głębi ukraińscy malarze w niewielkim stopniu korzystali z zasad wykreślenia perspektywy zbieżnej, których tak naprawdę do końca nigdy nie opanowali. Dla malarzy włoskiego *quattrocenta* jednym z ulubionych motywów była ułożona z czworokątnych płytek posadzka, zbiegające się bowiem w jednym punkcie krawędzie kafli, zmieniające się ich kształty i wielkości w miarę oddalania się od pierwszego planu dawały znakomitą okazję do przestudiowania i sprawdzenia w praktyce nowych zasad ukazywania trzeciego wymiaru. Wyłożony płytkami pawiment od wieku XVII bywa umieszczany także na ukraińskich ikonach, nie zawsze jednak *ikonopiscy* wykorzystywali go do budowania głębi. Zbiegające się linie podziałów podłogi wiarygodnie tworzą iluzję przestrzeni jedynie na ikonach z cerkwi Świętych Piatnic, szczególnie w *Biczowaniu* oraz XIX-wiecznej z Reklińca, zwłaszcza w *Ostatniej Wieczery* (il. 30). Na pierwszej zmianom uległ nie tylko kształt kafli ale także ich geometryczny wzór: kwadraty zatem stają się trapezami, koła zaś elipsami. Mało sugestywnie oddano trzeci wymiar, mimo zbieżnych linii podziału posadzki, na ikonach z Chiszewic (16), Lipia (14), Woli Wyżnej (24), w MNK (34) i w malowidłach Sichowie (47). Podobnych prób nie podjęli zaś twórcy dzieł ze Skola (il. 101), Dobrowlan (19), Brusna (29) i Tejsarowa (36), tu bowiem ozdobna posadzka miała służyć jedynie celom dekoracyjnym.

Marne wyniki uzyskiwali także ukraińscy malarze w rzadko podejmowanych staraniach perspektywicznego ukazania założeń architektonicznych. Stosunkowo zadawalające rezultaty osiągnęli jedynie twórcy rzędów pasyjnych w cerkwiach Świętych Piatnic (50) i Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie (49), także ikon z Łahodowa (32), Kożuchowców (17) oraz Reklińca (40), ale i oni nie ustrzegli się błędów wynikających zwykle z niekonsekwencji w podporządkowaniu wszystkich trójwymiarowych elementów budowli tym samym regułom perspektywicznym.

Wykreślanie perspektywy geometrycznej na ogół nie należało do głównych problemów artystycznych ukraińskich *ikonopisców*, próby zaś iluzyjnego ukazywania przestrzenności architektury wynikały raczej z chęci wiernego skopiowania posiadanego wzoru, niż z prawidłowego odtworzenia trójwymiarowej rzeczywistości. I tak, w scenie *Chrystus przed Herodem* na ikonie z Łahodowa (32) zwraca uwagę poprawnie wyrysowany tron tetrarchy ze zbiegającymi się do wspólnej osi liniami, stanowiącymi krawędzie stopni siedziska oraz baldachimu ozdobionego lambrekinem, a także moty-

⁸²⁰ Termin zaczerpnięty z XVIII-wiecznych tekstów wizytacji biskupich, por. ABGK 26, s. 38 (cerkiew Św. Mikołaja w Króliku Wołoskim, dekanat jasielski).

wów architektonicznych w tle, zwłaszcza ujętej perspektywicznie arkady, w prześwicie której ukazuje się lico budynku z prostokątnymi oknami oraz z arkadą wejściową. Te wyszukane motywy zostały skopiowane z ryciny Iacoba de Bye i Adriana Collaerta wg M. de Vosa w cyklu *Vita, Passio et Resurrectio Jesu Christi* (H 314).

Imponująco jak na ówczesne warunki wykreślona została arkada na ikonie *Umywania rąk* (il. 94) z cyklu pasyjnego w cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie – głęboka, ozdobiona kasetonami z różycami, które stopniowo zmniejszają się i zmieniają kształty. Petrachnowycz motyw ten przerysował z niderlandzkiej ryciny wykonanej w warsztacie Wierixów według M. de Vosa, M.-H. 154 (il. 95)⁸²¹.

Umywanie rąk na ikonie z Doliny (il. 93) również wzorowane było na wskazanej kompozycji M. de Vosa, M.-H. 154. Opisany motyw arkady, tu w lustrzanym odbiciu, ukazany został w formie płytkiej arkady przedzielonej przesadnie wystającym gzymsem przy pominięciu kasetonów w podłuczcu. Porównanie ikon ze Lwowa i z Doliny pomaga wyjaśnić, w jakim stopniu umiejętności malarzy wpływały na zakres wykorzystania obcych wzorów oraz ocenić wymiar przyswojenia nowych rozwiązań formalnych. O ile na lwowskiej ikonie kasetonowa dekoracja sklepienia beczkowego była popisem opanowania przez jej twórcę zasad wykreślenia perspektywy linearnej, o tyle na ikonie z Doliny świadczy raczej o swobodnym podejściu do przestrzenności i obojętności na problemy perspektywy.

Potwierdza to również przedstawienie *Ecce homo* na ikonie z Doliny (il. 160) odwzorowane ze sztychu Cornelisa Corta wg Étienne du Péreca, B. 82-I (94) (il. 162). W głębi w perspektywicznym skrócie ukazany został jednopiętrowy pałac z balkonem, na którym grupka gapiów przygląda się dramatycznym zdarzeniom u dołu sceny. Malarz ikony posiadany wzór traktował dosyć swobodnie, przerysowując z niego jedynie linie głównych podziałów budowli, to jest narożników i gzymśów, na własną zaś rękę przeprowadzając ją licznymi półokrągło wieńczonymi otworami, ozdabiając fasadę arkadowaniem oraz zastępując balustradę złożoną z jednolalkowych balasów szerokim gzymsem, znacznie wystającym przed lico budynku. Mimo kopiowania z ryciny głównych ram kompozycji, twórca ikony zupełnie pogubił się przy wykreślaniu linii ujętego na prawo w perspektywicznym skrócie budynku z dwukolumnowym portykiem otwierającym się na obszerny podest, na którym stoi Chrystus w eskorcie żołnierzy oraz Piłat. Ten wydawałoby się prosty do skopiowania motyw na ikonie stał się niezrozumiały, zestawienie poszczególnych elementów sprawia wrażenie przypadkowego i nielogicznego, a linie, które powinny zmierzać do wspólnego punktu, nagle rozchodzą się, przez co całkowicie została zaprzepaszczona iluzja trójwymiarowości, stworzona fragmentarycznie w głębi przedstawienia.

W scenie *Ecce homo* na ikonie z Kożuchowców (il. 165) zgodnie z zasadami perspektywy geometrycznej zbiegają się linie stanowiące krawędzie schodów oraz wejścia na taras, na którym stoi Chrystus z Piłatem. Względnie prawidłową iluzję przestrzeni ruski malarz uzyskał kopiując rycinę Kryspina Scharffenberga (il. 167) opublikowaną po raz pierwszy w *Żywocie Wszchemogącego Pana Jesu Krista* po roku

⁸²¹ Por. A. Groniek 2001, s. 234.

1539⁸²². Nie znał on jednak prawideł geometrycznego wykreślenia linii zbieżnych, o czym świadczy sposób przedstawienia kwadratowej wieży przykrytej namiotowym dachem w głębi sceny. Choć powtarza ona motyw z druku krakowskiego, to w dodanych przez malarza detalach, szczególnie w sposobie poprowadzenia krawędzi dolnego gzymsu, widać rażące błędy.

Z ukazaniem trzeciego wymiaru zupełnie nie mógł sobie poradzić twórca ikony z Semeniwki (30). Na przedstawieniu *Chrystus przed Piłatem* malarz ze sztychu powstałego w pracowni Wierixów według M. de Vosa (M.-H. 111) skopiował wszystkie główne linie budujące iluzję przestrzeni, a więc załamania stopni Piłatowego tronu, podziały ścian, krawędzie okna, uczynił to jednak niedokładnie i bez zrozumienia, przez co nie zdołał zbudować głębi, a kompozycję musiał rozciągnąć aby uniknąć spiętrzenia planów.

Równie nieskutecznie z problemem przestrzenności próbował uporać się twórca malowideł w cerkwi Świętego Jura w Drohobyczu (46). W tle *Cierniem koronowania* stanowiącego lustrzane odbicie kompozycji M. de Vosa, wrytej w miedzi przez Iona Collaerta (H. 1583) ukazana została z perspektywicznym skrócie olbrzymia arkada, przez którą widać ścianę z półkolistym zamkniętym oknem. Elementy te, choć przerysowane z pewnymi błędami, mogłyby stworzyć iluzję przestrzeni, gdyby malarz nie ograniczył powierzchni podłogi ciemnym konturem, który w nielogiczny sposób przeciął architektoniczne tło prostą równoległą do dolnej krawędzi kwatery. Zrezygnował on także z próby przerysowania motywów rozbudowujących głębię poza prześwit arkady, zastawiając go prostą ścianą i pasem neutralnego tła, na którym umieścił napis.

Na podstawie wskazanych przedstawień można stwierdzić, że znacznie częściej ukraińscy malarze, nawet dysponując wzorem, ignorowali zasady konstruowania przestrzeni oraz trójwymiarowości motywów architektonicznych. Przyczyną tego zjawiska była zapewne nieznajomość praw wykreślenia perspektywy geometrycznej, a także mierne umiejętności malarskie, które uniemożliwiały wierne skopiowanie posiadanego wzoru. Trudno natomiast jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czy takie postępowanie mogło mieć związek z tradycją bizantyńską, która ukazując na ikonie świat transcendentny, świadomie rezygnowała z racjonalnego ukazywania przestrzeni oraz tworzenia iluzji świata rzeczywistego. I chociaż na tym etapie badań nie wydaje się, aby właśnie przywiązanie do tradycji implikowało błędy w wykreśleniu perspektywy, należy zauważyć, że malarze nieraz świadomie odrzucali posiadane wzory trójwymiarowej scenerii obrazu, zastępując je rozwiązaniami płaszczyznowymi.

Wydaje się, że tak właśnie postąpił twórca ikony z Wisłoka Wielkiego. Scena *Biczowania* (il. 117), mimo że została oparta na rycinie Adriana Collaerta według M. de Vosa (il. 121) z cyklu *Vita, Passio et Resurrectio Jesu Christi* (H. 315), skomponowana została na płaszczyźnie, gdzie na pierwszym planie umieszczono Chrystusa przywiązanego do kolumny i dwóch siepaczy, na prawo zaś, u góry sceny – wyglądającego przez okno Piłata ze służącym. Mimo dużych zniszczeń ikony, na podstawie zachowanych fragmentów można stosunkowo wysoko ocenić umiejętności malarza, który sprawnie radził sobie zarówno z oddaniem cielesności postaci, jak też ukazaniem ich w ruchu. Jednak

⁸²² *Żywot Wszchemogącego Pana Jesu Krista*, fol. 146v; por. J. Muczowski 1849, il. 263.

posiadając gotowy schemat przestrzennej dekoracji odrzucił go, zastępując efektowne rozwiązania architektoniczne prostą ścianą i pasem neutralnego tła.

Częściej jednak twórcy ikon próbowali odwzorować konkretną przestrzeń architektoniczną, czyniąc to jednak raczej nieudolnie. Toteż należy stwierdzić, że podobne błędy na ikonach z Chiszewic (16), Lipia (14), Dobrowlan (19), Reklińca (39), Woli Wyżnej (24), w Świątkowej Wielkiej (21) oraz malowidłach w cerkwi w Sichowie (47) nie powstały rozmyślnie, ale były wynikiem niewiedzy wspomaganej często brakiem talentu.

Chociaż ukraińscy malarze w wiekach XVII i XVIII odstąpili ostatecznie od komponowania przedstawień za pomocą spiętrzania planów, to z zadziwiającą swobodą traktowali oni zasadę zmiany wielkości postaci i przedmiotów w miarę oddalania się od powierzchni obrazu. Rozszerzony i zróżnicowany pas ziemi zwłaszcza tam, gdzie akcja rozgrywa się w plenerze, dawał możliwość tworzenia dalszych planów. Stosunkowo często pewne motywy umieszczane w głębi sceny były znacznie mniejsze od zajmujących plan pierwszy, jak np. grupa żołnierzy prowadzona przez wiarołomnego ucznia od wieku XVII stale obecna w ukraińskich przedstawieniach *Modlitwy w Ogrójcu*. Podobne praktyki nie przesądzały jednak o przywiązaniu ukraińskich twórców do zasady zmiany proporcji w perspektywicznym odwzorowaniu przestrzeni, a świadczyły raczej o przejęciu, bardziej lub mniej świadomym, podobnych motywów z wzorów graficznych.

I tak wspomniany motyw Judasza i żołnierzy wstawiony został między innymi w głębi przedstawień na ikonach z Kozuchowców (**il. 57**), Doliny (**il. 58**) oraz Wisłoka Wielkiego (**il. 61**), za każdym razem był on przejęty z zachodnich sztychów: Kryspina Scharffenberga z *Żywota Wszchemogącego Pana Jesu Krista* (**il. 59**)⁸²³, Hieronima Wierixa według de Vosa, M.-H. 147 (**il. 60**) oraz Corneliusa Galle według Martina de Vosa, H. 310 (**il. 62**). Na ukraińskich przedstawieniach Chrystus, choć ukazany na dalszym planie, nie był mniejszy od apostołów zajmujących plan pierwszy. Nie był to jednak wynik zastosowania perspektywy hierarchicznej, ale naśladowania wzorów graficznych, w których również nie zróżnicowano wyraźnie wielkości tych postaci. Epizod z chłopcami zrywającymi gałązki z drzewa palmowego we *Wjeździe do Jerozolimy* na ścianie drohobyckiej cerkwi Św. Jura (**il. 16**) przejęty został z ryciny niejednokrotnie zamieszczanej w drukach kijowskich i lwowskich (**il. 17**)⁸²⁴. Stąd skopiowany został również w pomniejszonej skali chłopiec niosący na ramieniu gałąź palmy. Równocześnie malarz nielogicznie zróżnicował postaci umieszczone na pierwszym planie, tak więc apostołowie są wyraźnie mniejsi od witających Mesjasza mieszkańców Jerozolimy. Można sądzić, że uczynił tak pod wpływem ryciny sygnowanej przez Ilię i zamieszczonyj między innymi w *Apostole*, wydanym we Lwowie w roku 1639⁸²⁵.

Umywanie nóg na ikonach z Wisłoka Wielkiego (**il. 48**) oraz Łahodowa (**il. 47**) było wzorowane na kompozycji Martina de Vosa wykonanej przez Adriana Collaerta (**il. 49**)

⁸²³ *Żywot Wszchemogącego Pana Jesu Krista...*, fol. 116; por. J. Muczowski 1849, il. 255.

⁸²⁴ Por. *Triodion* 1631, s. 34; *Ewangelie Pouczające* 1637, s. 166, *Triodion* 1642, s. 14r; por. też I. Свенціцкий 1924, tabl. LXVIII, il. 167; Т.Н.Каменева, А.А. Гусева 1978, il. 528.

⁸²⁵ Por. I. Свенціцкий 1924, tabl. XCII, il. 227; M. Janocha 2001, il. 166.

w cyklu *Vita, Passio et Resurrectio Jesu Christi* (H. 308). Twórca dzieła z Łahodowa podjął próbę zbudowania głębi obrazu, nie tylko przerysowując ze sztychu motywy architektoniczne w tle, ale także umieszczając postacie na różnej wysokości. Chociaż wiernie podążał on śladami mistrzów niderlandzkich przy wykreślaniu póz i ruchu, to zrezygnował on z różnicowania wielkości postaci. Twórca ikony z Wisłoka Wielkiego zaś konsekwentnie ignorował wszystkie środki perspektywicznego odzwierciedlenia przestrzenności, budując swoją kompozycję na dwóch płtych planach. Na pierwszym umieścił Chrystusa i Piotra, drugi zaś szczelnie wypełnił ustawionymi w porządku izokefalicznym apostołami, przy czym wszystkie postacie ukazał w niezmienionych proporcjach.

Z podobną swobodą problemy perspektywicznej zmiany skali postaci traktował Petrachnowycz, tworząc rząd pasywny dla ikonostasu cerkwi wołoskiej we Lwowie. Choć przy malowaniu ikon wspomagał się niderlandzkimi rycinami⁸²⁶, nie zawsze pozostawał wierny wykorzystywanym przez ich twórców zasadom geometrii. W miarę poprawnie różnicował on wielkość postaci w scenie *Prowadzenie na ukrzyżowanie* (il. 277) wzorowanym na dwóch rycinach z warsztatu Wierixów (M.-H. 2094, M.-H. 133), co widać szczególnie w sposobie ukazania tłumu zmierzającego na Golgotę, znikającego w głębi sceny za linią horyzontu (motyw przejęty z ryciny M.-H. 2094). Petrachnowycz jednak równie chętnie zrywał z próbami realnego odzwierciedlenia rzeczywistości, często stosując, choć również niekonsekwentnie, perspektywę odwróconą. I tak na ikonie *Modlitwa w Ogrójcu* (il. 278) postać Chrystusa, mimo że umieszczona w głębi, jest największa, nieco mniejsi są apostołowie śpiący na pierwszym planie, a najmniejsi pozostali skryci w pieczarze w głębi oraz Judasz przechodzący przez bramę parkanu w tle. Pomimo zastosowania perspektywy odwróconej nie została tu całkowicie zburzona iluzja przestrzenności głównie dzięki prawidłowo skonstruowanej głębi. Nie udało się to natomiast w *Pojmaniu Chrystusa* i *Sądzie nad Chrystusem*, w których widać przesadnie dużo postaci w różnej skali bez żadnej zasady.

W scenie *Pojmanie Chrystusa* na ikonie z Doliny (il. 68), inaczej niż na pierwowzorze, to jest sztychu Hieronima (?) Wierixa według Martina de Vosa, M.-H. 148 (il. 70), pomniejszono Piotra i Malchusa na planie pierwszym, co niewątpliwie nawiązywało do tradycji bizantyńskiej⁸²⁷.

Jednakże najczęściej nieuzasadnione różnicowanie wielkości postaci należy przypisać konwencji malarskiej *ikonopisców* wynikającej niechybnie z ich nieporadności i braków warsztatowych. W inny sposób bowiem nie można wyjaśnić zmniejszonych postaci, w tym również Chrystusa, na ikonach z Dobrowlan (19), Chiszewic (16), Welykiego (9), Kotania (35), Bartnego (20) oraz Brusna Nowego (29).

Niekiedy ukraińscy malarze próbowali budować głębię obrazu, zwłaszcza w przedstawieniach pejzażowych, wykorzystując zjawisko perspektywy barwnej i powietrznej.

⁸²⁶ Por. A. Gronek 2001, s. 231-244.

⁸²⁷ Por. np. w miniaturze *Lekcjonarza* w Bibliotece Watykańskiej, ms. 1156, k. 194r; a w malarstwie zachodnioruskim na ikonie ze Zwierzynia, Żohatyna, z Welykiego. Twórca ikony z Doliny, choć często naśladował zachodnie kompozycje, niekiedy powracał do wzorców tradycyjnych, por. *Wskrzeszenie Łazarza, Wjazd do Jerozolimy, Zdjęcie z krzyża*.

I tak, F. Seńkowycz na pierwszym planie we *Wjeździe do Jerozolimy* w cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie umieścił starannie opracowaną cylindryczną bramę miejską z boniowanymi otworami – wjazdowym i okiennymi, zwieńczoną koroną blankowania, tło zaś wypełnił pejzażem architektonicznym z jedynie szkicowo wykreślonymi zarysami miejskich zabudowań. Podobną metodę stosował przy malowaniu *Wskrzeszenia Łazarza* z lwowskiego ikonostasu (il. 3). Tutaj tło rozmieścił kulisowo na kilku nałożonych na siebie płaszczyznach, tak że na pierwszej dokładnie wyrysował skały porośnięte drzewami i krzewami, na gałązkach których zaznaczył każdy listek, na drugiej zaś delikatnym cieniowaniem ochrą zaledwie wydobyl zarys warowni. Dzięki zmniejszeniu skali budowli w tle, a także monochromatycznemu rozmyciu konturów i stąd pominięciu wielu detali, wcale sugestywnie stworzył on iluzję głębi i przestrzenności.

Z doświadczeń swego nauczyciela próbował korzystać także Petrachnowycz, chociaż nie czynił tego konsekwentnie. Tak więc choć mury jerozolimskie z potężnymi blankowanymi basztami na ikonie *Prowadzenie na ukrzyżowanie* w cerkwi wołoskiej (il. 277) wyrysował po diagonalnej, aby ukazać ich bieg w głąb obrazu, to na całej szerokości ukazał je z taką samą dokładnością. Jakkolwiek wykazał on mniejszą skrupulatność przy przerysowywaniu z ryciny Hieronima Wierixa (M.-H. 2094) zabudowań miejskich wewnątrz murów, a więc na planie dalszym, nie przeszkadzało mu to jednak w pokryciu budynków dachami o barwie głębokiej czerwieni czy zieleni; w tak samo jaskrawo czerwone szaty ubrany został Piłat na dalszym planie. Równocześnie w tej samej kwaterze można dostrzec próby różnicowania kolorystyki podłoża, szczególnie pagórkowatego krajobrazu w tle, gdzie wzniesienie bliższe jest najciemniejsze, dalsze zaś jasne, w kolorze mało nasyconej zieleni.

Zjawiska perspektywy barwnej i powietrznej nie uwzględniał w swoich pracach również utalentowany twórca ikonostasu w cerkwi Świętych Piatnic we Lwowie. Z dużą drobiazgowością i używając tych samych barw przedstawiał on zarówno plan pierwszy, jak i dalsze. Tak więc taką samą pełną czerwienią i zielenią zaznaczał on detale bez względu na oddalenie ich od obserwatora we *Wjeździe do Jerozolimy* (il. 280), *Zstąpieniu do Otchłani*, *Cierniem koronowaniu*, a z jubilerską wręcz dokładnością wyrysował on elementy wszystkich obiektów architektonicznych stanowiących dalsze i bliższe tło w scenach *Piłat umywa ręce* i *Wjazd do Jerozolimy*.

W malarstwie ukraińskim wieków XVII i XVIII przyjął się zwyczaj kolorystycznego różnicowania powierzchni, na którym rozgrywa się akcja oraz rozciągającego się za nią pejzażu często budowanego z łagodnych wzniesień. Już na XVI-wiecznej ikonie z Welykiego (9) powierzchnia określająca plan pierwszy ma barwę ciemnobrunatną, wzgórze rozciągające się tuż za nią jasnobrazową i zieloną, tło zaś stanowi umiejscowiony poniżej pasa nieba łańcuch jasnozielonych wzniesień. Takie rozplanowanie powierzchni nawiązuje do tradycyjnej trójpolowej kompozycji charakteryzującej dzieła wcześniejsze, jednak zapoczątkowany tu sposób budowania głębi obrazu za pomocą zmiany koloru – od barw ciemnych, bardziej nasyconych na planie pierwszym, po jasne, mocno rozbielone w głębi przedstawienia – stanowić będzie wyróżnik wielu nowożytnych ukraińskich ikon. Konwencja ta, szczególnie w sposobie ukazania dwóch pierwszych planów, przypomina panującą w XVI-wiecznym pejzażu niderlandzkim zasadę trzech planów kolorystycznych: brązu, zieleni i błękitu. Jednakże pomimo niewątpliwie

zachodniego rodowodu zmian zachodzących w malarstwie ukraińskim na tym etapie badań nie można stwierdzić z całą pewnością, że właśnie w sztuce niderlandzkiej należy szukać bezpośredniego źródła tej nowej cechy malarstwa ukraińskiego.

Pierwszy plan *Modlitwy w Ogrójcu* na ikonie z Lipia (il. 55) stanowi niewielkie wzniesienie z długim, łagodnie opadającym zboczem porośniętym rdzawą trawą, której źdźbła wykreślone zostały z kaligraficzną niemal dokładnością. Drugi plan wypełnia wysokie strome wzgórze w kolorze chłodnej zieleni, za nim zaś rozciąga się równina, którą malarz pokrył tą samą farbą, lecz mocno rozbieloną, przez co plan dalszy sprawia wrażenie przykrytego mgłą. Dzięki wykorzystaniu zjawiska perspektywy barwnej i powietrznej oraz zastosowaniu kompozycji kulisowej malarzowi udało się stworzyć iluzję trzeciego wymiaru. W swoim działaniu jednak nie był on konsekwentny, jako że w scenach *Prowadzenia na ukrzyżowanie*, *Przybicie do krzyża* oraz *Zdjęcia z krzyża*, choć różnicował plan pierwszy, to pejzaż wyrysował schematycznie, płasko, oddzielając formy od tła grubym ciemnym konturem, przez co zaprzepaścił możliwość wyrażenia głębi.

Wykorzystywanie zasad optyki w ukazywaniu trzeciego wymiaru, raczej intuicyjne niż wyuczone, można dostrzec również w dziełach o niższej wartości artystycznej, prymitywizujących, łączonych ze środowiskiem malarzy rybotyckich. Za pomocą gradacji intensywności barw, zależnie od usytuowania względem planu pierwszego, ukształtowany został pagórkowaty krajobraz na ikonie z Semeniwki (30). Nierówności terenu na pierwszym planie we *Wjeździe do Jerozolimy* (il. 20), *Modlitwie w Ogrójcu*, *Prowadzeniu na ukrzyżowanie*, *Przybiciu do krzyża* (il. 197) zakreślone zostały zamazystymi pociągnięciami szerokiego pędzla, który pozostawił grube kontury ciemnozielonej farby. Wraz z przesuwaniem w głąb obrazu linie te stają się cieńsze, barwa mniej intensywna, a przy samym horyzoncie chłodną zielen zastępuje ciepły i jasny ugier. W podobny sposób kształtowane są pejzaże na ikonach w MNK (34) i z Kotania (35).

Tło na ikonach najczęściej pozostaje neutralne, tam zgodnie z tradycją bizantyńską znajduje się zwykle tytuł przedstawienia. Najpóźniej od połowy wieku XVI niekiedy malowane tło w przedstawieniach głównych zaczęto zastępować grawerowanym lub reliefowym⁸²⁸. Było to szczególnie częste w ikonach *namiestnych*, jednakże efekt tych przemian można zauważyć także na kilku ikonach *Męki Pańskiej*. Najwcześniej ornamentalna dekoracja pojawia się w scenie głównej *Ukrzyżowania* na ikonie z Welykiego (9). Jest reliefowa, co typowe dla wieku XVI, złożona ze skromnych motywów roślinnych. Dla dzieł XVII-wiecznych reprezentatywne stało się tło grawerowane, gęsto zapełnione przeplatającymi się, ulistnionymi witkami z kwiatami i owocami, jak np. na ikonie z Lipia (14), Chiszewic (16) oraz Świątkowej Wielkiej (21). Rysunek ornamentu wykonywano dłutem w grubej zaprawie, którą uprzednio dokładnie szlifowano⁸²⁹. Plastyczny wzór o gładkiej powierzchni umieszczany był na wgłębionym tle

⁸²⁸ Być może tę granicę można przesunąć do początku wieku XVI, gdyż ornamentalne tło posiada np. ikona *Matki Boskiej* z Dorosini datowana m.in. przez Święcicką na przełom wieków XV i XVI, por. Г. Логвин, Л. Миляева, В. Свенцицкая 1974, tabl. LXXVII oraz *Matki Boskiej Hodegetrii Rudeckiej*, która według M.P. Kruka pochodzi z pierwszej połowy wieku XVI, por. tenże 1995; 2000, nr 14.

⁸²⁹ A. Szczepkowski 1985, s. 208-9.

o chropowatej fakturze, której zygzakowate rowki wykonywano za pomocą radełka⁸³⁰. Tak przygotowaną dekorację, zapewne ze względu na ograniczone możliwości finansowe, najczęściej srebrzono i werniksowano, nadając mu odcień złocisty⁸³¹. Odpowiedzi na pytanie o przyczyny zastępowania tła malowanych ornamentami należy szukać w nałożeniu się dwóch tradycji, a mianowicie wschodniej, zgodnie z którą ikony ozdabiano drogocennymi okładami⁸³² oraz średniowiecznego Zachodu, gdzie obrazy tablicowe często otrzymywały złożone i dekorowane tła. Technikę opracowania rzeźbionego i złożonego lub srebrzonego pola, a przede wszystkim motywy ornamentalne, geometryczne i roślinne zapożyczano ze sztuki zachodniej⁸³³.

Ikony *Męki Pańskiej* rzadko bywały ozdabiane w podobny sposób. Nie były to ikony *namiestne*, otaczane w Cerkwi szczególną czcią i umieszczane w centralnych punktach ikonostasu, któremu złote, bogato dekorowane tablice dodawały splendoru. Przed tego rodzaju zdobieniem powstrzymywały także duże powierzchnie ikon i związane z tym ogromne koszty. Zapewne skromne możliwości finansowe wiejskich parafii, a także coraz mniejsze umiejętności *ikonopisców* również zadecydowały o zastąpieniu złożonych, grawerowanych ram, takich jak na ikonach z Radelicza (15), Lipia (14) i Chiszewic (16) zwykłymi listewkami, niekiedy tylko malowanymi we wzory roślinne, jak na ikonach z Pławia (10) i Brusna Nowego (29). Na ikonie ze Skoła (23) ornament naśladował motywy ryte, a ikonę z Bartnego (20) otoczono ramą z rautami, jakie obok kaboszonów stanowiły typową dla wieku XVII dekorację obramienia.

Postać

Jedną z cech stylu renesansu Paleologów zaznaczających się od drugiej połowy wieku XIV i w następnym stuleciu było nienaturalne wydłużenie proporcji ciała ludzkiego, znacznie przekraczający właściwy stosunek wielkości twarzy do wysokości postaci, który wynosi 1:9⁸³⁴. W malarstwie zachodnioruskim można dostrzec tendencję do wyraźnego zmniejszania proporcji ciała już w dziełach XV-wiecznych⁸³⁵. Jeśli jeszcze w miniaturach *Psalterza Kijowskiego*⁸³⁶, we freskach kaplicy Świętokrzyskiej w krakowskiej katedrze⁸³⁷ oraz w kaplicy zamku lubelskiego⁸³⁸, a także w XV-wiecznym

⁸³⁰ М. Драган 1970, s. 57.

⁸³¹ М. Драган 1970, s. 57; A. Szczepkowski 1985, s. 209; M.P. Kruk 2000, s. 46.

⁸³² Na wpływy *prawosławnego Południa i Wschodu* wskazuje już Swiencicki, por. Свенцицкий 1928, s. 52; ostatnio o tym problemie szerzej M.P. Kruk 2000, s. 215.

⁸³³ Na tę zależność zwrócił uwagę M. Drahan 1970, s. 26; por. też A. Szczepkowski 1985, s. 208; Tenże 1998, s. 22; R. Biskupski 1985, s. 157; tenże 1994, s. 352; M. Janocha 2001, s. 93.

⁸³⁴ Według podręcznika malarskiego Dionizego z Fourny proporcje postaci na ikonach winien określać stosunek 1:9; moduł, według którego rysowano postać stanowiła długość nosa; trzy takie miary tworzyły twarz, a więc czoło, nos i brodę (bez włosów, które zajmowały jedną miarę); wysokość postaci stanowiło dziewięć długości twarzy, mierzonych od końca czoła (bez włosów), do czubka palców wysuniętej w dół stopy, por. *The „Painter’s Manual”*..., s. 12-13; dalsze wyliczenia czynione tu będą według tych zasad.

⁸³⁵ Por. też P. M. Kruk 2000, s. 235.

⁸³⁶ Г.В. Вздорнов 1978.

⁸³⁷ A. Różycka-Bryzek 1968, 194.

⁸³⁸ Таž 1983.

zespole dzieł z Węglówki (Waniwki)⁸³⁹ i *Ukrzyżowaniu* z Owczar⁸⁴⁰ proporcje twarzy w stosunku do całej postaci wahały się między 1:9 a 1:11 i niekiedy przekraczały te granice, to już w *Zstąpieniu do Otchłani* z Polany⁸⁴¹ oraz *Ofiarowaniu Pańskim* ze Staniły⁸⁴² uległy one zmianie do około 1:8, na ikonie *Przemienienia z Żohatyna*⁸⁴³ poniżej 1:7, w *Przemienieniu Pańskim* z Olszanicy⁸⁴⁴ oraz *Narodzinach Marii* z Nowej Wsi⁸⁴⁵ do 1:6, a *Św. Mikołaja* z Radruża⁸⁴⁶ nawet do 1:5.

Na najstarszej ikonie *Męki Pańskiej* ze Zwierzynia zachowane zostały wydłużone sylwetki postaci, szczególnie Matki Boskiej i Marii Magdaleny w *Ukrzyżowaniu* ujęte w proporcjach 1:10; w *klejmach* zaś ich wysokość zmienia się w przedziale od 1:10 do 1:8. Na ikonie z Uherców stosunek wielkości twarzy do całego ciała często przekracza 1:9, nie ma zaś wyraźnej różnicy między postaciami umieszczanymi w scenie centralnej a polach ikony, np. proporcje niewiast stojących pod krzyżem w *Ukrzyżowaniu* i *Zdejmowaniu z krzyża* wynoszą ponad 1:10. Występują jednak znaczne dysproporcje między Chrystusem, świętymi niewiastami i apostołami, a pozostałymi osobami, to jest żołnierzami, Piłatem, arcykapłanami, starszyzną żydowską, których sylwetki nie były nierealistycznie wydłużane, co zapewne służyło uzmysłowieniu pozaziemskiego charakteru tylko osób świętych.

Postacie przesadnie smukłe, o małych głowach, długich tułowjach i nogach występują jeszcze stosunkowo często w dziełach XVI-wiecznych, np. na ikonach z Truszowic oraz Michowej (1:10, 1:11). Do takich wzorów sięgają jeszcze niektórzy epigoni wieku XVII, jak twórcy ikon z Doliny oraz Poczajowic, którzy postacie w *Zdjęciu z krzyża* ukazali w stosunku 1:11.

Częściej jednak osoby na ikonach XVII- i XVIII-wiecznych są mniejsze, bardziej korpulentne, a proporcje wielkości twarzy do wysokości ciała określa liczba 1:7, jak na ikonach z Lipia (14), Chiszewic (16), w Świątkowej Wielkiej (21) i z Semeniwki (30) czy 1:6 z Kotania (35), Woli Wyżnej (24), w MNK (34), a nawet 1:5, jak na ikonie z Wisłoka Wielkiego (31).

⁸³⁹ Por. В.І. Свенцицкая 1977.

⁸⁴⁰ MHS, nr inw. MHS/S/ 4153; monografia dzieła R. Biskupski 2000, tam szczegółowa bibliografia.

⁸⁴¹ MNL, nr inw. 2471/I-65; por. w I. Свенціцкий 1928, il. 62; Г. Логвин, Л. Миляева, В. Свенцицкая 1976, tabl. XXXVIII; Д. Степовик 1996, il. 42; М. Janocha, il. 172.

⁸⁴² MNL, nr inw. 36457/I-2125; por. Г. Логвин, Л. Миляева, В. Свенцицкая 1974, tabl. XXX; В. Свенціцька, О.Ф. Сидор 1990, il. 5; В. Свенціцька, В. Откович 1991, nr 3; М. Janocha 2001, il. 99.

⁸⁴³ MNL, nr inw. 36612/I-2281; por. Г. Логвин, Л. Миляева, В. Свенцицкая 1974, tabl. XXXVII; R. Grządziela 1994, il. 15; Д. Степовик 1996, il. 38; В. Откович, В. Пилип'юк 1999, nr 26; М. Janocha 2001, il. 130.

⁸⁴⁴ MNL, nr inw. 30678/I-1913; por. В. Свенціцька, О.Ф. Сидор 1990, il. 11-12; В. Александрович 1995, il. 32; В. Откович, В. Пилип'юк 1999, nr 18; М. Janocha 2001, il. 131.

⁸⁴⁵ MNL, nr inw. 36507/I-2175; por. Г. Логвин, Л. Миляева, В. Свенцицкая 1974, tabl. LXVII; В. Свенціцька, В. Откович 1991, nr 7; М. Janocha 2001, il. 1.

⁸⁴⁶ MNL, nr inw. 28704/ I-7844; por. Г. Логвин, Л. Миляева, В. Свенцицкая 1974, tabl. LXVII; В. Свенціцька, О.Ф. Сидор 1990, il. 7-8; В. Откович, В. Пилип'юк 1999, nr 31.

W ciągu kilku stuleci w ukraińskim malarstwie ikonowym nastąpiła zmiana w sposobie malowania ludzkiego ciała, jego cielesności i trójwymiarowości.

Tradycyjną metodą łagodnego rozświetlenia ciemnej podmalówki poprzez stopniowe nakładanie warstw jaśniejszych tworzył *mistrz ikon z Waniwki i Zdwyżenia*⁸⁴⁷. Ciemne karnacje twarzy na ikonie *Męki Pańskiej ze Zwierzynia* (1) uzyskał on dzięki pokryciu stosunkowo małych powierzchni w miejscach wypukłych – a więc na czole, łukach nad brwiami, policzkach, krawędzi nosa i czubku podbródka – jasnymi ugrami oraz pozostawieniu niezamalowanych szerokich partii ciemnej ochry wzdłuż owalu twarzy, we wgłębieniach i cieniach, to jest w oczodołach, okolicach ust oraz na boku nosa. Posługując się plamą barwną stopniowo zwiększającą w miarę nakładania kolejnych warstw swą intensywność i rozświetlenie, w pełni zdołał on wydobyć plastyczność twarzy. Linia odgrywa tu niewielką rolę. I tak ciemnym, cienkim, prawie niewidocznym konturem zakreślił on obrys głowy, czarną ostrą kreską zaznaczył łuki brwi, rozbieloną czerwienią podkreślił krawędź nosa, a białymi blikami miejsca największych rozświetleń. Tą samą zasadą kierował się przy malowaniu wszystkich partii nagiego ciała Chrystusa (il. 210, 232), chociaż tutaj element graficzny ma większe znaczenie, ciemną bowiem linią nie tylko otoczył on całą postać, ale także wykorzystał ją do oddzielenia części ciała i określenia ich formy. Takim właśnie konturem zakreślił kształt piersi i zamknął w migdałowy obrys mięśnie brzucha. Jednak większość linii podziału uzyskał przez pozostawienie niezamalowanych fragmentów ciemnej podmalówki.

Równie ciemną karnacją charakteryzują się główne postacie na XVI-wiecznej ikonie z Truszowic (4). Przy uwzględnieniu wszelkich różnic między oboma dziełami, wynikającymi z odmiennej manieri malarskiej ich twórców, należy podkreślić, że również tutaj posłużono się tradycyjną techniką malarską. Głębokie cienie w okolicach oczu, nosa, ust oraz po bokach twarzy i na brodzie – to plamy ciemnej podmalówki niejednokrotnie podkreślone przez czarny kontur. Modelunek ciała uzyskano nie tylko dzięki stopniowemu nakładaniu plam barwnych, ale także za pomocą jasnych kresek. Dzieło to jest bardziej graficzne, a linia odgrywa tu równorzędną rolę z plamą, służy bowiem zarówno do wykreślania konturów całych postaci oraz szczegółów twarzy i ciała, jak i kształtowaniu formy przez jej rozświetlenie. Pewna graficzność i płaszczyznowość dzieła, wynikająca z indywidualnych upodobań malarza, a także jego braków warsztatowych, jest szczególnie widoczna w sposobie ukazania twarzy oprawców Chrystusowych. Są one płaskie, niemal pozbawione modelunku, a ich rysy zostały wyszczególnione ciemną cienką linią. Z drugiej zaś strony należy zauważyć, że przy malowaniu scen *Ecce homo*, *Biczowania* i *Naigrawania* (il. 154, 113, 133) ruski *ikonopisiec* wspomagał się rycinami Martina Schongauera: B 15, B 12, B 13 (il. 155, 114, 134), co również mogło mieć wpływ na zwiększenie elementu graficznego, a szczególnie na linearne i płaskie a pozbawione modelunku opracowanie twarzy żołdaków. Dzisiaj nie można z całą pewnością stwierdzić, który z wymienionych czynników miał decydujący wpływ na ostateczny, płaszczyznowo-linearny charakter dzieła, choć wydaje się, że najwięk-

⁸⁴⁷ Tak określiła tego malarza Wira Świącicka, charakteryzując szczegółowo jego warsztat i przypisując mu między innymi zespół ikon z dwóch wsi pod Krosnem i Leskiem, Węglówki i Zwierzynia, por. B.I. Свенцицкая 1977.

szą rolę odegrała tu indywidualna maniera malarska ich twórcy. Chociaż niektóre rysy graficzne rzeczywiście zapożyczono z niemieckiej ryciny, np. motywy architektoniczne w tle, znacznie na ikonie uproszczone i ukazane bez perspektywicznego skrótu, to drzeworyty Schongauera, mimo że tworzone za pomocą kreski, co wynikało z samej istoty dzieła graficznego, nie mają charakteru płaszczyznowo-linearnego, a takimi zrobiła je dopiero niewprawna ręka naśladowcy.

To współistnienie nurtów plastyczno-malarskiego i płaszczyznowo-linearnego, będzie trwało w ukraińskim malarstwie przez cały omawiany okres⁸⁴⁸. Do pierwszego należy zaliczyć, obok dzieł dobrej klasy, jak rzędy pasyjne ikonostasów dwóch lwowskich cerkwi, Zaśnięcia Matki Boskiej (49) i Świętych Piatnic (50), ikony z Bahnowatego (8), Lipia (14), Radelicza (15), Reklińca (39), są także średniej wartości artystycznej, jak z Poczajowic (13), Chiszewic (16), Kożuchowców (17), Wiśłoka Wielkiego (31), Łahodowa (32), Tejsarowa (36), Trędowacza (39), jak i gorsze, z Doliny (18) czy Bartnego (20). W nurt drugi wpisują się ikony z Welykiego (9), Izdebek (12), w Świątkowej Wielkiej (21), Skola (23), z Woli Wyżnej (24), Tysowca (27), we lwowskiej prywatnej kolekcji (28), Brusna Nowego (29), Semeniwki (30), Kotania (35) i Mołdawska (37), Łosyńca (38). Jednakże podział ten nie jest doskonały, w niektórych bowiem dziełach linearnemu i płaszczyznowemu rysunkowi twarzy i nagich partii ciała towarzyszy plastyczne, malarskie i niejednokrotnie realistyczne przedstawienie odzieży, jak na ikonie z Semeniwki (30), ale i odwrotnie – graficzne i uproszczone drapowanie szat połączone z plastycznym modelunkiem partii ciała, jak na ikonie z Doliny (18).

W dziełach XVII-wiecznych nie zaprzestano tradycyjnej techniki pokrywania gruntu ciemnym *sankirem*⁸⁴⁹, który rozjaśniano łagodnie modelowanym ugiem. Głębokie tony ciemnej podmalówki przebijające przez laserunkowe warstwy ochry, niekiedy łagodzone różem, są cechą charakterystyczną ikon z Poczajowic(13), Lipia (14), Radelicza (15) oraz Chiszewic (16)⁸⁵⁰. Zestawiając miejsca głębokiego cienia i mocnych rozświetleń, ukształtowano np. twarz Chrystusa w *Ukrzyżowaniu* na ikonie z Lipia (**il. 281**). Mimo silnego kontrastu malarzowi udało się osiągnąć efekt plastyczności dzięki gradacji tonów delikatnego ugru i rozbielonej czerwieni, a w miejscach najbardziej rozświetlonych – bieli. Nieco inaczej ukazał on twarze Św. Jana oraz Longina (**il. 282**). Znacznie zmniejszył partie najgłębszych tonów, a samą podmalówkę pozostawił jedynie w wąskim pasie wzdłuż owalu twarzy, na czole jako linie zmarszczek, w okolicach oczu, ust i po bokach nosa. Jednak nawet tu niejednokrotnie złagodził ją przez laserunki jasnego ugru. Pełną plastyczność uzyskał on dzięki modelunkowi równomiernie rozłożonymi plamami różu u dołu policzków oraz rozbielonego ugru w wypukłych partiach twarzy; miejsca najjaśniejsze podkreślił zaś blikami. Warto zauważyć, że postacie te

⁸⁴⁸ W malarstwie ukraińskim obok niewątpliwie dominującego w wieku XV i częściowo XVI nurtu plastycznego, istniał drugi charakteryzujący się płaszczyznowością i graficznością, por. R. Biskupski 1985, s. 155.

⁸⁴⁹ Por. A. Szczepkowski 1985, s. 204; tenże 1998, s. 22

⁸⁵⁰ Dokładna analiza stylistyczna pozwalająca na przypisanie omawianych dzieł, szczególnie ikonę z Lipa, malarzom wywodzącym się z Sądowej Wiszni, została przeprowadzona przez A. Gronek 1997, s. 20-33; też 2007a.

zwrócone są w lewo, a prawa połowa twarzy ukazana w skrócie jest znacznie ciemniejsza od lewej, rozjaśnionej nawet blikami. Sposób rozłożenia tych rozświetleń na twarzy Jana, na kości policzkowej pod lewym okiem, a także z lewej strony nosa oraz ust, stwarza wrażenie oświetlenia z zewnątrz. Dzisiaj trudno powiedzieć, czy jest to próba realistycznego odzwierciedlenia rzeczywistości na wzór twórców renesansu, czy przeciwnie – nawiązanie do konwencji malarstwa wschodniego. Sztuka bizantyńska, rezygnując z ukazywania realnie istniejącej przestrzeni, odrzuciła także istniejące w niej konkretnie zlokalizowane źródło światła. Jego abstrakcyjne, transcendentne pochodzenie z technicznego punktu widzenia służyło głównie kształtowaniu bryły oraz różnicowaniu form wypukłych i wklęsłych. Jednakże co najmniej od wieku XIV zaczęto dokonywać prób rozjaśniania postaci, a głównie ich twarzy i szyi światłem zewnętrznym. Dotyczyło to, podobnie jak na ikonie z Lipia, osób ujętych w trzech czwartych, gdzie oświetlona jest część twarzy i szyi bliższa powierzchni obrazu⁸⁵¹. Za wschodnim pochodzeniem tej cechy ukraińskiej ikony przemawia fakt, że rozjaśnienia wprowadzone są zwykle w tych samych miejscach, a cienie rozmieszczane są tylko w obrębie twarzy i nigdy nie wychodzą poza jej kontur. Przypomina to więc bardziej konwencję malarstwa paleologowskiego, a niżeli nowożytnie próby zachodnich mistrzów.

Ikony o tematyce pasyjnej nie dają pełnej możliwości oceny umiejętności ich twórców, szczególnie w zakresie modelunku twarzy. Na małych przedstawieniach o charakterze narracyjnym największy nacisk kładziono na wyrazistość akcji. Można zatem ocenić kompozycję, sposób ukazania przestrzeni i ruchu, natomiast małe, głównie z powodu wymiarów ikon, postacie malowane były zazwyczaj bardziej schematycznie i niedbale. Dopiero analiza dużych jednopostaciowych przedstawień, szczególnie na ikonach *namiestnych*, pozwala na pełną ocenę możliwości artystycznych twórców. I tak Seńkowycz, malując postaci Jana Złotoustego i Bazylego Wielkiego (il. 284) w ościeżach carskich wrót dla ikonostasu w cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej⁸⁵² do wydobywania plastyczności ich twarzy wykorzystał tłustą temperę, która pod względem efektów optycznych przypominała olej zwiększając przepuszczalność światła, co umożliwiło nakładanie cienkich półprzezroczystych leserunków⁸⁵³. Równie wspaniałe osiągnięcia w modelowaniu twarzy zdołał uzyskać Petrachnowycz w ikonach w cerkwi ŚŚ. Kosmy

⁸⁵¹ Podobne rysy znajdują się np. na XIV-wiecznej ikonie *Dwunastu Apostołów* w Muzeum Sztuk Pięknych w Moskwie, ikonach *Matki Boskiej* Rublowa i *Zbawiciela na mocach* (*Спас в силах*) oraz *Piotra i Pawła* Daniła Czernego w soborze Zwiastowania na Kremlu, por. В.Н. Лазарев 1986, il. 500, 501, 505, 512-513; В.Г. Брюсова 1998, il. 23-26, 29-30; także na ikonach zachodnioruskich, np. *Przemienienia Pańskiego* z Busowisk MNL, nr inw. 14710/I-1515, por. m.in. І.Свенціцький 1928, il. 17-21; Tenże 1929, il. 7-9; Г. Логвин, Л. Миліяєва, В. Свенціцька 1974, tabl. XX; R. Grządziela 1994, il. 24; Д. Степовик 1996, il. 43.

⁸⁵² Ikony te znajdują się obecnie w zbiorach NML Muzeum Narodowe we Lwowie, nr inw. 33646/2, I-998; 33646/1, I-997, por. В.І Свенціцька, О.Ф. Сидор 1990, il. 78-81; В. Овсійчук 1996, s. 309-311; В. Откович, В. Пилип'юк 1999, s. 78-81.

⁸⁵³ О.Ф. Сидор 1990, s. 28; Owsijczuk uważa, że Seńkowycz zrezygnował nawet z ciemnego *sankiru*, por. В. Овсійчук 1996, s. 302.

i Damiana w Grybowiczach Wielkich⁸⁵⁴ (il. 283). Wspomnieniem dawnej techniki malarzkiej są ślady ciemnego *sankiru* wzdłuż jej owalu, w niemal graficznie zakreślonych cieniach pod oczami i ustami, nieoświetlonej części nosa oraz łuku nad powiekami. Pozostałe partie modelowane są delikatnie nakładanymi plamami barwnymi, to jest różu na policzkach, krawędzi nosa, powiekach oraz czubku brody, a jasnego ugru dookoła ust, pod oczami i na środku czoła, przy czym przejścia między tonami są łagodne, niemal niezauważalne.

W nieco odmienny sposób malarze ci, a także autor ikonostasu cerkwi Świętych Piatnic we Lwowie ukazywali twarze na ikonach z rzędów pasyjnych. Podstawą karnacji nadal jest ciemna podmalówka, brak jednak głębokich kontrastów, modelunek zaś został poprowadzony poprzez łagodne przejścia stopniowo rozjaśnianego ugru w centrum oraz delikatnych plam rozbielonej czerwieni po bokach, miejsca wypukłe i najbardziej oświetlone podkreślając bielą.

Ciemna podmalówka znajduje się jeszcze na XVII-wiecznych ikonach z Kożuchowców (17) i Doliny (18), zanika zaś na dziełach z Dobrowlan (19), w Świątkowej Wielkiej (21), Skoła (23), z Tysowca (27), we lwowskiej kolekcji prywatnej (28), z Semeniwki (30) oraz w MNK (34). Obniżenie poziomu artystycznego ikon od połowy wieku XVII⁸⁵⁵ przejawiało się nie tylko znacznymi uproszczeniami kompozycyjnymi i formalnymi, ale także technologicznymi. Tak więc w XVIII wieku zazwyczaj rezygnowano z podmalówki, kładąc warstwy farby bezpośrednio na jedynie zagruntowanym płótnie⁸⁵⁶, co najlepiej widać na zniszczonych fragmentach ikony w MNK⁸⁵⁷. Karnacje ulegają znacznemu rozjaśnieniu, twarze niejednokrotnie pozbawione są modelunku, a rysy zakreślone schematycznie czarnym konturem. Niekiedy różnicowano powierzchnię ciała, kładąc cienie w miejscach zagłębień, szczególnie wzdłuż owalu twarzy; powstały one jednak nie w sposób tradycyjny, przez pozostawienie niezamalowanego *sankiru*, ale w wyniku nałożenia na jasną karnację plam ciemnego ugru. Malarze rybotyccy w zbliżony sposób ukazywali twarze, a więc na jasnym tle czarnym konturem wykreślali linię nosa, brwi, oczu, a na policzkach i ustach kładli plamy czerwieni⁸⁵⁸. Zdecydowaną dominację wartości linearnych w malarstwie prowincjonalnym należy wiązać z mierny-

⁸⁵⁴ Ikonostas pierwotnie znajdował się w cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie, w r. 1767 został przeniesiony do Grzybowicz Wielkich, gdzie znajduje się do dzisiaj. W cerkwi brackiej pozostał rząd pasyjny, wzbogacony o kilka ikon świątecznych, w JIMH dwie wspomniane wyżej ikony z ościeży cesarskich wrót; o historii ikonostasu i problemach dotyczących atrybucji por. m.in. M. Голубець 1896, s. 259; П.М. Жолтовський 1978, s. 30-34; В.І Свенціцька, О.Ф. Сидор 1990, s. 27; В. Александрович 1991, 141-148.

⁸⁵⁵ Obniżenie poziomu dotyczyło głównie warsztatów prowincjonalnych; w większych ośrodkach artystycznych działali tak utalentowani malarze, jak Iwan Rutkowycz, por. В.І Свенціцька 1966; В. Овсійчук 1991, s. 135-271; Iowa Kondzelewicz, por. *Смит Манявський...*; О.Ф. Сидор 1985; В. Овсійчук 1991, s. 173-351; *Иконостас Воздвиженської церкви...*, czy także anonimowy twórca ikonostasu cerkwi Św. Ducha w Rohatyniu, por. В.І.Мельник 1991.

⁸⁵⁶ A. Szczepkowski 1985, s. 204.

⁸⁵⁷ Za tę wskazówkę serdecznie dziękuję konserwatorowi Dominice Tarsińskiej.

⁸⁵⁸ В. Откович 1990, s. 57.

mi umiejętnościami twórców, nie zaś z coraz większą popularnością dzieł graficznych wykorzystywanych przy malowaniu ikon⁸⁵⁹. Ryciny zawarte w cyrylicznych księgach liturgicznych oraz przywożone z Zachodu i rozpowszechniane jako obrazki dewocyjne dostarczały ukraińskim twórcom wzorów dla kompozycji, motywów ikonograficznych, wyglądu architektury, sprzętu i stroju. Nie zmuszały jednak do uproszczeń w modelowaniu formy i wzmocnienia rysów graficznych. Tylko najlepsi malarze ikon w pełni potrafili docenić i wykorzystać wartości rycin najwybitniejszych zachodnich grafików, mierni próbowali je jedynie nieudolnie naśladować.

Równie znaczące przemiany następowały w sposobie modelowania tradycyjnych szat osób świętych, to jest chitonu i himationu Chrystusa i apostołów oraz sukni i maforionu niewiast.

Na XV-wiecznej ikonie ze Zwierzynia dwuczęściowy ubiór Chrystusa i świętych, najczęściej był zestawiany w sposób typowy dla malarstwa ikonowego – na zasadzie kontrastu różnych odcieni czerwieni i zieleni lub błękitu (**il. 22, 36, 52, 79**)⁸⁶⁰. Tunika i płaszcz Chrystusa namalowane zostały zgodnie z tradycyjnymi zasadami. Tak więc na ciemnej podmalówce czarną linią wykreślono kierunek biegu fałd i nanoszono warstwę farby właściwej, błękitu i czerwieni, po czym uzupełniano modelunek innym kolorem⁸⁶¹. Wzór powstały w wyniku tej ostatniej czynności jest szczególnie wyraźny na himationie Chrystusa, na którym wykreślone białą kliny ostro załamującego się drapowania tworzą na tkaninie geometryczny ornament. Ten konwencjonalny, mało realistyczny, twardy i sztywny modelunek szat dominuje jeszcze w wieku XVI.

Długie, wąskie plisy sukni i płaszców na ikonie z Truszowic (**il. 133, 154, 211, 234**), niekiedy tylko zakłócone na zgięciach i zaokrągleniach, ukształtowane są śmiałymi pociągnięciami pędzla. Tutaj grube żółte linie i plamy pokrywają warstwę zieloną, białą – czerwoną lub niebieską, a czerwone – brązową. Miejsca prześwitu barwy podstawowej wzmocniono ciemnym konturem. Zgoła inaczej próbował ukazać plastyczność szat twórca ikony z Welykiego (**il. 139, 156, 261**). Tu delikatny modelunek kolorem ginie wśród wzoru złożonego z wiązek ciemnych kresek, rozchodzących się promieniście wzdłuż biegu gęstych plis. Te dwa XVI-wieczne dzieła należą do nurtu tzw. płaszczyznowo-linearnego, ich styl kształtowany był w konwencji malarstwa bizantyńskiego, a zdecydowane różnice wynikają z indywidualnego gustu ich twórców.

W wieku XVII nastąpiły wyraźne zmiany w sposobie modelowania szat. Zrezygnowano z pokrywania materii niemal ornamentalnym wzorem złożonym z cienkich, ostro załamujących się linii, wykreślanych w miejscach zagięć oraz geometrycznych plam barwnych lub białych w partiach wypukłych i oświetlonych. Nowe drapowanie kształtowane było w dalszym ciągu za pomocą koloru kładzionego teraz odważnym i zamaszystym ruchem grubego pędzla. Zarzucono dawny schematyzm, a sposób prowadzenia linii zdaje się przypadkowy, nerwowy lub niedbały, z częstymi zmianami kierunku, niejednokrotnie przechodzący w zygzak. Chociaż tkaniny nadal układają się w liczne fałdy czasem niezakłócone na całej długości, to znów nieregularne, zburzone niby przez

⁸⁵⁹ O takiej zależności wspomina np. J. Nowacka 1962, s. 31; В. Откович 1990, s. 28.

⁸⁶⁰ М.Р. Крук 2000, s. 48.

⁸⁶¹ А. Szczepkowski 1985, s. 205.

nagle poruszenie się postaci – to nowy sposób prowadzenia pędzla zrywa z dawnym twardym i sztywnym modelunkiem, a lżejsze i bardziej plastyczne drapowanie wierniej oddaje ruch i budowę anatomiczną postaci⁸⁶². Zmiany te nastąpiły niewątpliwie pod wpływem sztuki zachodniej, choć ukraińscy malarze pozostali jeszcze przy manierze modelowania szat kolorem, rezygnując z łagodnych przejść walorowych.

Twórcy cyklu pasyjnego w lwowskiej cerkwi wołoskiej w dużej mierze korzystali z miedziorytowych kompozycji Martina de Vosa wykonanych w antwerpskiej pracowni Wierixów⁸⁶³. Ze sztychów odwzorowywali nie tylko ogólny schemat, motywy ikonograficzne, detale architektoniczne, a także elementy ubioru, i to nie tylko Piłata, arcykapłanów, zbroje żołnierzy, kaftany pachołków, ale i Chrystusa oraz osób świętych, powtarzając sposób drapowania, kierunek biegu załamań, nawet rysunek fałd. Postaci Chrystusa i trzech oprawców w scenie *Cierniem koronowanie* (il. 285) skopiowane zostały z ryciny M.-H. 152 (il. 146). Szkarłatny płaszcz zarzucony na nagie ramiona Zbawiciela i okrywający szczelnie nogi na lewym kolanie utworzył dwie fałdy: wyżej małą w kształcie łuku biegnącą do drugiego kolana, niżej długą, łagodnie opadającą na kamienną podłogę. Jedna z krawędzi płaszcza przy prawej nodze Chrystusa ułożyła się w szeroką fałdę, a jej kraniec również spoczął na posadzce. Wszystkie te elementy zostały z pewnym uproszczeniem przeniesione z niderlandzkiej ryciny. Petrachnowycz dysponując monochromatycznym wzorem musiał wszelkie gradacje walorowe zamienić na barwy. Było to jednak za trudne, ponieważ ciemną ochrą zaznaczył tylko najgłębsze cienie i rysunek największych załamań, a partie najbardziej rozświetlone – szczególnie na kolanach i w miejscu oparcia tkaniny na prawej nodze – pokrył laserunkami jasnej czerwieni, pomijając łagodne przejścia tonalne. Więcej finezji wykazał przy odwzorowaniu zwiewnego kaftana jednego z oprawców. Tak więc górną jego partię modelował bielą, spod której w miejscach wewnętrznych załamań fałd prześwitują ślady ugru. Części ciemniejsze, brązowe i błękitne, rozbił przez liczne nieregularne marszczenia, uzyskane dzięki jasnym laserunkom najprawdopodobniej bieli, nakładanym dynamicznie i nieco chaotycznie w miejscach wypukłych, najgłębsze zaś cienie niekiedy podkreślał ostrym konturem. Próbował on w ten sposób skopiować iluzję plastyczności, którą niderlandzcy artyści stworzyli za pomocą łagodnego modelunku walorowego.

W zbliżony sposób kształtowane było drapowanie na ikonach w cerkwi Świętych Piatnic (50), z Poczajowic (13), Lipa (14), Radelicza (15) oraz Chiszewic (16), choć tu bardziej niedbale i na znacznie niższym poziomie. Malarze starali się oddać właściwości tkaniny w dwojaki sposób. Pierwszy z nich, najbardziej chyba reprezentatywny dla tej grupy dzieł, polegał na naniesieniu na warstwę ciemnego brązu, zieleni lub błękitu nieregularnego rysunku o żywej jaśniejszej barwie. W taki sposób najczęściej malowany był chiton Chrystusa i maforion Jego Matki (il. 1, 41, 45, 238), gdzie na ciemnym brązie wykreślano umowny kierunek biegu fałd szybkimi, niedbałymi, często zygzakowatymi czerwonymi liniami. Tą samą metodą posługiwał się twórca ikony z Radelicza (15), malując błękitny himation Chrystusa i modelując go bielą (np. w scenach *Chrystus przed Kajfaszem*, *Chrystus przed Piłatem*). Chcąc oddać plastyczność szat jaśniejszych,

⁸⁶² Tamże.

⁸⁶³ A. Gronek 2001, s. 231-244.

np. błękitnych, pomarańczowych, czerwonych i białych, obok niespokojnego rysunku białą bądź żółcią na wybrzuszeniach drapowania, kreślił on także ciemny, często czarny kontur w zagłębieniach.

W zbliżonej konwencji stylistycznej, lecz w odmiennej manierze malarskiej próbował ukazywać miękkość tkaniny twórca ikony z Kozuchowców (17). Malarz ten, choć wzorował się w dużej mierze na obcych sztychach, przejął z nich jedynie kompozycję i pozy osób, opracowując samodzielnie modelunek szat. I tak w scenie *Umywania nóg* (il. 38) z drzeworytu Albrechta Dürera (lub kopii) należącej do cyklu *Małej Pasji*, H. 134 (il. 40) zapożyczył on między innymi chiton Chrystusa i zawiązany u Jego pasa ręcznik, szeroki płaszcz zarzucony na ramiona oraz nogi Piotra, przerysowując nawet zawinięcie skraju jego płaszcza, jak i wielki węzeł na plecach Mistrza. Nie próbował jednak nawet kopiować fantazyjnie powyginanych, ale sztywnych i ciężkich fałdów typowych dla sztuki zachodniej początku wieku XVI. Posłużył się natomiast rozwiązaniami zrozumiałymi dla niego i typowymi dla współczesnego mu malarstwa ikonowego. Ręcznik, którym przepasany jest Zbawiciel, pokrył najpierw ugiem, po czym rozjaśnił gęsto położonymi białymi liniami, które układając się w równoległe łuki, miały powtarzać sposób marszczenia tkaniny przylegającej do nogi Chrystusa i związanej w supeł. Chiton Chrystusa modelował ciemną czerwień, nakładając ją spokojnymi, długimi i równoległymi lub krótkimi, ale uporządkowanymi kreskami, upinając materię w liczne gęste i wąskie fałdy.

Zakres wykorzystania wzoru graficznego szczególnie jego rysów stylistycznych w dużej mierze zależał od umiejętności malarza, a także jego własnych upodobań i nawyków warsztatowych.

I tak twórcy ikon z Wisłoka Wielkiego i Łahodowa, choć kopiowali te same ryciny, uzyskali zgoła odmienny efekt. Obaj *Umywanie nóg* (il. 48, 47) wzorowali na sztychu Adriana Collaerta według Martina de Vosa z cyklu *Vita, Passio et Resurrectio Jesu Christi*, H. 308 (il. 49), o czym świadczy kompozycja, pozy postaci, elementy ubioru, a niekiedy nawet sposób marszczenia tkaniny. Odmienność stylową obu dzieł najlepiej można wykazać analizując sposób malowania szat. I tak, twórca przedstawienia z Wisłoka Wielkiego zagięcia jasnoblękitnej tuniki apostoła siedzącego na prawo ze złożonymi dłońmi, wykreślił czarnym konturem, miejsca zacienione pozostawił ciemne, partie jasne pokrył błękitem, wspomagając się bielą w największych rozświetleniach. Obszerny płaszcz Piotra ukształtował nieco odmiennie, tu czarnym konturem wykreślił jedynie krańce materii, nieregularne zaś fałdy zbudował za pomocą grubych, często zaginających się, niespokojnych jasnych linii, które położył w miejscach, które na rycinie zostały najbardziej oświetlone; zagłębienia pozostawił ciemne, a przejścia tonalne zaznaczył innym kolorem. Ikona z Wisłoka Wielkiego datowana jest na początek wieku XVIII, ale jej twórca tkwił jeszcze w stylu wieku poprzedniego, a do modelunku szat wykorzystywał nie walor, lecz kolor.

Twórca ikony z Łahodowa przeprowadził natomiast całkiem udaną próbę tonalnego przejścia między miejscami najbardziej oświetlonymi a zacienionymi. Rysunku wgłębień drapowania nie wykreślił on ciemnym cienkim konturem, a szeroką nieregularną linią, którą przeksztalcał, naśladowując cienie na rycinie, a także zmieniał stopień nasycenia od intensywnej w miejscach na sztychu najciemniejszych po laserunki w półtonach.

Tym sposobem wkroczył on na nowe szlaki, którymi część ukraińskich *ikonopisców* będzie podążać w wiekach XVIII i XIX.

Nowożytny sposoby modelowania walorem opanował również twórca ikony z Tejsarowa (36). Łagodne przejścia między cieniem a światłem, przełożone na gradację tonów barwnych, służyły wydobyciu przestrzenności drapowania i kształtu swobodnych, miękkich fałd. Z drugiej zaś strony rozjaśnienia na dużych powierzchniach materii sprawiają wrażenie prób z wprowadzeniem zewnętrznego źródła światła. Jest to szczególnie uchwytne w *Ukrzyżowaniu* (il. 208), wzorowanym w dużym stopniu na rycinie Schelte à Bolsverta według Antona van Dycka (H.74) (il. 209). Chociaż autor ikony mógł skopiować również sposób oświetlenia, jednakże nie uczynił tego bezmyślnie. Tak jak na rycinie rozjaśnił on tylko te części Longinowego konia, które były najbliżej oglądającego, a ocienił lewą nogę i połowę piersi. Konsekwentnie, jakby źródło blasku znajdowało się nieco na lewo przed obrazem, oświetlił cały przód szaty Jana, choć na pierwowzorze pogrążony jest on w mroku oraz znaczną część sukni i płaszcza Marii, pozostawiając w cieniu tylko jego lewe krańce. Tak swobodne operowanie plamą barwną i rozjaśnianie dużych powierzchni przez nakładanie przejrzystych laserunków było możliwe dzięki wykorzystaniu przez malarza farb olejnych. Modelowanie walorem oraz nowatorskie próby oddania trzeciego wymiaru również poprzez oświetlenie z zewnątrz, choć dalekie od doskonałości, wskazują na głębokie zmiany jakie zaszły w malarstwie ukraińskim od średniowiecza, kiedy to miękkość tkaniny wyrażano pokrywając ją siatką ostro załamujących się wielobarwnych linii, a światło nakładano w formie białych cienkich kreseczek.

Pogłębienie tych zmian nastąpiło głównie w wieku XIX, o czym świadczy ikona *Męki Pańskiej* z Reklińca (40). Jej twórca plastyczność szat wydobył nie na drodze łagodnych przejść tonalnych, ale poprzez kontrastowe zestawienie dużych płaszczyzn jasnych i ciemnych. Malowanie farbami olejnymi umożliwiło mu operowanie szerokimi i przejrzystymi plamami barwnymi, które tworzyły nie tylko obszerne i luźne fałdy draperii, ale także stwarzały silne efekty światłocieniowe i iluzję zewnętrznego oświetlenia obrazu. Podjął on próbę wprowadzenia źródła światła skupionego, co jest szczególnie widoczne w scenie *Modlitwy w Ogrójcu* (il. 63). Na przedstawieniu tym postać kłęczącego Chrystusa wydobyta została z mroku dzięki snopowi światła spływającego z nieba. Ta złocista poświata pada na zatopionego w modlitwie, oświetlając jedynie Jego twarz, pozostawiając w cieniu dalsze partie. Jasne i półtonowe szaty Chrystusa modelowane są walorowo, w zaciemnionych zaś giną zarówno fałdy, jak i kolor. Mrokiem spowity jest także ogród, a w nim ukazani niemal monochromatycznie śpiący uczniowie oraz wielkie egzotyczne rośliny. Chociaż na razie nie udało się wskazać zachodniego pierwowzoru tej sceny, to z dużym prawdopodobieństwem można twierdzić, że taki istniał, nie ulega bowiem wątpliwości, że zarówno schemat kompozycyjny, jak luminescencyjne eksperymenty zostały przejęte z dzieł barokowych.

Obok twórców-innowatorów, malarzy profesjonalnych działających w większych ośrodkach kulturalnych i włączających się w główny nurt przemian stylowych dokonujących się w malarstwie ikonowym w wieku XVII i XVIII pod wpływem sztuki zachodniej, działali także malarze prowincjonalni, nazywani niekiedy ludowymi⁸⁶⁴. Tworzyli

⁸⁶⁴ J. Pietrusiński 1960; M. Przeździecka 1965, s. 45-46; W. Białopiotrowicz 1983, s. 171-178; П.М. Жолтовський 1978, s. 277-318; В.П. Откович 1990, В. І. Свенціцька, В.П. Откович 1991.

oni na znacznie niższym poziomie i choć nie pozostawali zupełnie obojętni na nowe tendencje, posługiwali się własnym językiem wypowiedzi artystycznej, nie podlegającym takim samym kryteriom oceny, co dzieła noszące cechy stylów historycznych.

I tak wśród omawianych ikon *Męki Pańskiej* wiele przypisywanych jest warsztatowi rybotyckiemu, np. z Woli Wyżnej (24), Wysocka (26), Brusna Nowego (29), Semeniwki (30), Wisłoka Wielkiego (31), w MNK (34), z Kotania (35)⁸⁶⁵; do tej grupy można zaliczyć także ikonę w MNZP (33) oraz w Świątkowej Wielkiej (21). Dzieła te charakteryzuje zdecydowane uproszczenie formy, linearyzm przejawiający się głównie w sposobie opracowania twarzy, elementów architektonicznych, także ograniczona paleta barwna. Jednakże i ci twórcy podjęli, w miarę swoich skromnych możliwości warsztatowych, próbę wyrażenia plastyczności szat. Chociaż w sposobie ukształtowania drapowania dużą rolę odgrywa czarny kontur, który nie tylko określa formę zewnętrzną, ale także zaznacza linię załamań fałd, to przestrzenie między nim pokrywane są zróżnicowanym walorowo kolorem, a miejsca największych wybrzuszeń i rozświetleń podkreśla niekiedy biel. Biel zastępuje często czarny kontur, jak na dziełach z Semeniwki, Woli Wyżnej, Wisłoka Wielkiego i w MNK, gdzie wykreślona na skraju tkaniny znacznie je ożywia, potęgując wrażenie miękkości i elastyczności. Nie jest to jednak innowacja wprowadzona przez malarzy rybotyckich, a podobny rys występuje znacznie wcześniej⁸⁶⁶. Za pomocą skromnych środków, przy zdecydowanej przewadze elementów linearnych, malarzom udało się na ogół uzyskać iluzję plastyczności szat, których powierzchnie już nie zakłócają liczne, gęste fałdy, materia staje się lżejsza, bardziej przylegająca do ciała, a wszelkie zagięcia i załamania ściśle wynikają z budowy anatomicznej i ruchu postaci.

O ile sztuka zachodnioruskich malarzy prymitywizujących z okresu średniowiecza stanowi tak niewielką część zachowanych dzieł, że wyklucza to prowadzenie syntetycznych studiów⁸⁶⁷, tak ogromna liczba ikon z wieku XVII, a zwłaszcza XVIII, takie badania utrudnia. Na podstawie znacznego materiału porównawczego, jeszcze w dużej mierze nie przebadanego i nie opracowanego, można jedynie wysunąć wniosek o wielkiej różnorodności stylistycznej poszczególnych warsztatów i twórców, wymagających niejednokrotnie indywidualnego traktowania⁸⁶⁸, jak i decydującej roli warsztatów prowincjonalnych w tworzeniu rzeczywistego obrazu nowożytnego ukraińskiego malarstwa ikonowego. Stąd wskazanie cech typowych dla większości badanych dzieł wydaje się szczególnie trudne.

W ciągu trzech stuleci zachodnioruscy malarze ikon całkowicie odeszli od bizantyńskiej konwencji ukazywania przestrzenności, kompozycji wraz z postacią ludzką. Już w wieku XVI doszło do pierwszych wcale udanych prób ukazania głębi przedstawień, a to dzięki znacznemu przesunięciu linii horyzontu i tym samym zwiększeniu pasa ziemi, gdzie na różnej wysokości figurują postacie, których proporcje niekiedy ulegały

⁸⁶⁵ J. Nowacka 1962, s. 26-42, J. Kłosińska 1989, poz. 36; Откович 1990, s. 59; В. Свенціцька, В. Откович 1991, s. 84.

⁸⁶⁶ Por. m.in. maforiony dwóch Marii na *Ukrzyżowaniu* z Owczar, MHS, nr inw. S/4153; por. R. Biskupski 2000; oraz obie części stroju Chrystusa na ikonie *Chrystusa Pantokratora* z Wujskiego, MHS, nr inw. S/3403; por. Tenże 1998.

⁸⁶⁷ В. П. Откович 1990, s. 21-25.

⁸⁶⁸ R. Biskupski 1994, s. 351.

zmianie w miarę oddalania od powierzchni obrazu. W wieku XVII całkowicie zaniechano ukazywania dalszych planów przez ich spiętrzenie. Zachodnie kompozycje spopularyzowane przez grafikę ukazywały możliwość tworzenia iluzji trzeciego wymiaru przy wykorzystaniu zasad perspektywy geometrycznej. Niemniej jednak twórcy ukraińscy raczej się tym zagadnieniem nie interesowali: ci utalentowani na ogół je lekceważyli, a słabsi nie rozumieli bądź nie dostrzegali. O zauważeniu zjawiska perspektywy barwnej i powietrznej świadczą częste na ikonach zmiany koloru podłoża i krajobrazu, od ciemnych brązów na pierwszym planie stopniowo rozjaśnianych, aż po zieleń w głębi, mocno rozbielonej przy linii horyzontu.

Znaczne zmiany zachodziły także w sposobie wyobrażania postaci, modelowania ich twarzy i plastyczności szat. Z jednej strony wynikały one ze stopniowego zastępowania tempery farbami olejnymi, z drugiej zaś znacznego uproszczenia techniki malowania. Zrezygnowano ostatecznie w wieku XVIII z pokrywania gruntu ciemnym *sankirem*, ograniczając się często do jednej warstwy malarskiej położonej bezpośrednio na płótnie i uzupełnionej jedynie konturem. Jeszcze w wieku XVII modelowano szaty kolorem, kładzionym zwykle w miejscach wypukłych, gdy w wieku następnym wykorzystywano do tego celu przejścia walorowe.

Zakończenie

Przedstawiona praca nie wyczerpuje tematu, niekiedy też jedynie stawia problem, którego wyjaśnienie uniemożliwia utrudniony dostęp do wielu dzieł oraz obecny stan badań, szczególnie tych o interdyscyplinarnym charakterze.

Skupienie studiów wokół czterech zasadniczych zagadnień, a mianowicie miejsca ikon *Męki Pańskiej* w cerkwiach, ich programu i jego źródeł oraz przeobrażeń ikonograficznych i stylowych, a także dobór odpowiednich, jak się wydaje, metod badawczych, pozwolił na sformułowanie konkretnych wniosków.

Analiza wizytacji i inwentarzy potwierdza częstą obecność rozbudowanych cykli pasyjnych w ukraińskich cerkwiach, zwłaszcza diecezji lwowskiej, choć rzadziej w jej częściach podolskiej i halickiej. Nie można wykluczyć, że znajdowały się one również często w diecezji przemyskiej, jednak brak na to dowodów, ponieważ wiadomości dotyczące tych właśnie terenów są wyjątkowo lakoniczne. Te *notabene* bardzo cenne dokumenty równocześnie kwestionują tezę o istnieniu jednego wzorca wystroju wnętrza. Wystarczy przypomnieć, że tylko w diecezji lwowskiej ikony *Męki Pańskiej* znajdowały się średnio w co trzeciej cerkwi. Co prawda najczęściej były one zawieszane na ścianie północnej, w różnych jej miejscach, nierzadko przy ikonostasie, to jednak umieszczano je również po przeciwnej stronie bądź w babińcu. Do wyjątków należy zaś ich występowanie w przestrzeni ołtarzowej i na przegrodzie ikonostasowej.

Tradycja pokrywania ścian nawy kościoła przedstawieniami ewangelicznymi, również pasyjnymi, sięga wieku VI. Praktyka ta znana w całym świecie kultury bizantyńskiej, kontynuowana i rozwijana przez wieki, stała się szczególnie częsta w cerkwiach bałkańskich w epokach Paleologów i pobizantyńskiej. Popularność tematu pasyjnego wśród malowideł świątynnych badacze coraz chętniej wiążą z myślą teologiczną Mikołaja Kabasilasa zawartą w *Życiu Chrystusa* i *Świętej liturgii*, który widział w sprawowanej Eucharystii nie symbol czy pamiątkę życia i śmierci Chrystusa, ale Jego realną w Niej obecność. Ikony pełniły rolę *zwierciadła* Świętej Liturgii, unaoczniając i tłumacząc wiernym tajemnicę misterium. Ważnym, ale wciąż nie podjętym przez naukowców zagadnieniem jest reforma liturgiczna patriarchy Filoteusza Kokkinosa i jej wpływ na postrzeganie przez wiernych całego misterium paschalnego. Pojawienie się wraz z jerozolimskim *Ustawem* Świętego Saby Oświeconego zwyczaju wnoszenia *plaszczanicy* na niesporach (*wieczerni*) Wielkiego Piątku oraz praktykowanego szczególnie w Moskwie uroczystego wjazdu patriarchy na osiołku w czasie Niedzieli Kwietnej świadczą o potrzebie podkreślenia historycznego charakteru treści nabożeństw Wielkiego Tygodnia, które odtwarzano już nie tylko za pomocą słowa i obrazu, ale także obrzędów, które bardziej przemawiały do wyobraźni i uczuć wiernych. Jednak wobec obecnego stanu badań nie można dać ostatecznej odpowiedzi na pytanie o związek między działalnością tych dwóch wielkich hezychastów, przemianami w liturgii i rozpowszechnieniem monastycznego typu kultu z jednej strony, a wzrostem popularności przedstawień o tematyce

pasyjnej z drugiej. Nie można zatem również wskazać jednoznacznie na powód pojawienia się pierwszych ikon *Męki Pańskiej* w ukraińskich cerkwiach. Jednakże przyczyn ich popularności w wiekach późniejszych należy raczej upatrywać w ożywieniu życia umysłowego, w tym i religijnego w czasach nowożytnych, które następowało już to w ślad za reformacyjnymi, a potem kontreformacyjnymi prądami z Europy Zachodniej (ale także, czemu zaprzeczyć nie można – unią brzeską, która wywołała ożywioną i ostrą polemikę), już to wraz z ujednoczeniem i rozpowszechnieniem liturgii w całym świecie bizantyńskim, które na ziemiach ruskich mogło się dokonać dopiero w wiekach XVII i XVIII za sprawą drukowanych ksiąg liturgicznych. Nie można przecenić ogromnej roli jaką w tym procesie odegrała działalność rodzimych typografii, szczególnie lwowskiego bractwa stauropigialnego, Michała Śloski oraz kijowskiej ławy pieczerskiej. Duże nakłady często wznawianych i łatwo dostępnych ksiąg liturgicznych umożliwiały odprawianie nabożeństw wskazywanych przez *Ustaw*. W zrozumieniu treści ewangelicznych pomagały popularne zbiory kazań tak prawosławnych homiletów, jak i tłumaczonych na język ruski protestanckich czy katolickich.

Znaczące wydaje się dostrzeżenie zależności między programem ikon a nabożeństwami Wielkiego Tygodnia rozpowszechnionymi właśnie za sprawą drukowanych *Triodionów*, co znalazło wyraz głównie w zmianie przedstawienia rozpoczynającego wątek pasyjny. Jak w wieku XV i XVI narrację zwykle otwierał *Wjazd do Jerozolimy*, tak później scenę tę poprzedzało *Wskrzeszenie Łazarza*, wspomiane w pierwszy dzień po *Czterdziestnicy* (Wielkim Poście). Jest to również pierwsze nabożeństwo w drukowanych na Ukrainie w wiekach XVII i XVIII redakcjach *Triodionu Kwietnego*. Decydujący wpływ na dobór następnych scen miały treści ewangeliczne współtworzące nabożeństwa w ostatnich dniach Wielkiego Tygodnia, ale także często w czasie dwóch kolejnych Niedzieli Wielkanocnych, to jest Świętego Tomasza i Świętych Niewiast Mirę Niosących. Sceny te niejednokrotnie też zamykały wątek pasyjny. Popularne na Rusi na poły apokryficzne opowieści oraz rozpowszechnione zachodnie cykle graficzne nie wpływały zasadniczo na cały kształt programu ikon, mogły przyczyniać się jedynie do włączania doń pojedynczych scen. Ten stan rzeczy zmienił się dopiero w drugiej połowie bądź pod koniec wieku XVIII, kiedy to na ukraińskie *Pasje* zaczęło oddziaływać katolickie nabożeństwo *Drogi krzyżowej*, które grekokatolicy zaadoptowali najprawdopodobniej w wieku XIX.

Ścisły związek programu ikon *Męki Pańskiej* z treścią nabożeństw Wielkiego Tygodnia nie wyjaśnił jednak ich funkcji liturgicznych i pierwotnego przeznaczenia. Stosunkowo małe rozmiary najwcześniejszych dzieł, a także centryczny układ scen z dominantą środkową, tak charakterystyczny dla malarstwa tablicowego, dopuszczają możliwość ich wykorzystywania podczas liturgii, na wzór praktyk w klasztorach greckich. Do dzisiaj jednak nie udało się znaleźć żadnej informacji, która upoważniałaby do rozciągnięcia tych zwyczajów na cały świat kultury bizantyńskiej. Pewne jest jednak, że przedstawienia te, bez względu, czy były wykonane bezpośrednio na ścianie, na desce czy płótnie otaczane były wciąż należną ikonom, o czym świadczą zapiski w wizytacjach o ustawianiu przed nimi świeczników. Nie można wykluczyć również, że do nich kierowano modlitwy *Akatystu do Świętego Krzyża* czy *Akatystu do Męki Pańskiej*. Dalszych zatem badań wymaga wyjaśnienie przyczyn tak dużej przewagi re-

alizacji ikonowych nad monumentalnymi, inaczej niż na Bałkanach i w Grecji. Można jedynie wstępnie przyjąć hipotezę, o decydującej w tym względzie roli czynników technologicznych i klimatycznych: nierówne ściany drewnianych cerkwi, niejednokrotnie wilgotne i zagrzybione, nie zachęcały do pokrywania ich malowidłami, znacznie łatwiej było powiesić na nich ikony.

Kwestią otwartą pozostaje również problem bezpośrednich źródeł inspiracji pierwszych twórców zachodnioruskich *Pasji*. Jedyna, pewnie datowana na wiek XV ikona ze Zwierzynia, choć wykazująca jawne związki, szczególnie ikonograficzne, z malarstwem północnoruskim, nie upoważnia do wysunięcia ogólnego wniosku o właśnie takiej proveniencji tych przedstawień. Nawet jeżeli materiał badawczy wzbogacimy o zespoły malarskie w kościołach katolickich fundacji Władysława II Jagiełły w Sandomierzu, Lublinie i Wiślicy, a także częściowo o ikony XVI-wieczne, malowane według wzorów tradycyjnych, to obraz zależności, inspiracji i wpływów nadal będzie niepełny. Nie można również wykluczyć, że w ukraińskich i rosyjskich kolekcjach znajdują się ikony starsze i cenniejsze niż *Męka Pańska* ze Zwierzynia, których ujawnienie może rzucić nowe światło na omawiany problem. Nie ulega natomiast wątpliwości, że najstarsze zachowane zachodnioruskie *Pasje* pod względem ikonograficznym i stylistycznym wpisują się w pełni w konwencję malarstwa późnobizantyńskiego. Najwcześniej obecne motywy ikonograficzne, których bezpośrednie zachodnie pochodzenie nie pozostawia wątpliwości, wprowadzone zostały do ikon z Truszowic i Michowej. Ryciny Schongauera, które stanowiły dla nich pierwowzór, pozwoliły ostatecznie zrezygnować z prób wczesnego XV-wiecznego datowania ikony z Truszowic i określić czas powstania obu dzieł nawet na połowę wieku XVI. Należy jednak podkreślić, że – mimo rysów nowych i obcych – zostały one wykonane zgodnie z zasadami malarstwa bizantyńskiego, a większość scen powtarza wzory tradycyjne. Jednakże w tym samym czasie pojawiają się w przedstawieniach pasyjnych pierwsze udane próby budowania realnej przestrzeni przy wykorzystaniu nowożytnych rozwiązań, jak np. na ikonie z Bahnawatego datowanej na 2. połowę wieku XVI.

Dopiero wiek następny przyniósł znaczną przewagę motywów obcych w ukraińskim malarstwie ikonowym, rozpowszechnianych głównie poprzez reprodukcje graficzne. I tak w wieku XVI i XVII wśród malarzy *Męki Pańskiej* popularnością cieszyły się niemieckie drzeworyty M. Schongauera, H. Schäuuffeleina, także jego naśladowcy K. Scharfferberga oraz A. Dürera. Równocześnie w wieku XVII wschodni rynek artystyczny zaczęły podbijać dzieła tzw. szkoły antwerpskiej, szczególnie członków słynnych rodzin Wierixów, Collaertów, Sadelerów, także Cornelisa Corta oraz Philippa Galle. Prace rytowników niderlandzkich zdobyły niekwestionowaną dominację w wieku XVIII.

Zachodnimi rycinami wspomagali się zarówno słabi, mało zdolni twórcy, jak i mistrzowie cieszący się dużym uznaniem. Zakres wykorzystania wzorów graficznych zależał od biegłości malarza. Twórcy utalentowani zdobywali bądź kształcili umiejętność wykreślenia perspektywy linearnej, budowania głębi i przedstawiania bryły na płaszczyźnie, doskonalili sprawność pokazywaniu ruchu, wzbogacali warsztat o nowe schematy i motywy ikonograficzne. Potrafilo nie tylko wiernie skopiować posiadany wzór, ale także zręcznie zestawiać elementy przejęte z różnych rycin, tworząc nowe odrębne

kompozycje. Należy jednak zauważyć, że tak uznani twórcy jak Fedir Seńkowycz, Mykoła Petrachnowycz oraz anonim pracujący dla cerkwi Świętych Piatnic we Lwowie, chociaż chętnie w nowy sposób ukazywali ludzkie ciało, jego cielesność, plastyczność i ruch, przejmując z zachodnich rycin nawet kształt drapowania szat – to niejednokrotnie świadomie rezygnowali z iluzyjnego ukazywania przestrzeni przy wykorzystaniu zasad perspektywy zbieżnej oraz barwnej i powietrznej.

Dzieła największych mistrzów europejskich sprawiały trudność malarzom słabym, którzy nie potrafili nawet wiernie odrysować gotowego wzoru. Zachodnie kompozycje były nazbyt skomplikowane, bo budowane w głąb bądź wzdłuż diagonalnej, z wieloma epizodami na różnych planach i postaciami w wyszukanych pozach. Twórca taki przejmował z zachodniego wzoru ogólny schemat, ograniczając się najczęściej do pierwszego planu, a figury znacznie upraszczał bądź odrysowywał tak nieudolnie, że nabierały nieraz cech karykaturalnych. Z rycin podpatrywał także detale architektoniczne, stroju oraz sprzętu. Należy natomiast podkreślić, że dominacja wartości linearnych w ikonowym malarstwie prowincjonalnym nie wynikała z korzystania przez ich twórców ze wzorów graficznych, ale z ich miernych umiejętności i konwencji twórczej. Chociaż nowe motywy ikonograficzne przejmowali tak dobrzy jak i słabi malarze, to w pełni zrozumieć i skopiować rysy stylistyczne mogli tylko najlepsi.

Grafika zachodnia zmieniła całkowicie sposób ukazywania tematów pasyjnych w ukraińskim malarstwie ikonowym. Od połowy wieku XVI rozpoczął się stopniowy proces odchodzenia od motywów utrwalonych w średniowiecznej sztuce wschodniej. Zjawisko to pogłębiło się w wiekach XVII i XVIII. Dla malarstwa ukraińskiego droga ku nowożytności oznaczała wejście w strefę wpływów zachodnich i zerwanie z panującą dotychczas bizantyńską tradycją obrazową.

Przedstawione studium stanowi próbę syntetycznego spojrzenia, w wyniku przeprowadzonych tu badań analitycznych, na jeden z wielu fenomenów sztuki ukraińskiej, która tworzona na styku dwóch wielkich kultur chrześcijańskich, trwając przy tradycji liturgicznej Kościoła prawosławnego, potrafiła obce motywy i nowatorskie środki artystyczne przystosować do własnych praktyk religijnych. Ta swoista równowaga, zwłaszcza w wieku XVII, wschodniej *idei* oraz zachodniej *formy*, naruszana często w wiekach późniejszych, ukształtowała nowożytny charakter kultury ukraińskiej, stanowiąc o jej oryginalności i rozpoznawalności.

Katalog przedstawień Męki Pańskiej

W pierwszej części katalogu opisane zostały cykle pasyjne ikonowe i monumentalne, które w niniejszej pracy objęte zostały pełnymi badaniami. Było to możliwe dzięki bezpośredniej znajomości dzieła bądź przynajmniej jego reprodukcji.

Źródłem podstawowych danych o ikonach, a więc miejsca pochodzenia, najczęściej również i datowania, materiału i techniki wykonania oraz numer inwentarzowy pochodzą z dokumentacji muzealnej. Szczegółowe informacje dotyczące rozpoznania miejscowości, z której ikona bądź malowidło ściennie pochodzi, nazwy dekanatu, diecezji i wezwania cerkwi ustalone zostały na podstawie pracy W. Kołbuka 1998, jedynie dla Zakarpacia według M. Сирохмана 2000.

Niekiedy są to rekonstrukcje. Było to powodowane albo zniszczeniami ikony (jak z Dobrowlan i w MNZP), brakiem możliwości dotarcia do pozostałych jej części (jak z Pławia, Poczajowic i Radelicza) bądź też kłopotami ze sfotografowaniem całości (jak z Woli Wyżnej i Reklińca) wynikającymi niekiedy z zaniechania prezentowania jej w oryginalnym kształcie (z Łahodowa).

Najważniejsze poglądy na temat warsztatu niejednokrotnie wykraczają poza stan badań nad opisywanym cyklem. Dlatego też literatura dotycząca tego problemu różni się od zamieszczonej w Bibliografii, gdzie znalazły się wskazówki odnoszące się tylko do konkretnych przedstawień *Męki Pańskiej*.

Trudności w odczytaniu napisów na wszystkich omawianych cyklach, niekiedy udostępnianych tylko na chwilę, często zniszczonych, niewyraźnych i zachowanych fragmentarycznie, zmusiło do umieszczenia w katalogu jedynie tych, które pomagają w atrybucji i datowaniu.

Niekiedy opis został rozszerzony o wiadomości archiwalne pochodzące z protokołów wizytacyjnych diecezji przemyskiej i lwowskiej.

W drugiej części katalogu wymienione zostały ikony, których istnienie zostało odnotowane w dokumentach muzealnych (por. *Инвентарна книга...*) bądź literaturze, a które nie zostały mi udostępnione bądź dotarcie do nich było niemożliwe. To samo dotyczy wymienionych w tym miejscu przedstawień monumentalnych.

Już po złożeniu pracy do druku w Muzeum Duchowych Skarbów Ukrainy w Kijowie *odnalazłam* trzy kolejne ikony *Męki Pańskiej*. Nie zostały one umieszczone w katalogu.

1. Ikona ze Zwierzynia (Zdwyżeń), dekanat zatwarnicki, diecezja przemyska, z cerkwi p.w. Podwyższenia Krzyża Świętego

XV w, deska lipowa, tempera, 192 x 133 x 2 cm

HMJ (od 1952, dawniej w Muzeum Bogosłowskiej Akademii, nr 1419), nr inw. 1-2121/ 36453



Opis

Ponad *Ukrzyżowaniem* w dwóch górnych rzędach umieszczone są: *Wjazd do Jerozolimy*, *Przemienienie Pańskie*, *Ostatnia Wieczerza*, *Umywanie nóg*, *Modlitwa w Ogrójcu*, *Zdrada Judasza*, *Pojmanie Chrystusa*, *Zaparcie się Piotra*, *Chrystus przed Annaszem i Kajfaszem*, *Piłat umywa ręce*; na lewo od *Ukrzyżowania* od góry: *Biczowanie*, *Naigrawanie*, *Chrystus przed krzyżem (Postawienie krzyża?)*, na prawo zaś: *Wykupienie zwłok Chrystusa*, *Zdjęcie z krzyża*, *Oplakiwanie*, w dolnym rzędzie: *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Zstąpienie do Otchłani*, *Chrystus ukazuje się niewiastom*, *Zmartwychwstanie (Chrystus w studni)*.

Warsztat

Pierwszej systematyzacji i klasyfikacji ikon XV-wiecznych przechowywanych w Państwowym Muzeum Sztuki Ukrainńskiej we Lwowie (dzisiaj Muzeum Narodowe) dokonał M. Dragan, zaliczając do jednej grupy stylistycznej cztery ikony malarza z Waniwki (Węglówki) koło Krosna, a więc *Narodzenie Matki Boskiej*, *Deesis*, *Mandylion*, *Sąd Ostateczny* oraz dzieła innych malarzy, jak *Sąd Ostateczny* z Mszańca, *Zstąpienie do Otchłani* z Radruża i *Mękę Pańską* ze Zwierzynia (M. J. Barir 1961, s. 148). Tym tropem podążyła W. Świencicka wskazując na ikony jednego artysty, którego malarstwo przyrównała do manieri Andrzeja, współtwórcy malowideł kaplicy Św. Trójcy w Lublinie oraz do autora miniatur tzw. *Psalterza Kijowskiego*. Były to cztery wymienione wyżej ikony z Waniwki oraz ze *Zdwyżenia (Zwierzynia)* – *Podniesienie Krzyża Świętego* i omawiana ikona *Męki Pańskiej* (B.I. Свенціцька 1967, s. 227-231; taż 1977, s. 275 i nn.; B.I. Свенціцька, О.Ф. Сидор 1990, s. 11-13; B. Ярема 1994, s. 51). Ponadto temu samemu warsztatowi badaczka przypisała: *Sąd Ostateczny* z Mszańca oraz pozostające w kręgu wpływów *Przemienienie* z Żohatyna, *Deesis* z Jawory i *Św. Mikołaja* z Gorlic.

Badania R. Grządzieli rozszerzyły krąg oddziaływań twórcy ikon z Waniwki na dzieła malarza ikon z Żohatyna (taż 1974, s. 51-80; 1994, s. 247-8; por. też M.P. Kruk 1997, s. 169-172). R. Grządziela twórcy ikon z Węglówki przypisała także inne ikony z cerkwi p.w. Podwyższenia Krzyża Świętego w Zwierzyniu, a więc *Św. Jerzego* oraz *Św. Mikołaja* oraz podkreśliła, że ikony ze Zwierzynia, Żohatynia (*Deesis*, *Przemienienie*, *Matka Boska Hodegetria w otoczeniu apostołów*, *Św. Paraskiewa*, *Św. Mikołaj*), Jabłonicy Ruskiej (*Kosma i Damian ze scenami z życia*), Węglówki oraz Długiego (*Matka Boska z Dzieciątkiem*, *Św. Mikołaj*) pochodzą z jednego warsztatu.

Świencicka uznała malarza ikon z Waniwki i *Zdwyżenia* za mistrza, z którym związany był między innymi twórca ikon z Żohatyna (taż 1977, s. 288, przyp. 42). Ukrainka badaczka nie wykluczała, że mistrzem ikon z Waniwki mógł być Hajl, którego utożsamiała także z twórcą malowideł ściennych w cerkwi p.w. Św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej (B.I. Свенціцька, О.Ф. Сидор 1990, s. 11), wiążanego zwykle z niektórymi malowidłami kaplicy Św. Trójcy na zamku w Lublinie, kaplicy Mariackiej w krakowskiej katedrze, kolegiaty wiślickiej (A. Różycka-Bryzek 1994, s. 321).

W. Aleksandrowycz zdecydowanie odrzucił możliwość powiązania królewskich fundacji autorstwa Hajla z zespołem ikon z Waniwki i Zdwyżenia, choć nie negował podobieństwa do malowideł cerkwi Św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej (В. Александрович 1995 s. 161-162).

Bibliografia

M. J. Батіг, 1961, il. 2, s. 150; В.І. Свенціцька 1967, s. 228, il. 154, s. 231-233; Л.С. Міляєва 1969, il. s. 127; таж 1971, s. 75, il. 45; Г. Логвин, А. Міляєва, В.І. Свенцицкая 1976, tabl. XLI; В.І. Свенцицкая 1977, s. 273-290; S. Hordynsky 1980, nr 60; Степовик 1996, s. 190, il. 51; L. Milyaeva 1996, s. 108-9, il. 99-100; В. Овсійчук 1996, s. 197-200; М. Гелитович 2001, s. 108; В. Ярема 2005, s. 208-211.

2. Ikona z Żohatyna, dekanat birczański, diecezja przemyska, z cerkwi Św. Dymitra Męczennika

XVI w., deska lipowa, tempera, przemalowana olejem, 191 x 158 x 3 cm
НМЛ (od 1924), nr inw. 1-1711/23090

Opis

Duża scena z *Ukrzyżowaniem* otoczona została z czterech stron pojedynczym pasem mniejszych. Tak więc w górnym od lewej umieszczone są: *Wjazd do Jerozolimy*, *Ostatnia Wieczerza*, *Zdrada Judasza*, *Pojmanie Chrystusa*, na lewo od góry *Przemienienie Pańskie*, *Biczowanie*, *Naigrawanie*, na prawo *Sąd nad Chrystusem*, *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu*, a poniżej *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Chrystus ukazuje się niewiastom*, *Zstąpienie do Otchłani*.

Warsztat

Ikona nie została dotychczas objęta badaniami ze względu na znaczne przemalowania dokonane w roku 1855, do tej pory nieoczyszczone (por. М. Гелитович).

Bibliografia

І. Свенціцький 1928, s. 4, il. 5,6; tenże 1929, s. 57, il. 79, 80; М. Гелитович 2001, s. 108.



3. Ikona z Uherców, dekanat zatwarnicki, diecezja przemyska, z cerkwi Św. Jana Chrzyciela

XVI w., deska lipowa, tempera, 219 x 40 + 81 + 41 x 3 cm

НМЛ (od 1909), nr inw 1351/6656

Opis

Ponad sceną *Ukrzyżowania* w dwóch pasach znajdują się: *Wjazd do Jerozolimy*, *Przemienienie Pańskie*, *Ostatnia Wieczerza*, *Umywanie nóg*, *Zdrada Judasza* i *Pojmanie Chrystusa (Pocalunek Judasza)*, *Pojmanie Chrystusa* (epizod z Malchusem), *Chrystus przed Kajfaszem*, *Chrystus przed Annaszem*, *Pilat umywa ręce*; na lewo: *Chrystus przed Herodem*, *Naigrawanie* i *Rozmowa z Pilatem*, *Biczowanie*, na prawo: *Wykupienie zwłok Chrystusa*, *Zdjęcie z krzyża*, *Oplakiwanie*, poniżej zaś: *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Chrystus ukazuje się niewiastom*, *Pusty grób*, *Zstąpienie do Otchłani*.

Warsztat

Na podobieństwo stylowe ikony *Męki Pańskiej* z Uherców oraz *Deesis* z Mszany i Daliowej (repr. m.in. R. Biskupski 1986, il. 7-12) ukraińscy badacze zwrócili już uwagę w roku 1976; por. Г. Логвин, Л. Миляєва, В. Свенцицкая 1976, s. 14. [O zależności tej przekonuje szczególnie ikona Św. Paraskewy z Daliowej, repr. I. Свенцицкий 1929, tabl. 34, il. 50]. Ostatnio tezę tę poparła M. Hełytowycz, zdecydowanie łącząc ikonę z Uherców z kołem *twórcy ikonostasu z Daliowej* (М. Гелитович 2001, s. 109). Malarz ten przez W. Świencicką nazwany był *mistrzem ikon Deesis z końca XV wieku z Daliowej*, por. В. І. Свенціцька, О.Ф. Сидор 1990, il. 22-23. Do tego samego kręgu stylistycznego badacze zaliczają między innymi ikony *Matki Boskiej tronującej z Dzieciątkiem w otoczeniu proroków* z Krempnej, *Świętego Mikołaja ze Zwierzynia* (В. І. Свенціцька, О.Ф. Сидор 1990, il. 22-23), *Świętego Jerzego ze Zwierzynia* (В.І. Свенціцька 1967, s. 235), *Matkę Boską Hodegetrię Tronującą w otoczeniu proroków* z Flogynki (Г. Логвин, Л. Миляєва, В. Свенцицкая 1976, s. 13), *Matkę Boską Hodegetrię* z Berechów Dolnych i z Paniszczowa (М. Гелитович 2001, s. 109).

Bibliografia

I. Свенцицкий 1914, s. 86-9, il. VI; tenże 1928, s. 40-41, il. 48-50; tenże 1929, s. 128-131, il. 211-220; S. Hordynsky 1980, nr 84; М. Гелитович 2001, s. 108-109; В. Ярема 2005, s. 432-433.



4. **Ikona z Truszwowic (Truszewyczi)**, dekanat dobromilski, diecezja przemyska, z cerkwi p. w. Ucieczki do Egiptu
XVI w., deska lipowa, tempera, 139 x 98,5 x 3 cm
HMJI, nr inw. 1-1601/15813



Opis

Ponad *Ukrzyżowaniem* umieszczono *Ecce homo*, *Biczowanie*, *Naigrawanie*, poniżej zaś *Zdjęcie z krzyża*, *Oplakiwanie*, *Chrystus ukazuje się niewiastom*. W obrębie sceny głównej znajdują się także *Żydzi proszący o straż przy grobie Chrystusa*

Warsztat

W. Swiencicka związała to dzieło, podobnie jak ikonę *Męki Pańskiej* z Michowej, z kołem twórcy ikon z Polany (*Инвентарна книга V*, nr 2983), przypisując jego warsztatowi, zapewne przemyskiemu, obok ikonostasu z cerkwi p.w. Opieki Matki Boskiej w Polanie (repr. I. Свенціцкий 1929, s. 99-102; Г. Логвин, Л. Миляева, В. Свенцицкая 1976, tabl. LXXXVI; В.І. Свенціцька, О.Ф. Сидор 1990, il. 32; Д. Степовик 1996, s. 208, il. 66; М. Janocha, il. 223) również ikonę *Świętego Eliasza* z Krosna (Г. Логвин, Л. Миляева, В. Свенцицкая 1976, s. 16, tabl. LXXIV) oraz *Narodzenia Pańskiego* z Truszowic (В. Свенцицкая 1976, s. 250, il. 168; В.І. Свенціцька, О.Ф. Сидор 1990, s. 16, il. 33-38; Д. Степовик 1996, s. 224, il. 82; М. Janocha, il. 69). Z powyższą tezą zgadza się Maria Hełytowycz, dodając do tej grupy ikonę *Matki Boskiej Eleuzy* ze Stroniowic (repr. Н. Шамардіна 1994, nr 4) oraz uważając podobieństwo stylistyczne wielu dzieł z okolic Dobromila (М. Гелитович 2001, s. 110).

Bibliografia

I. Свенціцкий 1929, s. 121, il. 200; Г. Логвин 1963, s. 96, il. 51; В.І. Свенцицкая 1967, s. 238-9, il. 162; S. Hordynsky 1973, s. 99, il. 63; Г. Логвин, Л. Миляева, В. Свенцицкая 1976, tabl. LXIX; S. Hordynsky 1980, nr 63; R. Grządziela, 1994, s. 241, il. 23; Д. Степовик 1996 s. 183, il. 44; В. Овсійчук 1996, s. 243; L. Milyaeva 1996, s. 117-18, il. 100-11; С. Шуляк 2000; М. Гелитович 2001, s.109-110; Ф.С. Уманцев 2002, s. 64-66; В. Ярема 2005, s. 224-229.

5. Ikona z Michowej, dekanat dobromilski, diecezja przemyska, z cerkwi p.w. Zaśnięcia Matki Boskiej

XVI w., deska lipowa, tempera, 174,5 x 139 x 2 cm

HMIJ (od 1966), nr inw. 1-2983/42407



Opis

W dwóch rzędach nad *Ukrzyżowaniem* znajdują się: *Wjazd do Jerozolimy*, *Umywanie nóg*, *Ostatnia Wieczerza*, *Modlitwa w Ogrójcu*, *Przestraszenie straży* oraz *Pojmanie Chrystusa*, *Chrystus przez Annaszem*, *Chrystus przed Kajfaszem*, *Pilat umywa ręce*, *Biczowanie*; na lewo: *Zdjęcie z krzyża*, *Oplakiwanie*; na prawo: *Ecce homo*, *Naigrawanie*; poniżej zaś: *Zstąpienie do Otchłani*, *Niewiasty u grobu*, *Chrystus ukazuje się niewiastom*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*.

Warsztat

Przypisywana twórcy ikony *Męki Pańskiej* z Truszwic.

Bibliografia

М. Гелитович 2001, s. 110.

6. Ikona z Drohobycza, dekanat drohobycki, diecezja przemyska; z cerkwi p.w. Podwyższenia Krzyża Świętego
poł. XVI w, deska, tempera, 257 x 218 cm
Drohobycz, Muzeum Drohobycczyzny, nr inw. ДКМ 1-113-117

Opis

Ukrzyżowanie otoczone jest dwukrotnie mniejszymi scenami. W najwyższym pasie znajdują się: *Wskreszenie Łazarza*, *Wjazd do Jerozolimy*, *Ostatnia Wieczerza*, *Umywanie nóg* i *Modlitwa w Ogrójcu*, w drugim i trzecim: *Upomnienie uczniów*, *Przestraszenie straży*, *Pojmanie Chrystusa*, *Chrystus przed Annaszem*, *Chrystus przed Kajfaszem*, *Biczowanie*, *Naigrawanie*, *Ecce homo?* oraz w dwóch w dole: *Pilat umywa ręce*, *Chrystus przed Sanhedrynem*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu*, a także *Zmartwychwstanie*, *Chrystus ukazuje się niewiastom*, *Zstąpienie do Otchłani*, *Chrystus ukazuje się apostołom*, *Niewierny Tomasz*.

Warsztat

W ostatnich latach ikona została przypisana malarzowi Fedusce z Sambora (por. Г. Скоп-Друзюк, Л. Скоп 1997, s. 87; szczegółową bibliografię dotyczącą tego malarza zebrał В. Александрович 2000, s. 159-161, przyp. 19). Badacze z malarzem tym i jego warsztatem zaczynają wiązać coraz większą liczbę dzieł, wśród których znajdują się między innymi ikonostasy z cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej w Nakoniecznym (Jaworów), Świętego Ducha w Potyliczu (М. Гелитович 1994, s. 66-70; М. Гелитович 1998, s. 320-366) oraz ikony świąteczne ze wsi Skole (Л. Скоп 1997b, nr. 5-14).

Bibliografia

Л.С. Міляєва 1969, il. s. 109, 129; таž 1971, s. 53, il. 34; Г. Логвин 1073, s. 24-25, il. 8; Л.С. Міляєва 1991, il. 20; L. Milyaeva 1996, s. 117-18, il. 100-11; Л. Скоп 1997a, s. 128-132; Г. Скоп-Друзюк 2000, s. 39-68; Л. Скоп 2004, il. 45, 47, 50.



7. Ikona z Ilnika, dekanat wysoczański, diecezja przemyska
kon. w. XVI, deska, tempera
w zbiorach prywatnych we Lwowie

Opis

Z dawnej ikony zachowały się jedynie trzy sceny: *Umywania nóg*, *Pojmanie Chrystusa* oraz *Zdjęcia z krzyża*. W zbiorach Muzeum Narodowego we Lwowie znajdują się dwie deski ikony pasyjnej z Ilnika (por. druga część katalogu) niepublikowane i nieudostępniowane. Nie można zatem z całą pewnością stwierdzić, że pierwotnie stanowiły całość. Jednak opis w księdze inwentarzowej przychyliła się ku takiej hipotezie, a porównanie z bliską stylistycznie ikoną z Drohobycza pozwala na wstępną rekonstrukcję jej programu. Na dwóch zachowanych w Muzeum Narodowym we Lwowie deskach znajdują się od góry: *Wskrzeszenia Łazarza*, *Upomnienie apostołów w Ogrójcu*, *Chrystus przed Kajfaszem*, *Piłat umywa ręce*, *Zmartwychwstanie* oraz *Wjazd do Jerozolimy*, *Przestraszenie straży*, *Biczowanie* (ze sceną *Rozmowy Płłata z żoną*), *Chrystus przed Sanhedrynem*, *Zstąpienie do Otchłani*. Trzy sceny zachowane znajdowały się zapewne na czwartej z pięciu desek, na prawo od *Ukrzyżowania*.

Warsztat

Szczegółowe badania Lwa Skopa nad warsztatem malarza Matki Boskiej z Mrażnicy pozwoliły jemu przypisać również omawianą ikonę pasyjną. Kompozycje zachowanych scen bliskie przedstawieniom *Męki Pańskiej* z Drohobycza (por. wyżej) każą widzieć w twórcy *Pasji* z Ilnika ucznia bądź naśladowcę znanego samborskiego malarza – Feduski (Л. Скоп 2004, s. 69).

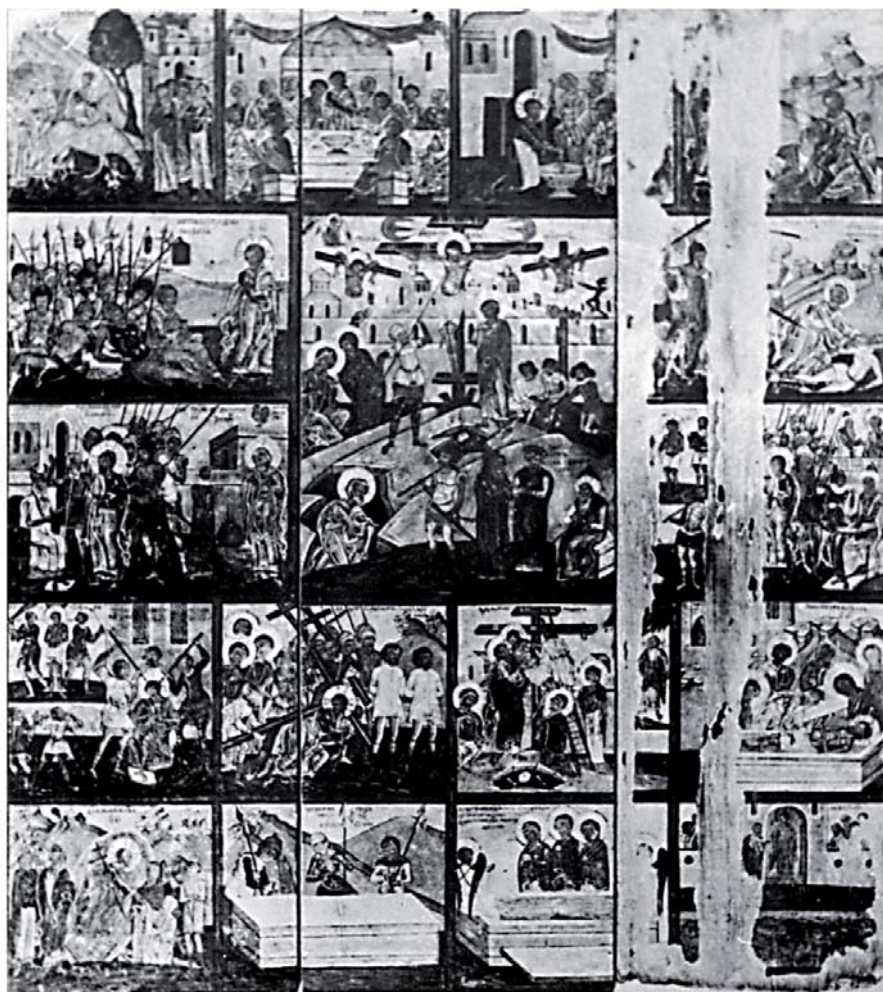
Bibliografia

О. Сидор 2003, il. 17-19; Л. Скоп 2004, s. 60-72, il. 44, 46, 48, 49, 51.

8. Ikona z Bahnawatego, dekanat wysoczański, diecezja przemyska, z cerkwi p.w. Wniebowstąpienia Pańskiego;
2 poł. XVI w, deska lipowa, tempera, 203,5 x 61 + 63 + 58 x 2,5 cm
HMJI (od 1952, dawniej w Muzeum Bogosłowskiej Akademii), nr inw. 1-2176/36508

Opis

Centralą scenę *Ukrzyżowania* otaczają w górnym rzędzie: *Wjazd do Jerozolimy*, *Ostatnia Wieczerza*, *Umywanie nóg*, *Modlitwa w Ogrójcu*; po bokach: *Przestraszenie straży*, *Pojmanie Chrystusa*, *Chrystus przed Kajfaszem(?)* i *Zaparcie się Piotra*, *Piłat umywa ręce*; w dwóch rzędach poniżej: *Biczowanie* i *Cierniem koronowanie*, *Pro-*



wadzenie na ukrzyżowanie, Zdjęcie z krzyża, Złożenie do grobu oraz Zstąpienie do Otchłani, Straż przy grobie, Niewiasty u grobu, Niewierny Tomasz.

Warsztat

Obok *Męki Pańskiej* temu samemu malarzowi przypisuje się trzy inne ikony pochodzące z cerkwi p.w. Wniebowstąpienia Pańskiego w Bahnawatym, to jest: *Sąd Ostateczny*, *Matkę Boską Hodegetrię* oraz *Mandylion* (repr. В.І. Свенцицкая 1967, s. 255-257, il. 174-175; S. Hordyński 1973, il. 106, 125, 142; Г. Логвин, А. Миляева, В. Свенцицкая 1976, tabl. LXXXIII). W. Swiencicka zwróciła uwagę na podo-

bieństwo kolorystyki ikon z dziełami malarza Oleksego, znanego z imienia dzięki podpisowi na ikonie *Zaśnięcia Matki Boskiej* ze Smolnika (por. też M.P. Kruk 1998, s. 174; ostatnio twórczość malarza Oleksego omówił O. Сидор 2000, s. 89-116, a szczegółową bibliografię zebrał W. Aleksandrowycz, utożsamiając go równocześnie z Oleksym Horoszkowyczem, malarzem przemyskim, por. В. Александрович 2000, s. 66 i nn., przyp. 167). Do tej grupy stylistycznej zalicza się także zespół ikon z Ilnika, a więc *Bogurodnicę*, *Piotra i Jana z Deesis*, *Archaniola Michała*, *Ukrzyżowanie* oraz *Nikitę* (por. O. Сидор 2000, przyp. 16), także *Pokłon trzech króli* z Busowisk (liczne publikacje, por. I. Свенціцкий 1928, il. 102; S. Hordyński 1973, il. 82; В.І. Свенцицкая 1967, il. 170; Г. Логвин, А. Миляева, В. Свенцицкая 1976, tabl. LCI; В. І. Свенціцька, О.Ф. Сидор 1990, il. 45-46) oraz ikony świąteczne z Małnowa i Waniwki (O. Сидор 2000, s. 90).

Bibliografia

В.І. Свенцицкая 1967, s. 254-7, il. 173; S. Hordyński 1973, s. 157 il. 139; S. Hordynsky 1980, nr 139; М. Гелитович 2001, s. 109-110.

9. Ikona ze wsi Welykie, dekanat dobromilski, diecezja przemyska, z cerkwi p.w. Narodzenia Marii

1593, deska lipowa, tempera, 259 x 53,5 + 91 + 49 x 2,7cm

НМЛ (od 1966 n), nr inw. I-2981/42405

Opis

W górnym rzędzie nad *Ukrzyżowaniem* umieszczone zostały: *Wjazd do Jerozolimy*, *Ostatnia Wieczerza*, *Umywanie nóg*, *Modlitwa w Ogrójcu*, po bokach: *Przestraszenie straży*, *Pojmanie Chrystusa*, *Ecce homo (Naigrawanie?)*, *Zaparcie się Piotra i Chrystus przed Kajfaszem?*, w dwóch rzędach poniżej: *Pilat umywa ręce*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Cierniem koronowanie*, *Biczowanie* oraz: *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu*, *Zmartwychwstanie* i *Zstąpienie do Otchłani*.

Napisy fundacyjne

ЗРА̄Н̄ І̄ Ф̄ Ч̄ Г̄ w dole scen *Złożenia do grobu* i *Zmartwychwstania*

Warsztat:

Ikona została włączona przez W. Swiencicką do dzieł *twórców ikon z Jabłonowa i Pławia* (*Инвентарна кница* V, nr 2981). W literaturze termin ten został zawężony do pracowni tzw. *mistrza ikony Przemienienia Pańskiego z Jabłonowa* (В.І. Свенціцька, В.П. Откович 1991, nr 34), do której obok wspomnianych dzieł przypisano także ikony: *Narodzenia Pańskiego z Łopuszanki*, *Matki Boskiej w otoczeniu proroków* z Terła oraz *Zmartwychwstania Pańskiego z Berezowa* (В.І. Свенціцька, В.П. Откович 1991, nr 33, 35, 36; porównaj także M.P. Kruk 1997, s. 176; М. Гелитович 1999,



s. 58). M. Helytowycz zauważa, że wiele dzieł o podobnym stylu pochodzi z okolic Starego Sambora, Drohobycza i Doliny. W. Aleksandrowycz pozostawia otwarty problem utożsamienia *mistrza ikony Przemienia Pańskiego z Jabłonowa* ze znanym

ze źródeł malarzem przemyskim Mikołajem, zgadzając się, że wywarł on wpływ na twórcę ikony *Męki Pańskiej* z Welykiego (В. Александрович 2000, s. 71, przyp. 182), zaliczając równocześnie to dzieło do wytworów środowiska samborskiego (tamże, s. 163, przyp. 26).

Źródła archiwalne

ABGK, nr akt 6386, s. 4, nr 10, *Образ великий складають з 4 частей – представляючий страстний Суд і крестну дорогу Ісуса Христа малюваний на дереві 1593р*; ABGK nr akt 5834, s. 619, *В Великим знаходиться старенька, маленька, деревляна церковця будована еще 1620. В ній знаходить ся багато образів, котрі мають музеальну вартість а се: іконостас цілий на полотні, ікона Рождество Гір. А-Марії з 1728р., стації'мук Христових і пр.*

Bibliografia

S. Horydyński 1973, s. 99 il. 63; Г. Логвин, Л. Миляєва, В.І. Свенцицькая 1974, tabl. CV; таж 1967, s. 261; В.І. Свенцицька, О.Ф. Сидор 1990, il. 55-63; В.І. Свенцицька, В.П. Откович 1991, nr 34; tenże 1990, s. 14; tenże 1997, s. 67-70; В.П. Откович, В. Пилип'юк 1999, nr 65; М. Гелитович 1999, s. 53, 58; М. Janocha 1998, il. 12; tenże 2001, il. 161

10. Ikona z Pławia – Wanrusiwki, dekanat skolski, diecezja przemyska, z cerkwi Św. Archanioła Michała

pocz. XVII w., deska, tempera, 181 x 97 x 2,5 + 2 cm

ММЛ, nr inw. 1407/6488

Opis

Po obu stronach *Ukrzyżowania* umieszczonych zostało osiem scen. Tak więc na lewo od góry znajdują się: *Pojmanie Chrystusa*, *Przyprowadzenie Chrystusa do pretorium*, *Cierniem koronowanie*, *Żydzi skazują Chrystusa na śmierć*, na prawo od góry: *Chrystus przed Kajfaszem*, *Pilat umywa ręce* i *Judasz bierze srebrniki*, *Chrystus przed Pilatem*, *Judasz zwraca srebrniki*.

Warsztat

Twórca wykonał dla cerkwi w Pławiu również ikonę nazywaną błędnie *Męki Pańskiej*, a przedstawiającej w rzeczywistości cztery sceny: *Wjazdu do Jerozolimy*, *Zstąpienia do Otchlani*, *Chrystus ukazuje się niewiastom*, *Chrystus ukazuje się apostołom*, które przedstawiają wydarzenia wspomnianych w czasie kolejnych niedziel okółowielkanocnych: Niedzieli Kwietnej, Wielkiej Niedzieli Paschy, Antypaschy oraz Świętych Niewiast Mirrę Niosących (ikona w ММЛ, nr inw. nr inw. 1-1408/6489; XVI -XVII w., deska lipowa, tempera, 138,5 x 98 x 2 + 2 cm; napis fundacyjny: *ѡндрѣй Макѣвич Из плавѡ Из женою своею Сне сѢрсти хѣвы купил до*

Rekonstrukcja

Pojmanie	Ukrzyżowanie	Chrystus przed Kajfaszem
Chrystus przed Piałatem		
Cierniem koronowanie		
Sąd nad Chrystusem ? (Ecce homo ?)		

ЦРКВ ЄТОИ ЗА СВОЄ ЗАРАВЕ И ЗА ЛІВНІЦЕНІЄ ГРѢХОЎ СВОИХ; герг. В. Откович 1990, s. 28; В. Свенціцька, В. Откович 1991, nr 50; В.П.Откович 1997, s. 67; В. Откович, В. Филип'юк 1999, nr 83). Nie można wykluczyć, że obie ikony stanowiły część większego założenie przedstawiającego wydarzenia czczone w czasie Wielkiego Tygodnia i Niedziel Wielkanocnych.

Wasył Otkowycz malarzowi temu przypisał również ikony w zbiorach НМЛІ, a więc: *Matkę Boską w otoczeniu proroków z Doliny*, *Paraskewę Piatnicę ze scenami życia nieznanego pochodzenia* oraz *Bazylego i Mikołaja z Potylicza* (В. Откович

1990, s. 31; В. Свенціцька, В. Откович 1991, s. 16, nr 52; В.П. Откович 1997, s. 67). Otkowycz i Świencicka nazwali go twórcą ikon otoczonych ramą z malowanym ornamentem na czarnym pasie (*мастер ікон обрамлених мальованим орнаментом на чорному поясі*, por. В. Свенціцька, В. Откович 1991, nr 49-50).

Bibliografia

В. Свенціцька, В. Откович 1991, nr 49.

11. Ikona z Oslaw Nowych

koniec XVI w., deska, tempera

Kijów, Ukraińskie Muzeum Sztuk Plastycznych

Opis

Sceny ułożone są w sześciu poziomych pasach. W najwyższym znajdują się: *Ostatnia Wieczerza, Komunia apostołów, Umywanie nóg, Chrystus prowadzi uczniów do Ogrójca*; poniżej: *Judasz otrzymuje srebrniki, Chrystus poucza uczniów, Modlitwa w Ogrójcu i Upomnienie uczniów, Pocalunek Judasza*; w trzecim: *Pojmanie* (epizod z Malchusem), *Chrystus przed Annaszem i Pierwsze zaparcie się Piotra* (podczas rozmowy ze służącą), *Drugie zaparcie się Piotra* (przy ognisku), *Chrystus przed Kajfaszem, Trzecie zaparcie się Piotra*; w czwartym – *Skrucha Piotra i Znęcanie się nad Chrystusem (Pierwsze Naigrawanie?)*, *Sąd nad Chrystusem* (epizod z trzema fałszywymi świadkami), *Chrystus przed Pilatem, Pilat rozmawia z Chrystusem, Sąd Pilata*; w piątym: *Naigrawanie i Rozmowa Pilata z żoną, Pilat umywa ręce, Biczowanie, Judasz oddaje srebrniki i Samobójstwo Judasza*; w szóstym – *Prowadzenie na ukrzyżowanie, Ukrzyżowanie oraz Oplakiwanie*.

Warsztat

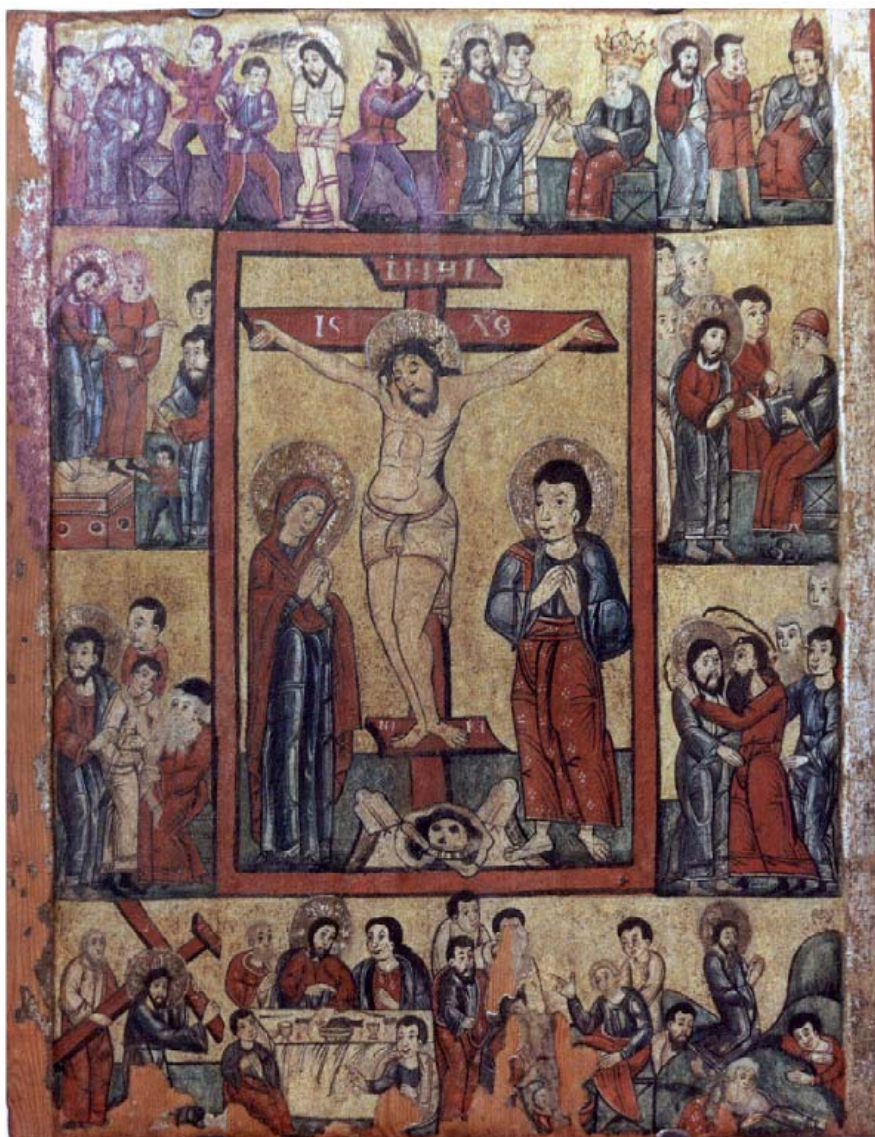
W literaturze nie podjęto próby scharakteryzowania stylu tej ikony i przypisania jej konkretnemu środowisku artystycznemu. Jedynie Dymitr Stepowik doszukiwał się analogii do miniatur bułgarskiego *Ewangeliarza cara Iwana-Aleksandra*, Londyn, The British Museum, Add. 39627 (Д. В. Степовик 1975, s. 71).

Bibliografia

Д.В. Степовик 1975, s. 71, il. s. 74; М.Д. Факторович, Л.Г. Членова 1977, s. 28; В. Свенціцька, В. Откович 1991, nr 47; Р.П. Білецький, 1992, s. 18; *Шедеври...*, nr 23.



12. Ikona z Izdebek, dekanat birczański, diecezja przemyska, z cerkwi Św. Paraskewy (?) p.w. Położenia Szaty Matki Boskiej (?)
pocz. XVII w. deska, tempera, 130 x 101 cm
Sanok, Muzeum Historyczne, nr inw. 1035



Opis

Scena *Ukrzyżowania* otoczona jest z czterech stron pojedynczym pasem przedstawień. U góry znajdują się: *Cierniem koronowanie*, *Biczowanie*, *Chrystus przed Herodem*, *Chrystus przed Kajfaszem*; po bokach: *Ecce homo*, *Chrystus przed Annaszem*, *Pilat umywa ręce* i *Pojmanie*, a poniżej od lewej: *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Ostatnia wieczerza*, *Umywanie nóg*, *Modlitwa w Ogrójcu*. Narracja ma charakter wstępujący, rozpoczynając się od drugiej sceny w dolnym rzędzie.

Warsztat

Do tej pory nie podjęto szczegółowych badań nad warsztatem twórcy ikony z Izdebek.

Bibliografia

R. Biskupski 1991a, il. 57 – 58; *Ikony* 2001, s. 80.

13. Ikona z Poczałowic, dekanat drohobycki, diecezja przemyska, z cerkwi Św. Mikołaja

pocz. XVII w.; deska, tempera, 310 x 78,5 cm + 310 x 78,5 cm

Drohobycz, Muzeum Drohobycczyzny, nr inw. ДКМ KB-11196\1-259, ДКМ KB-11196\1-260 (trzecia część ikony w zbiorach prywatnych)

Opis

Na środkowej desce umieszczono dużą scenę *Ukrzyżowania*, ponad nią *Ostatnią Wieczerzę*, poniżej *Zdjęcie z krzyża* i *Oplakiwanie*. Na lewo w pięciu rzędach po dwie sceny znajdują się: *Wskreszenie Łazarza*, *Wjazd do Jerozolimy*, *Niewierny Tomasz*, *Zstąpienie do Otchłani*, *Skrucha Piotra*, *Niewiasty u grobu*, *Samobójstwo Judasza*, *Przybicie do krzyża*, *Judasz zwraca srebrniki*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*.

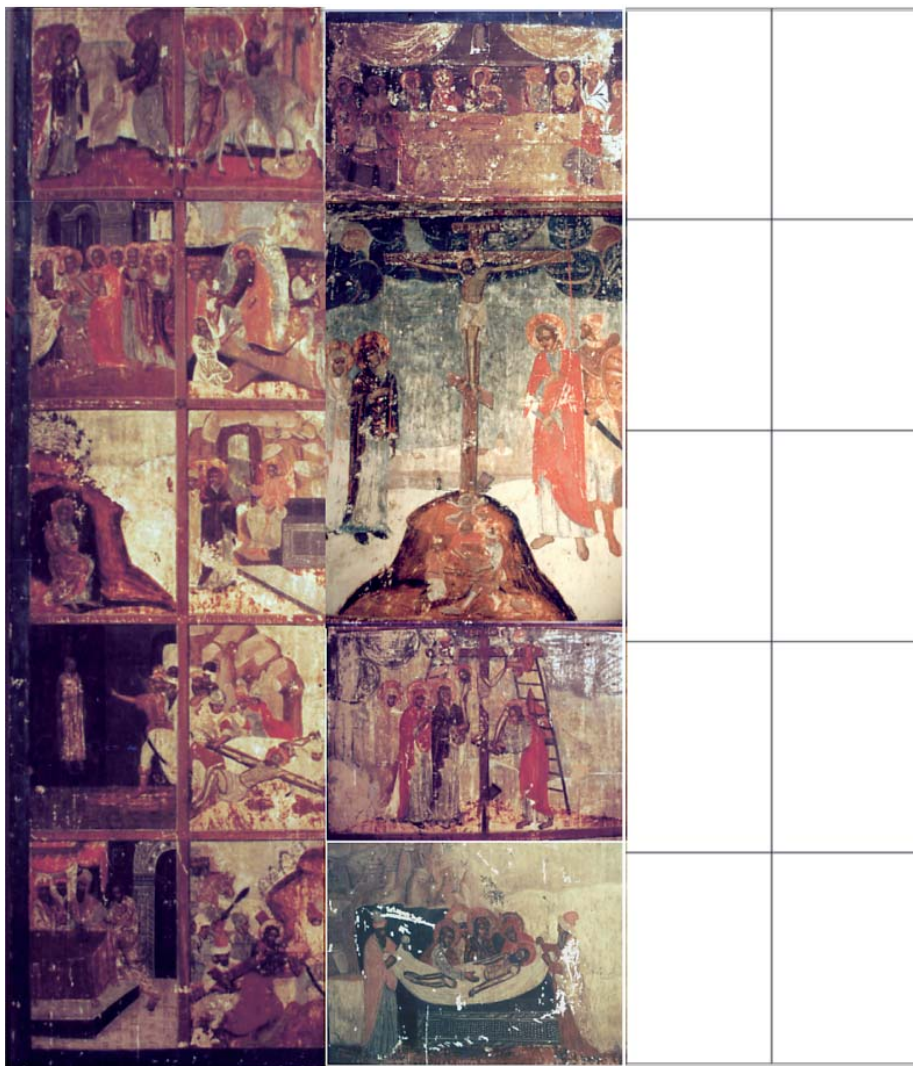
Warsztat

Ikona można zaliczyć do kręgu stylistycznego bliskiego *Mękom Pańskim* z Lipia i Chiszewic.

Bibliografia

Nie publikowana

Rekonstrukcja



14. Ikona z Lipia, dekanat żukotyński, diecezja przemyska, z cerkwi p. w. Soboru Matki Bożej

poł. XVII w.; deska, tempera, 267 x 210 cm

Sanok, Muzeum Historyczne, nr inw. 976



Opis

Centralne *Ukrzyżowanie* otoczono 24 mniejszymi kwaterami. W dwóch górnych rzędach znajdują się: *Wskrzeszenie Łazarza*, *Wjazd do Jerozolimy*, *Ostatnia Wieczerza*, *Umywanie nóg* oraz *Modlitwa w Ogrójcu*, *Pojmanie Chrystusa*, *Chrystus przed Annaszem*, *Chrystus przed Kajfaszem*. Poniżej na lewo: *Zaparcie się Piotra* i *Naigrzanie*, na prawo: *Chrystus przed Herodem*, poniżej: *Cierniem koronowanie* i *Rozmowa z Pilatem* na lewo, *Biczowanie* na prawo, jeszcze niżej *Ecce homo* na lewo i naprzeciw – *Pilat umywa ręce*. W dwóch dolnych rzędach umieszczone zostały: *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Przybicie do krzyża*, *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu* oraz *Zmartwychwstanie*, *Zstąpienie do Otchłani*, *Niewiasty u grobu* i *Niewierny Tomasz*.

Warsztat

Ikony można zaliczyć do kręgu malarzy wiszeńskich (A. Groniek 1997, s. 33, 116; też 2007a).

Bibliografia

Л.С. Міляєва 1969, il. s. 131; też 1971, s. 77, il. 46; R. Biskupski 1991, il. 57–58; В. Овсійчук 1996, s. 314-15; A. Groniek 1997; M. Janocha 1998, il. 16; Tenże 2001, il. 163, 164, 191; *Ikony* 2001, s. 81, A. Groniek 2007a.

15. Ikona z Radelicza, dekanat drohobycki, diecezja przemyska, z cerkwi p.w. Podwyższenia Świętego Krzyża

1620, deska lipowa, tempera, 239 x 203,5 x 2,5 cm (4 deski: 235 x 53,5 + 52 + 44,5 + 53,5 x 2,5 cm)

HMJI, nr inw. 22995

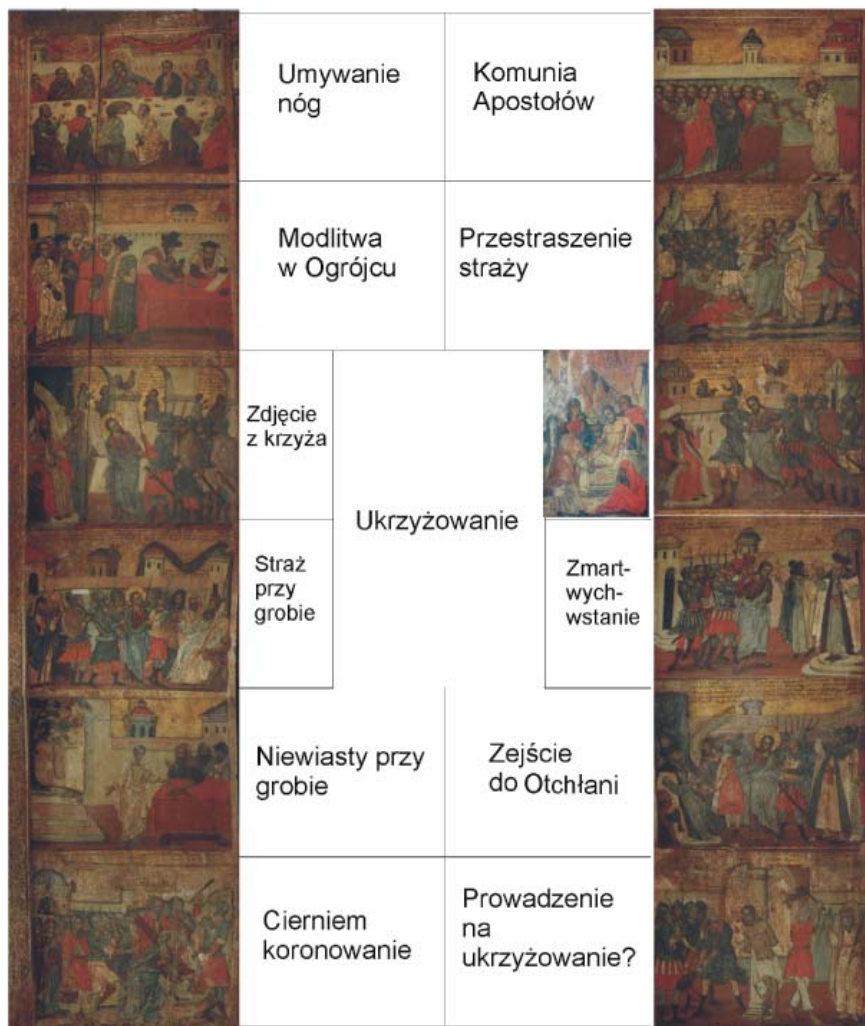
Opis

Centralne *Ukrzyżowanie* otaczają dwa razy mniejsze sceny. W dwóch górnych rzędach znajdują się: *Ostatnia Wieczerza*, *Umywanie nóg*, dwie kwatery z *Komunią Apostołów* oraz *Zdrada Judasza* (*Judasz bierze srebrniki*), *Modlitwa w Ogrójcu*, *Przestraszenie straży*, *Pojmanie Chrystusa*. Na lewo: *Chrystus przed Annaszem*, *Chrystus przed Herodem*, na prawo: *Chrystus przed Kajfaszem* i *Chrystus przed Pilatem*, a bezpośrednio przy *Ukrzyżowaniu* cztery sceny mniejsze, na lewo: *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu*, na prawo: *Straż przy grobie*, *Zmartwychwstanie*. W dwóch dolnych rzędach znajdują się: *Judasz zwraca srebrniki*, *Niewiasty u grobu* i *Chrystus ukazuje się Marii Magdalenie*, *Zstąpienie do Otchłani* oraz *Pilat umywa ręce*, a także *Niesienie krzyża*, *Cierniem koronowanie*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Biczowanie*.

Napisy fundacyjne

ⲡⲟⲗⲓⲕⲓ ⲛⲁ Ⲫⲁ Ⲫⲁ Ⲫⲁ Ⲫⲁ w dole sceny *Biczowanie*

Rekonstrukcja



Warsztat

Pomimo licznych publikacji ikony znajdującej się w stałej ekspozycji MHJ, badacze nie podjęli do tej pory próby identyfikacji tego znakomitego twórcy oraz rozpoznania jego warsztatu. Można jednak dostrzec w niej pewne cechy charakterystyczne dla środowiska wiszeńskiego.

Bibliografia

В. Овсійчук 1985, s. 134-136, il. po s. 152; В.І. Свенціцька, О.Ф. Сидор 1990, il. 70 – 73; Д.В. Степовик 1996, s. 56; В. Овсійчук 1996, s. 312-13; L. Milyaeva 1996, il. 154; В.П. Откович, В. Пилип'юк 1999, s. 76-77.

16. Ikona z Chiszewic, dekanat gródecki, diecezja przemyska, z cerkwi Św. Filipa Apostoła;

1647, deska lipowa, tempera, 250 x 54 + 1 + 98,5 + 57,5 x 3 + 2 cm

НМЛ (od 1913 r.), nr inw. 1-1485/13784

Opis

Na lewo od *Ukrzyżowania* znajdują się: *Wskreszenie Łazarza*, *Wjazd do Jerozolimy* i *Ostatnia Wieczerza*, na prawo *Chrystus przed Annaszem*, *Chrystus przed Kajfaszem*, *Chrystus przed Herodem*, poniżej zaś w trzech rzędach: *Umywanie nóg*, *Pilat umywa ręce*, *Ecce homo*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Naigrawanie* oraz *Modlitwa w Ogrójcu*, *Skrucha* i *Samobójstwo Judasza*, *Zaparcie się Piotra*, *Przybicie do krzyża* i *Biczowanie*, a także *Pojmanie*, *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu*, *Zstąpienie do Otchłani* oraz *Cierniem koronowanie*. Narracja biegnie na skrajnych deskach wzdłuż pionu, na środkowej poniżej *Ukrzyżowania* wzdłuż poziomu.

Warsztat

Ikone można wiązać ze środowiskiem malarzy wiszeńskich.

Bibliografia

Nie publikowana



17. Ikona ze wsi Kożuchowce (Közmös), z cerkwi Św. Mikołaja (Słowacja); 1659, deska, tempera, 267 x 206, 5 cm
Koszyce, Muzeum Wschodniosłowackie, nr inw. S 71

Opis

Centrum ikony zajmuje scena *Ukrzyżowania* w otoczeniu czterech proroków: Habakuka, Zachariasza, Ezechiela i Dawida oraz przedstawień starotestamentowych: *Grzech pierwszych rodziców*, *Błogosławieństwo synów Józefa*, *Przejście przez Morze Czerwone*, *Wywyższenie węża na pustyni*, *Zwycięstwo nad Amalekitami* oraz *Wyprowadzenie wody ze skały*. Sceny pasyjne umieszczono w wąskim pasie wokół *Ukrzyżowania*. Powyżej znajdują się: *Namaszczenie w Betanii*, *Ostatnia Wieczerza*, *Umywanie nóg*, *Modlitwa w Ogrójcu*, *Pojmanie Chrystusa* i *Chrystus przed Annaszem*, na prawo: (za biegiem narracji) *Chrystus przed Kajfaszem*, *Chrystus przed Herodem*, *Chrystus przed Pilatem*, *Biczowanie* oraz *Cierniem koronowanie*, a na lewo: *Naigranie*, *Ecce homo*, *Pilat umywa ręce*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie* i *Przybicie do krzyża*, u dołu zaś: *Złożenie do grobu*, *Oplakiwanie*, *Zapieczętowanie grobu*, *Zmartwychwstanie*, *Niewiasty u grobu* oraz *Chrystus ukazuje się Marii Magdalenie*.

Napisy fundacyjne

...АХНО МЦА МАИ ДИИ 9 СЙ ОБРАЗ... (...1659 miesiąca maja dnia 9 ten obraz...)

Warsztat

Do tej pory w literaturze nie podjęto próby analizy stylistycznej tej ikony. Jednakże znaczne podobieństwo do *Sądu Ostatecznego* z Boglarki w Słowackiej Narodowej Galerii w Bratysławie (K. Chmelinowa, A. Kubova, A. Skoviera 2002; V. Grešlik 2002, ii XVII) pozwala przypisać ją monogramiście S. Z.

Bibliografia

M. Keleti 1984, s. 42, poz. 22, il 13; V. Grešlik 2002, s. S. 40-43; A Gronek 2003a.



18. Ikona z Doliny, dekanat doliński, diecezja lwowska, z cerkwi p.w. Narodzenia Marii

poł. XVII w, deska, tempera; 239 x 41 + 91 + 46,5 x 3 cm
HMJ (od 1905), nr inw. 1-19/2423

Opis

Sceny ułożone są w sześciu poziomych pasach; w pierwszym od góry znajdują się: *Wskreszenie Łazarza*, *Wjazd do Jerozolimy*, *Rozpędzenie przekupniów*, *Umywanie nóg*, *Ostatnia Wieczerza*, *Judasz zaprzedaży Chrystusa żydom*; w drugim: *Modlitwa w Ogrójcu*, *Pojmanie Chrystusa (Pocałunek Judasza)*, *Prowadzenie Chrystusa do Jerozolimy*, *Chrystus przed Annaszem*, *Chrystus prowadzony od Annasza*, *Pierwsze zaparcie się Piotra*; w trzecim: *Drugie zaparcie się Piotra i Chrystus przed Kajfaszem*, *Trzecie zaparcie się Piotra*, *Chrystus przed Pilatem*, *Chrystus przed Herodem*, *Chrystus przed Kajfaszem*, *Naigrawanie*, *Skrucha Piotra i Samobójstwo Judasza*; w czwartym: *Chrystus przed Pilatem*, *Odarcie z szat*, *Biczowanie*, *Chrystus przed Pilatem*, *Cierniem koronowanie*, *Chrystus prowadzony w koronie cierniowej*, *Chrystus przed Pilatem*; w piątym: *Ecce homo*, *Chrystus prowadzony od Pilata*, *Pilat umywa ręce*, *Chrystus prowadzony z dwoma łotrami*, *Biczowanie przed Pilatem (Ecce homo)*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie dwóch łotrów*, w szóstym: *Przybicie do krzyża*, *Podniesienie krzyża*, *Ukrzyżowanie*, *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu* oraz *Zmartwychwstanie*.

Warsztat

Ikona do tej pory nie objęta badaniami

Źródła archiwalne

HMJ PKJ 22, k. 211r.: *...za lewym kryłosem Passya Chrystusowa, a za prawym Sąđ Ostateczny Jego na drzewie malowane...*

Bibliografia

Ikona nie publikowana, wzmiankowana w I. Свенціцкой 1928, s. 66-67; Л.С. Міляєва 1969, s. 90-96.



19. Ikona z Dobrowlan, dekanat drohobycki, diecezja przemyska, z cerkwi Matki Boskiej Pokrow

XVII w., tempera, deska, 62 x 263, 5 cm + 119 x 86, 5 cm + 119 x 88, 5 cm

Lwów, Galeria Obrazów (oddział Zamek w Olesku), nr inw. ж 4274 – ж 4276/ KB 3281-3283

Opis

Pierwotnie ikona składała się zapewne z pięciu bądź sześciu desek, a centralne, czterokrotnie większe *Ukrzyżowanie* otaczało dwadzieścia lub dwadzieścia sześć scen: sześć w górnym rzędzie, sześć w dolnym, względnie po sześć w dwóch dolnych i po cztery po bokach. Dzisiaj nie znane jest miejsce przechowywania brakujących fragmentów ikony. Na podstawie zachowanych partii można stwierdzić, że na lewo od sceny głównej znajdowały się cztery kwatery w dwóch rzędach po dwie, a więc: *Przestraszenie straży*, *Pojmanie Chrystusa*, *Pławienie w Cedronie*, *Chrystus przed Pilatem*; symetrycznie zaś na prawo: *Chrystus przed Annaszem* i *Zaparcie się Piotra*, *Chrystus przed Kajfaszem*, *Chrystus przed Pilatem*, *Chrystus przed Herodem*. W pasie dolnym zaś: *Judasz zwraca srebrniki*, *Wykupienie ciała Chrystusa*, *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu*, *Zmartwychwstanie*, *Niewierny Tomasz*.

Warsztat

W literaturze przedmiotu brak jakichkolwiek wzmianek o tym dziele.

Bibliografia

Ikona nie publikowana

Rekonstrukcja

Wskrzeszenie Łazarza	Wjazd do Jerozolimy	Ostatnia Wieczerza	Umywanie nóg	Judasz odbiera srebrniki	Modlitwa w Ogrójcu
		Ukrzyżowanie			
					
Biczowanie	Cierniem koronowanie	Ecce homo	Prowadzenie na ukrzyżowanie	Przybicie do krzyża	?
					

20. Ikona z Bartnego, dekanat biecki, diecezja przemyska, z cerkwi ŚŚ. Kosmy i Damiana

8 marca 1688, płótno, olej, 198 x 143 cm

Łańcut, Muzeum Zamek, nr inw. MZŁ-ZSR-740

Opis

Centralnie umieszczone *Ukrzyżowanie* otacza 16 scen pasyjnych. Tak więc w górnym rzędzie znajdują się: *Wjazd do Jerozolimy*, *Ostatnia Wieczerza*, *Umywanie nóg*, *Modlitwa w Ogrójcu*, po lewej stronie, od góry – *Ecce homo*, *Pilat umywa ręce*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Przybicie do krzyża*; po prawej – *Pojmanie Chrystusa*, *Chrystus przed Pilatem*, *Chrystus przed Kajfaszem*, *Biczowanie*; wzdłuż dolnego rzędu: *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu*, *Niewiasty u grobu*, *Cierniem koronowanie*.

Napisy fundacyjne

РОКЪ БЖГО А Х ПИ И МАРТА ДНА ЙГО (na obramowaniu po obu stronach kwatery *Niewiasty u grobu*)

Bibliografia

Cerkiew – wielka tajemnica..., nr kat. IV.36, il. 47.



21. Ikona w Świątkowej Wielkiej, dekanat biecki, diecezja przemyska, w cerkwi Św. Michała Archanioła (obecnie kościół katolicki)
kon. XVII w., deska, tempera

Opis

W dwóch rzędach górnych ponad czterokrotnie większym *Ukrzyżowaniem* znajdują się: *Wskrzeszenie Łazarza*, *Wjazd do Jerozolimy*, *Zdrada Judasza (Judasz bierze srebrniki)*, *Ostatnia Wieczerza* oraz *Umywanie nóg*, *Modlitwa w Ogrójcu*, *Pojmanie*, *Chrystus przed Annaszem i Pierwsze zaparcie się Piotra*; na lewo od *Ukrzyżowania*: *Chrystus przed Kajfaszem* i *Drugie zaparcie się Piotra*, *Chrystus przed Herodem*, na prawo: *Chrystus przed Pilatem* i *Biczowanie*; w dwóch dolnych zaś rzędach: *Cierniem koronowanie*, *Ecce homo* i *Spisanie winy Chrystusa*, *Pilat umywa ręce*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, a także *Przybicie do krzyża*, *Zdjęcie z krzyża*, *Oplakiwanie*, *Zmartwychwstanie*.

Warsztat

Ikona nie została do tej pory objęta badaniem, jednak cechy stylowe pozwalają zaliczyć ją do dzieł kręgu malarzy rybotyckich.

Bibliografia

Zbiory Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, nr fot. 146943/D.D.A.K. 1380/873/67; W. Karmazyn-Kakowsky 1975, s. 54-55, il. 144-145.



22. Ikona nieznanego pochodzenia z okolic Starego Sambora, diecezja przemyska

po 1631, deska, tempera, 210 x 149 cm
we lwowskich zbiorach prywatnych

Opis:

Sceny ułożone zostały w sześciu poziomych pasach, przy czym dwa środkowe są przerwane dwukrotnie większym *Ukrzyżowaniem*. Od góry od lewej strony znajdują się: *Wskreszenie Łazarza*, *Chrystus spotyka swoją matkę*, *Wjazd do Jerozolimy*, *Ostatnia Wieczerza*, poniżej: *Umywanie nóg*, *Modlitwa w Ogrójcu*, *Pojmanie Chrystusa*, *Chrystus przed Annaszem*. Na lewo od sceny głównej jedna pod drugą: *Chrystus przed Kajfaszem* i *Chrystus przed Herodem*, po przeciwnej stronie w takimże układzie: *Biczowanie* i *Cierniem koronowanie*. W pasach dolnych: *Przybicie do krzyża*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Pilat umywa ręce*, *Ecce homo* oraz *Zdjęcie z krzyża*, *Niewiasty u grobu*, *Zstąpienie do Otchłani* (ostatnia scena zniszczona, trudna do identyfikacji). Na skrajach niektórych przedstawień ukazano proroków ze zwojami mieszczącymi zapewne teksty przepowiedni odnoszących się do kolejnych epizodów pasyjnych.

Warsztat

Ikona do niedawna nieznaną. Wstępne badania ikonograficzne wykazały bliskość kompozycji do rycin umieszczonych w *Triodionie Kwietnym*, Kijów 1631, stąd *terminus post quem* powstania dzieła pokrywa się z datą wydania księgi.

Bibliografia

O. Сидор 2005, s. 62-63, nr 20; A. Gronek 2007d.



23. Ikona ze Skola, dekanat skolski, diecezja przemyska, z cerkwi p.w. Przemienienia Pańskiego

kon. XVII w., deska lipowa, tempera, 263, 5 x 207 x 3 cm

HMA (dawniej w Muzeum Lwowskiej Bogosłowskiej Akademii, nr 93), nr inw. 1-2278/36609 (1-3)

Opis

Pośrodku u góry przedstawiono *Ukrzyżowanie*, z obu stron po dwie kwatery, na lewo: *Ostatnia Wieczerza* i *Umywanie nóg*, na prawo: *Biczowanie* i *Cierniem koronowanie*; a poniżej w trzech rzędach po cztery sceny: *Modlitwa w Ogrójcu*, *Zdjęcie z krzyża*, *Chrystus ukazujący się niewiastom*, *Ecce homo*, *Pojmanie Chrystusa*, *Złożenie do grobu*, *Niewiasty u grobu*, *Pilat umywa ręce*, *Chrystus przed Kajfaszem*, *Chrystus przed Herodem*, *Przybicie do krzyża*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*.

Warsztat

Według Wiry Świencickiej i Wasyla Otkowycza ikonę tę namalował *мастер ікон обрамлених мальованим орнаментом на чорному поясі* (В. Свенціцька, В. Откович 1991 nr 57), a więc autor również ikony *Męki Pańskiej* z Pławia. W literaturze późniejszej nikt krytycznie nie odniósł się do tego, raczej mylnego poglądu.

Bibliografia

В. П. Откович 1990, s. 32; В. Свенціцька, В. Откович 1991 nr 57; В. П. Откович 1997, s. 68; А. Gronek 2007d.



24. Ikona z Woli Wyżnej, dekanat jaśliski, diecezja przemyska, z cerkwi Św. Mikołaja

Jakób z Rybotycz, 1675, deska, tempera, 220 x 235 cm
Sanok, Muzeum Historyczne, nr inw. 1000

Opis

Powyżej czterokrotnie większego *Ukrzyżowania* w dwóch rzędach znajdują się: *Wskreszenie Łazarza*, *Wjazd do Jerozolimy*, *Judasz odbiera srebrniki*, *Ostatnia Wieczera*, *Umywanie nóg*, *Modlitwa w Ogrójcu*, *Przestraszenie Chrystusa*, *Pławienie w Cedronie*, *Chrystus przed Kajfaszem*, *Chrystus przed Annaszem*, *Zaparcie się Piotra*; w dwóch środkowych rozdzielonych w połowie *Ukrzyżowaniem* są: *Skrucha Piotra* i *Samobójstwo Judasza*, *Chrystus przed Herodem*, *Chrystus przed Pilatem*, *Biczowanie*, *Cierniem koronowanie*, *Naigrawanie*, *Ecce homo*, *Pilat umywa ręce*; a w dwóch dolnych: *Prowadzanie na ukrzyżowanie*, *Przybicie do krzyża*, *Grający w kości*, *Wykupienie zwłok*, *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu*, *Zmartwychwstanie*, *Zstąpienie do Otchłani*, *Niewiasty u grobu*, *Chrystus ukazuje się Marii Magdalenie*, *Chrystus w drodze do Emaus* oraz *Niewierny Tomasz*.

Napisy fundacyjne

СИЮ СТРАСТЬ ІС ХВ... ДАЛЬ ЗМЯЛОВАТИ РАБѢ БЖІИ ВАСИЛІИ ШОЛЬТЫСЬ
ЄДИНАКЪ ИЗ МАЛЖОНКОВЪ СВО... МАРИСЕВЪ,, ЗА СВОЕ ДУШЕВНОЕ И
ТЕЛЕСНОЕ ЗДРАВЕ И ГРЕХОВЪ ѿПЩЕНИЕ И ЗА ПРЕСТАВШИХЪ РОДЪ СВОИХЪ
РОКЪ БЖІИА ꙗ х о е..... СИЮ СТРАСТЬ ..ѿБРАЗИВЪ РАБѢ БЖ ...ІАКОВЪ М
...ЩАНИИЪ РИБОТИЦЪК ІИ ЗА ЗЛОТЫХ К Г

Warsztat

Zachowana inskrypcja z imieniem malarza oraz przeprowadzona analiza stylistyczna pozwoliły Janinie Nowackiej zaliczyć opisywaną ikonę do dzieł środowiska malarzy rybotyckich (taż 1957 oraz 1962).

Bibliografia

J. Nowacka 1957; *taż* 1962, s. 26-43, il. 25; В.П Откович 1983, s. 92; *tenże* 1985, s. 323; *tenże* 1990, s. 58-59.



25. Ikona Ilii Kołczyńskiego (Колчинський)

XVII w., deska, tempera

miejsce pochodzenia i przechowywania dzieła nie jest mi znane; w jedynej publikacji mylnie włączono ją do zbiorów МНЛ

Opis

Duża prostokątna scena *Ukrzyżowania* z trzech stron otoczona jest mniejszymi pasyjnymi. Na lewo od góry: *Ostatnia Wieczerza*, *Umywanie nóg*, *Modlitwa w Ogrójcu*, *Pojmanie Chrystusa*, *Chrystus przed (?)* oraz scena zniszczona, na prawo: *Biczowanie*, *Cierniem koronowanie*, *Ecce homo*, *Pilat umywa ręce*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie* i *Przybicie do krzyża*. Poniżej *Ukrzyżowania* – *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu* (zachowane fragmentarycznie) oraz *Niewiasty u grobu* i *Chrystus ukazuje się niewiastom*.

Warsztat

Działalność artystyczna tego twórcy nie została do tej pory objęta badaniem.

Bibliografia

П.М. Жолтовський 1983, s. 138.



26. Ikona z Wysocka, dekanat wysoczański, diecezja przemyska
XVII w, deska lipowa, tempera, 176 x 215 x 2,8 + 2 cm
HMJ, nr inw 1-1977/13648

Opis

Czterokrotnie większa kwatera *Ukrzyżowania* jest otoczona scenami pasyjnymi. W górnym pasie znajdują się: *Wskreszenie Łazarza*, *Wjazd do Jerozolimy*, *Ostatnia Wieczerza*, *Umywanie nóg*, *Modlitwa w Ogrójcu*, *Pojmanie Chrystusa*; w dwóch środkowych przerwanych sceną główną: *Pławienie w Cedronie*, *Chrystus przed Kajfaszem*, *Chrystus przed Pilatem*, *Biczowanie*, *Chrystus przed Annaszem*, *Chrystus przed Herodem*, *Ecce homo*, *Cierniem koronowanie*; w rzędzie najniższym: *Pilat umywa ręce*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Przybicie do krzyża*, *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu* oraz *Zmartwychwstanie*.

Warsztat

Ikona tę Janina Nowacka włączyła do dzieł malarzy rybotyckich. Do tego samego kręgu artystycznego zaliczyli ją także badacze ukraińscy, W. Otkowycz i W. Świenicka.

Bibliografia

J. Nowacka 1962, s. 33, il. 9; В. П. Откович 1990, s. 58-59; В. Свенціцька, В. Откович 1991 nr 84.



27. Ikona z Tysowca, dekanat skolski, diecezja przemyska, z cerkwi Św. Michała Archaniola

2 poł. w. XVII, tempera, deska
MHAII we Lwowie

Opis

Sceny pasyjne umieszczone są na trzech deskach: jednej prostokątnej z *Ukrzyżowaniem* oraz dwóch w kształcie trapezów z jednym bokiem ściętym. Dzisiaj trudno stwierdzić, czy jest to całość założenia, nie wiadomo też w jaki sposób były one zawieszane na ścianie cerkwi. Na pierwszej z nich znajdują się: *Umywanie nóg*, *Ostatnia Wieczerza*, *Modlitwa w Ogrójcu* oraz poniżej: *Pojmanie*, *Chrystus przed Kajfaszem*, *Biczowanie* (Chrystus upada na ziemię), na drugiej zaś: *Pilat umywa ręce*, *Biczowanie*, *Upadek Chrystusa* oraz poniżej: *Cierniem koronowanie* i *Obdarcie z szat*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Przybicie do krzyża*, na desce prostokątnej – *Ukrzyżowanie*.

Warsztat

Ostatnio ikonę tę objął badaniem V. Grešlik, włączając ją do dzieł twórcy, którego nazwał *mistrzem ikonostasów z okolic Sławska*.

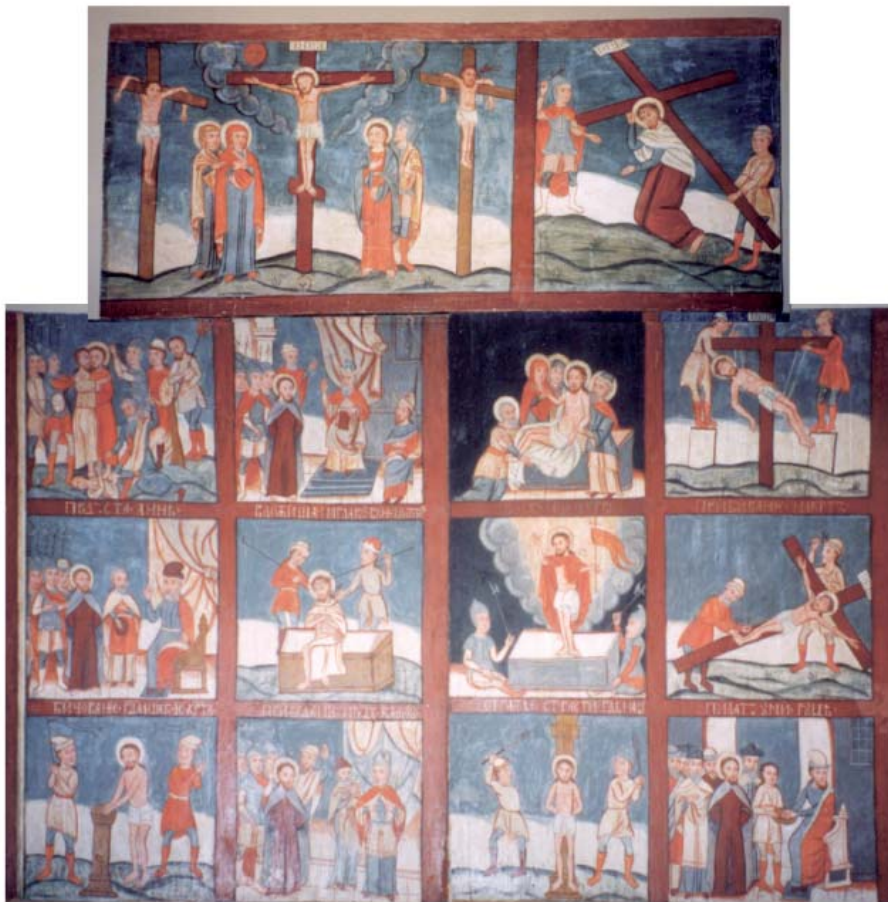
Bibliografia

V. Grešlik 2002, s. 65-69, il. 42.



28. Ikona ze zbiorów prywatnych we Lwowie (eksponowana w Muzeum Religii we Lwowie)

2. poł. w. XVII ?, tempera, deska, 146 x 108 + 146 x 106 + 66 x (?)



Opis

Sceny pasyjne rozmieszczone są na trzech osobnych deskach obecnie zestawionych i eksponowanych jako całość. Pierwotny sposób ich zawieszenia na ścianie cerkwi nie jest znany. Na małej desce w kształcie leżącego prostokąta umieszczono *Ukrzyżowanie* i *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, a na pozostałych dwóch – po sześć scen ułożonych rzędach po dwie: *Pojmanie Chrystusa* i *Chrystus przed Herodem*, *Chrystus przed Annaszem* i *Cierniem koronowanie*, *Biczowanie* i *Chrystus przed Kajfaszem*; na drugiej: *Złożenie do grobu* i *Zdjęcie z krzyża*, *Zmartwychwstanie* i *Przybicie do krzyża*, *Biczowanie* i *Piłat umywa ręce*. Najprawdopodobniej pierwotny pro-

gram był bardziej rozbudowany, ponieważ wśród scen na prezentowanych częściach ikony brakuje obowiązkowych przedstawień, jak *Ostatnia Wieczerza*, *Umywanie nóg*, czy *Modlitwa w Ogrójcu*.

Warsztat

Nie objęta badaniem, jednakże cechy stylowe zbliżają ją do ikony *Męki Pańskiej* z Tysowca.

Bibliografia

Nie publikowana

29. Ikona z Brusna Nowego, dekanat lubaczowski, diecezja przemyska, z cerkwi Św. Paraskiewy Męczennicy
1703, płótno, tempera, 176 x 192 cm
MNZP, nr inw. MPH 118

Opis

Dwa górne rzędy ikony zostały po środku przedzielone cztery razy większą kwaterą *Ukrzyżowania*; w pierwszym rzędzie na lewo znajduje się: *Wskreszenie Łazarza* i *Wjazd do Jerozolimy*, na prawo: *Ostatnia Wieczerza*, *Umywanie nóg*, poniżej na lewo: *Modlitwa w Ogrójcu*, *Przestraszenie straży*, na prawo: *Pojmanie Chrystusa*, *Chrystus przed Kajfaszem*; a u dołu w dwóch rzędach: *Chrystus w Kafarnaum*, *Piłat umywa ręce*, *Biczowanie*, *Cierniem koronowanie*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Przybicie do krzyża* oraz *Samobójstwo Judasza*, *Zaparcie się Piotra*, *Grający o szaty Chrystusa*, *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu* i *Zstąpienie do Otchłani*.

Napis fundacyjny

І ПРАВИЛЪ СІЮ СТѢТЬ ХВѢ БѢГОРОДНЪ РАБѢ БЖИ СЪЯНЪ БѢЛАНЪ
СО ЖЕНО СВОЕЮ ТАТИАНО ЗА СВОЕ ДШЕВНОЕ СЛѢНІЕ И ЗА ПРЕСТАВШИХЮ
РОДИЧОВЪ СВОИХЪ ДЪТЯГ

Warsztat

Janina Nowacka zaliczyła tę ikonę do dzieł malarzy rybotyckich (taż 1962, s. 33). Pogląd ten znalazł akceptację u innych badaczy (M. Przeździecka 1773, s. 55-56, 62-63; B. Kiwała, J. Burzyńska 1981, poz. 187; В.П. Откович 1990, s. 59; В. Свенціцька, В. Откович 1991 nr 84).

Źródła archiwalne

ABGK, nr akt 5913: *po lewій строні старинний образ – Муки Ісуса Христа.*

Bibliografia

J. Nowacka 1962, il. 10; B. Kiwała, J. Burzyńska 1981, il. 33 poz. 187; R. Biskupski 1991, il. 115, 116



30. Ikona z Semeniwki, dekanat horodeński, diecezja lwowska, z cerkwi Św. Paraskiewy Męczennicy

pocz. XVIII w., drzewo, tempera, ok. 343 x 440 cm (116 x 120 + 116 x 81 + 108,5 x 78,5 + 117 x 160 + 112 x 220 + 114 x 221 + 112 x 219)

Lwów, Galeria Obrazów (oddział zamek w Olesku), nr inw. ж 4128 – ж 4135/ кв 3018 – 4135

Opis

Środkowa kwatera z *Ukrzyżowaniem* otoczona została scenami pasyjnymi. I tak w dwóch górnych rzędach przedstawiono: *Wskreszenie Łazarza*, *Wjazd do Jerozolimy*, *Ostatnią Wieczerzę*, *Zdradę Judasza* oraz *Umywanie nóg*, *Modlitwę w Ogrójcu*, *Pojmanie Chrystusa* i *Chrystusa przed Annaszem*, poniżej na lewo: *Zaparcie się Piotra* i *Chrystusa przed Kajfaszem*, na prawo: *Prowadzenie przez Cedron* i *Chrystusa przed Pilatem*, a jeszcze niżej na lewo: *Biczowanie* i *Cierniem koronowanie*, a na prawo *Pilata umywa ręce* i *Ecce homo*; w dwóch dolnych rzędach: *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Przybicie do krzyża*, *Zdjęcie z krzyża*, *Oplakiwanie* oraz *Zstąpienie do Otchłani*, *Zmartwychwstanie*, *Niewiasty u grobu* i *Chrystus ukazuje się Marii Magdalenie*.

Warsztat

Ikona ta uważana jest przez badaczy za dzieło malarzy rybotyckich.

Bibliografia

П. Откович 1990, s. 59, s. 71; В. Свенціцька, В. Откович 1991, nr 84.



31. Ikona z Wisłoka Wielkiego (Górnego), dekanat jaśliski, diecezja przemyska, z cerkwi p.w. Zesłania Ducha Świętego
pocz. XVIII w.; płótno, tempera, 245 x 169 cm
Sanok, Muzeum Historyczne, nr inw. 999

Opis

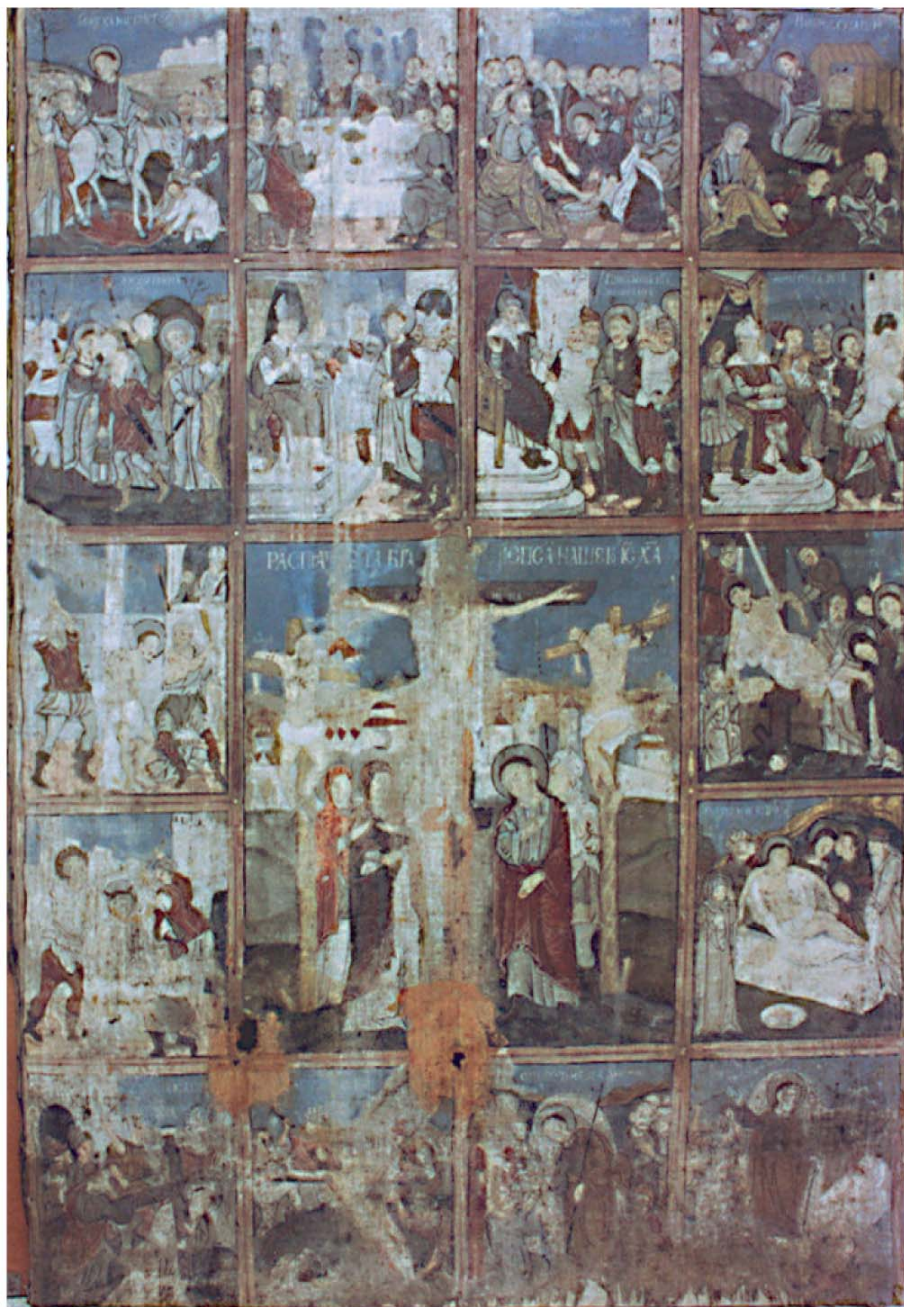
Czterokrotnie większa kwatera z *Ukrzyżowaniem* została otoczona przez sceny pasyjne. W dwóch górnych rzędach ukazane są: *Wjazd do Jerozolimy*, *Ostatnia Wieczerza*, *Umywanie nóg*, *Modlitwa w Ogrójcu* oraz *Pojmanie Chrystusa*, *Chrystus przed Annaszem*, *Chrystus przed Kajfaszem*, *Pilat umywa ręce*; na lewo: *Biczowanie*, *Cierniem koronowanie*, na prawo: *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu*; a w rzędzie najniższym: *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Przybicie do krzyża*, *Zstąpienie do Otchlani* oraz *Zmartwychwstanie*.

Warsztat

Janina Nowacka zaliczyła to dzieło do kręgu malarzy rybotyckich.

Bibliografia

J. Nowacka 1962, s. 32, il. 6.



32. Ikona z Łahodowa, dekanat gliniański, diecezja lwowska, z cerkwi p.w. Soboru Michała Archanioła
XVIII w, płótno
Lwów, klasztor Studytów

Opis

Ikona złożona z dwóch płócien podzielonych na osiem kwater każde (dwa rzędy po cztery), wtórnie oprawionych w blejtramy ze stojakami, obecnie eksponowane obok siebie, pierwotnie zawieszono zapewne jedno pod drugim, o czym świadczą znaczne zniszczenia partii malowideł w najniższym rzędzie, przemalowanych w roku 1869 (napis na scenie *Przybicia do krzyża*). W górnym rzędzie występują: *Ostatnia Wieczera*, *Umywanie nóg*, *Judasz zaprzedaży Chrystusa Żydom*, *Modlitwa w Ogrójcu*, poniżej: *Pojmanie Chrystusa*, *Chrystus przed Kajfaszem*, *Chrystus przed Herodem*, *Chrystus przed Pilatem*; jeszcze niżej: *Biczowanie*, *Cierniem koronowanie*, *Ecce homo*, *Pilat umywa ręce* oraz w najniższym rzędzie przemalowane *Przybicie do krzyża*, *Ukrzyżowanie*, *Oplakiwanie*, *Zmartwychwstanie*.

Warsztat

Ikona nie objęta do tej pory badaniem.

Bibliografia

С. Дмитрух 2005, s. 46-49.

Źródła archiwalne

МНЛ РКЛ 23, k. 353 r. ...obrazów po ścianach varijs locis ulokowanych No 10...
Passio Dnica stacjami na kortynie płóciennej odmalowana, do ściany przybita...

Rekonstrukcja



33. Ikona nieznanego pochodzenia

plótno, tempera, 133 x 224 cm

MNZP, nr inw. MPS 4808

Opis

Pierwotnie centralnie usytuowane czterokrotnie większe *Ukrzyżowanie* otaczały mniejsze sceny ułożone w cztery rzędy. W najwyższym to: *Wskreszenie Łazarza*, *Wjazd do Jerozolimy*, *Ostatnia Wieczerza*, *Umywanie nóg*, *Modlitwa w Ogrójcu*, poniżej na lewo: *Pojmanie Chrystusa*, *Chrystus przed Kajfaszem*, a na prawo: *Chrystus przed Herodem* i *Chrystus przed Pilatem*, niżej na lewo: *Biczowanie* i *Cierniem koronowanie*, a na prawo: *Pilat umywa ręce* i *Prowadzenie na ukrzyżowanie*. Wśród niezachowanych przedstawień znajdowały się zapewne: *Przybicie do krzyża*, *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu*, *Zmartwychwstanie* oraz albo *Zstąpienie do Otchłani*, albo któreś z Chrystusowych objawień po zmartwychwstaniu.

Warsztat

Ikona do tej pory, zapewne ze względu na duże zniszczenia, nie była objęta badaniem, jednak cechy stylistyczne oraz ikonograficzne pozwalają ją zaliczyć do kręgu malarzy rybotyckich.

Bibliografia

Nie publikowana; wzmiankowana w B. Kiwała, J. Burzyńska 1981, poz. 189; rep. MNZP nr inw. fot. 41701.

Rekonstrukcja

Przybicie
do krzyża

Zdjęcie
z krzyża

Złożenie
do grobu

Zstąpienie
do Otchłani

Zmartwych-
wstanie

34. Ikona nieznanego pochodzenia (być może z cerkwi p.w. Narodzenia Marii z Krościenka, dekanat starosolski, diecezja przemyska)
 płótno, olej, XVIII w, 179 x 229 MNK (od 1919), nr inw. XVIII-398

Opis

Czterokrotnie większe *Ukrzyżowanie* otaczają sceny pasyjne. I tak, w rzędzie najwyższym znajdują się: *Wskrzeszenie Łazarza*, *Wjazd do Jerozolimy*, *Ostatnia Wieczerza*, *Umywanie nóg* oraz *Modlitwa w Ogrójcu*, niżej na lewo: *Przestraszenie straży* i *Pojmanie Chrystusa*, a na prawo: *Chrystus przed Annaszem* i *Chrystus przed Kajfaszem*, niżej na lewo: *Chrystus przed Herodem* i *Pilat umywa ręce*, a na prawo *Biczowanie* i *Judasz zwraca srebrniki*; w dwóch rzędach dolnych mieszczą się: *Cieraniem koronowanie*, *Ecce homo*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Przybicie do krzyża* i *Zdjęcie z krzyża* oraz *Złożenie do grobu*, *Zmartwychwstanie*, *Zstąpienie do Otchłani*, *Niewiasty u grobu* i *Chrystus w drodze do Emaus*.

Warsztat

Janina Kłosińska zaliczyła to dzieło do kręgu malarzy rybotyckich.

Bibliografia

J. Kłosińska 1976; tamże 1989, poz. 36.



35. Ikona z Kotania, dekanat biecki, diecezja przemyska, z cerkwi ŚŚ. Kosmy i Damiana
1737, deska, tempera, 89,5 x 281 + 90 x 277,5 + 89 x 281
Muzeum Zamek w Łańcucie (MZŁ-SZR 1573-5)

Opis

Centralnie usytuowane *Ukrzyżowanie* otoczone jest scenami pasyjnymi. W dwóch najwyższych rzędach mieszczą się: *Wskrzeszenie Łazarza*, *Wjazd do Jerozolimy*, *Judasz zaprzęduje Chrystusa żydom*, *Ostatnia Wieczerza* i *Umywanie nóg* oraz *Modlitwa w Ogrójcu*, *Pojmanie Chrystusa*, *Chrystus przed Kajfaszem*, *Chrystus przed Herodem*, *Chrystus przed Pilatem*; niżej na lewo: *Chrystus przed Pilatem*, poniżej: *Cierniem koronowanie*, na prawo: *Biczowanie* oraz *Ecce homo*; a w dwóch dolnych rzędach: *Pilat umywa ręce*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Przybicie do krzyża*, *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu*, *Zstąpienie do Otchłani*, *Zmartwychwstanie*, *Niewiasty u grobu*, *Chrystus w drodze do Emaus*, *Cud nad Morzem Tyberiadzkim*.

Napisy fundacyjne

РОВѢ БЖІИ ІС ХЪ (w dole na prawo w scenie *Ukrzyżowania*)

Warsztat

Maria Przeździecka zaliczyła to dzieło do kręgu malarzy rybotyckich (M. Przeździecka 1973, s. 57). Atrybucji tej nie sprzeciwili się późniejsi badacze (B. Откович 1990, s. 59; B. Свенціцка В Откович 1991, s 84).

Bibliografia

M. Przeździecka 1973, il. 32; R. Biskupski 1994, il. 14.



36. Ikona z Tejsarowa, dekanat stryjski, diecezja przemyska, z cerkwi Św. Nikefora Patriarchy
XVIII w, deska, tempera, 260,5 x 95 cm (środkowa deska), 259,5 x 93 cm (lewa),
260,5 x 90 cm (prawa)
Lwów, Galeria Obrazów (czasowo w ekspozycji Muzeum Budownictwa Ludowego
we Lwowie), nr inw. ж 4493 аБВ/ кВ 3769

Opis

Ukrzyżowanie pośrodku otoczone jest mniejszymi scenami pasyjnymi, przy czym porządek chronologiczny zachowany jest jedynie w rzędzie górnym i przebiega od prawej do lewej. Tu też znajdują się od lewej: *Chrystus przed Annaszem*, *Pojmanie Chrystusa*, *Modlitwa w Ogrójcu*, *Umywanie nóg* oraz *Ostatnia Wieczerza*; w dwóch kolejnych rzędach na lewo: *Biczowanie*, *Chrystus przed Herodem* i niżej: *Chrystus przed Kajfaszem*, *Cierniem koronowanie*, oraz na prawo: *Przybicie do krzyża*, *Niewiasty u grobu* i niżej: *Zdjęcie z krzyża*, *Chrystus w drodze do Emaus*; a w dolnym pasie: *Pilat umywa ręce*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Złożenie do grobu*, *Zmartwychwstanie* oraz *Zstąpienie do Otchłani*.

Warsztat

Nie podjęto do tej pory badań nad tą ikoną.

Bibliografia

Ikona nie publikowana



37. Ikona z Mołdawska, dekanat wysoczański, diecezja przemyska, z cerkwi p.w. Ucieczki do Egiptu

Marho Domażyński Szestakowycz (?), 1720, deska sosnowa, tempera, 255 x 154 x 3 cm (255 x 55 x 3+ 255 x 52 x 3+ 255 x 47 x 3)

HMJI, nr inw. 1-460/13598

Opis

Program rozplanowany został w sześciu rzędach, przy czym ilustracje wydarzeń nie są umieszczone w wyodrębnionych ramką kwaternionach, następują bezpośrednio po sobie bądź w obrębie pola ograniczonego szerokością deski ukazano kilka epizodów. I tak w pierwszym rzędzie od góry znajdują się: *Wskrzeszenie Łazarza*, *Wjazd do Jerozolimy*, *Ostatnia Wieczerza*, *Zdrada Judasza* i *Modlitwa w Ogrójcu*, w drugim: *Przestraszenie straży*, *Pojmanie Chrystusa*, *Chrystus przed Kajfaszem*, *Chrystus przed Sanhedrynem* (?), *Chrystus przed Pilatem* i *Chrystus przed Herodem*, w trzecim i czwartym, przedzielonym sceną *Ukrzyżowania* na lewo *Ecce homo*, *Piłat umywa ręce*, *Sąd Pilata*, a niżej: *Biczowanie* i *Cierniem koronowanie*, na prawo zaś: *Zaparcie się Piotra* i *Skrucha Piotra*, a niżej: *Judasz Zwraca srebrniki* oraz *Samobójstwo Judasza*; w dwóch najniższych: *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Przybicie do krzyża*, *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu*, *Zmartwychwstanie* oraz *Niewiasty u grobu*, *Chrystus ukazuje się niewiastom*, *Zstąpienie do Otchłani*, *Niewierny Tomasz*.

Warsztat

Część ikon z cerkwi w Mołdawsku, tj. *Sąd Ostateczny*, *Męka Pańska*, fragmenty dodatkowego rzędu w ikonostasie, a więc *Obcięcie głowy Jana Chrzciciela*, *Uczta u Heroda* i *Przeniesienie zwłok Świętego Mikołaja* przypisuje się znanemu z imienia malarzowi Markowi Szestakowyczowi z Domażyru, autorowi sygnowanego ikonostasu z cerkwi Michała Archaniola w Suchym Potoku oraz ikon z cerkwi Michała Archaniola w Rykowie (W. Jarema 1972, il. 13; П.М. Жолтовський 1983, s. 128-129; В. Откович 1990, s. 43-45, 50-61; В. Свенціцька, В. Откович 1991, s. 22-23, nr 85-93). Podobieństwa stylistyczne i ikonograficzne pozwalają przypisać temu malarzowi również ikonę *Męki Pańskiej* z Łosyńca (por. nr 38).

Bibliografia

В. Свенціцька, В. Откович 1991, nr 86.



38. Ikona w Łosińcu, dekanat wysoczański, diecezja przemyska, w cerkwi Św. Dymitra
Marko Domażyński-Szestakowycz (?), 1722

Opis

Program rozplanowany został w sześciu rzędach, przy czym dwa środkowe przeważają nad czterema pozostałymi. Często w obrębie jednej kwatery umieszczono kilka epizodów. I tak, w pierwszym rzędzie od góry znajdują się: *Wskrzeszenie Łazarza, Wjazd do Jerozolimy, Ostatnia Wieczerza, Zdrada Judasza i Umywanie nóg*, w drugim: *Modlitwa w Ogrójcu, Przestraszenie straży i Pojmanie Chrystusa, Chrystus przed Annaszem i Chrystus przed Kajfaszem oraz Chrystus przed Herodem, Chrystus przed Pilatem*, w trzecim i czwartym, przedzielonym sceną *Ukrzyżowania na lewo: Ecce homo i Pilat umywa ręce*, a niżej: *Obdarcie z szat i Biczowanie*, na prawo zaś *Zaparcie się Piotra i Skrucha Piotra*, a niżej: *Judasz zwraca srebrniki oraz Samobójstwo Judasza*; w dwóch najniższych: *Cierniem koronowanie, Prowadzenie na ukrzyżowanie, Przybicie do krzyża, Zdjęcie z krzyża i Złożenie do grobu oraz Zmartwychwstanie, Niewiasty u grobu i Chrystus ukazuje się niewiastom, Zstąpienie do Otchłani, Niewierny Tomasz*.

Warsztat

Ikona nie została do tej pory objęta szczegółowymi badaniami, ale już wstępna analiza porównawcza stylu i ikonografii pozwalają dostrzec duże podobieństwa z ikoną Męki Pańskiej z Mołdawska przypisywanej Markowi Domażyńskiemu-Szestakowyczowi (por. nr 37).

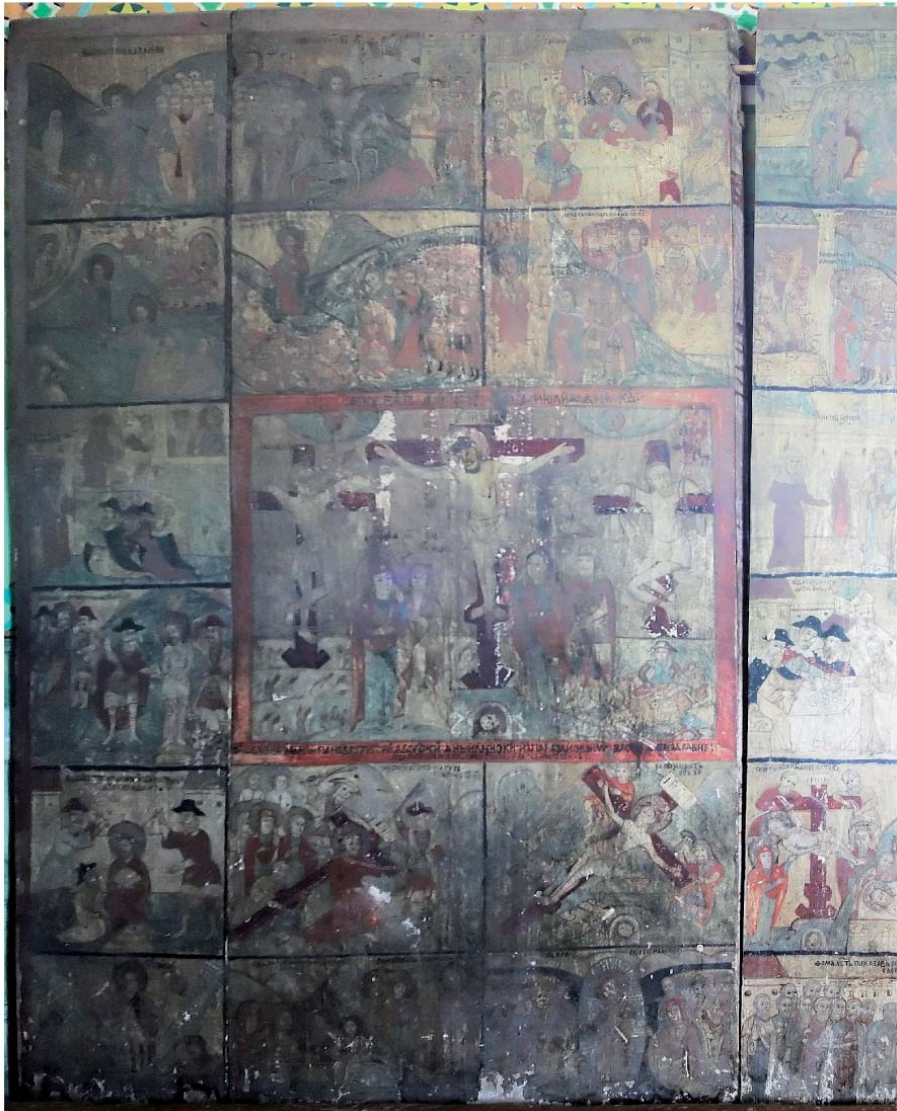
Napisy fundacyjne

РОКЪ БЖГО ІІКІІ МЦА ІЮЛНА ДНА КД – nad sceną *Ukrzyżowania*

СІ СБРАЗ ИЗПРАВИЛИ ПАНОВЕ ГРИГОРІ ЛВОРСКІ АНЬ ИЛИНСКІ ИЗ ПАНАМИ СВОИМИ ЗА СВОЕ ДОБРЕ ЗДРАВІЕ И ЗА СПШЕНІЕ ГРѢХОВЪ СВОИХЪ И ЗА РОДИЧО СВОИХЪ – pod sceną *Ukrzyżowania*

Bibliografia

В. Откович 1997, s. 68; В. Слободян 2003, s. 110; А. Gronек 2007e.



39. Ikona z Trędowacza (Trudowacza), dekanat gołogórski, diecezja lwowska, z cerkwi p.w. Soboru Matki Boskiej
XVIII w. (?), płótno, olej (?)
Lwów, klasztor Studytów



Opis

Ikona składa się z dwunastu scen pasyjnych ułożonych w dwóch rzędach po sześć. Tak więc są tu: *Modlitwa w Ogrójcu*, *Sąd nad Chrystusem*, sześć scen z kolejnych etapów drogi na ukrzyżowanie, np.: *Spotkanie Weroniki*, *Upadek pod krzyżem*, *Chrystus spotyka niewiasty jerozolimskie*, następnie: *Biczowanie*, *Przybicie do krzyża*, *Ukrzyżowanie*, *Złożenie do grobu*.

Warsztat

Nie objęta badaniem

Źródła archiwalne

MHJ PKA 23, k. 259v: ...u ściany lewej *Passio Dnica* y *Sąd Ostateczny* na kortynie płóciennej odmalowany.

Bibliografia

Nie publikowana

40. Ikona z Reklińca, dekanat uhniewski, diecezja chełmska, z cerkwi Św. Trójcy

XIX w, olej, płótno, 160 x 251 cm + 157 x 246 cm

Lwów, Galeria Obrazów (oddział Zamek w Olesku), nr inw. ж 6768, kb 18346, ж 6769, kb 18347

Rekonstrukcja



Opis

Na dwóch płatach płótna umieszczono dwadzieścia scen (10 na każdym, w dwóch rzędach po pięć). Tak więc są tu: *Umywanie nóg*, *Ostatnia Wieczerza*, *Modlitwa w Ogrójcu*, *Pojmanie Chrystusa*, *Piłat umywa ręce*; poniżej: *Chrystus bierze krzyż na ramiona*, *Chrystus upada po raz pierwszy*, *Chrystus spotyka Matkę*, *Szymon Cyrenejczyk pomaga nieść krzyż*, *Weronika wyciera twarz Chrystusa*; na drugim zaś płótnie: *Naigrawanie*, *Chrystus przed Kajfaszem*, *Biczowanie*, *Cierniem koronowanie*, *Ecce homo*; poniżej: *Przybicie do krzyża*, *Ukrzyżowanie*, *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu*, *Zmartwychwstanie*.

Warsztat

Ikona dotychczas nie objęta badaniem.

Źródła archiwalne

ABGK, nr akt 6250.

Bibliografia

Ikona nie publikowana

41. Ikona w Krywce, dekanat wysoczański, diecezja przemyska, w cerkwi Św. Mikołaja
Stefan Szedewy, 1810, deska

Opis

Na lewo od dużo większego *Ukrzyżowania* umieszczono od góry: *Umywanie nóg*, *Pojmanie*, *Cierniem koronowanie*, na prawo: *Zdjęcie z krzyża*, *Obdarcie z szat*, *Prowadzanie na ukrzyżowanie*, a ponad: *Niewiasty u grobu*.

Warsztat

W cerkwi w Krywce znajduje się ikona *Sądu Ostatecznego* tego samego malarza z napisem odnoszącym się do obu dzieł: *Єіє изоввѣраженіє новогѡ и ветхѡго Завѣта соорѣжено накладомъ оуспѡшаго р. Б. Андреа Халѣпнача и со прѡтчимы, в томъ времени бѣдѡце парохъ сци ієр Денковѣчъ проче съ трудомъ Боголюбива р. Б. Стефана Шедѣвогѡ иконописано въсть сеп. І Р. Б. АСІ (В.Слободян 2003, s. 90).* Działalność tego malarza nie spotkała się do tej pory z zainteresowaniem badaczy.

Bibliografia:

В. Слободян 2003, s. 90.



42. Ikona ze wsi Uličské Krivé, w cerkwi Św. Archanioła Michała
1834, tempera, deska

Opis

Ikona podzielona na trzy wertykalne segmenty: centralny, szerszy mieści trzy sceny: *Ukrzyżowanie*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Sąd nad Chrystusem*; na lewo znajduje się: *Złożenie do grobu*, *Zdjęcie z krzyża*, *Umywanie nóg*, *Ostatnia Wieczerza*, *Modlitwa w Ogrójcu*, *Pojmanie Chrystusa*, na prawo zaś: *Biczowanie* i *Pilat umywa ręce*, *Przybicie do krzyża*, *Ecce homo*, *Chrystus przed Herodem (?)*, *Cierniem koronowanie*, *Chrystus przed Pilatem*.

Program bliźniaczy na ikonie z Nowej Sedlicy (patrz niżej).

Warsztat

Ikona nie objęta badaniem

Bibliografia

Б. Ковачовичова-Пушкарова, J. Пушкар, s. 411; M. Sopoliga, 1996, s. 107, il. 80; A. Gronek 2003c.



43. Ikona z Nowej Sedlicy (Nowaselycja), z cerkwi Św. Archaniola Michała
1843, tempera, deska, 243 x 180 cm
Krajoznawcze Muzeum w Humenném

Opis

Program i rozmieszczenie jak na ikonie ze wsi Uličské Krivé (patrz wyżej).

Warsztat

Ikona nie objęta badaniem

Bibliografia

Б. Ковачовичова-Пушкарова, J. Пушкар, 1971, s. 336; A. Frycký 1971, nr 97;
S. Tkacz 1984, il. 143.



Cykle pasyjne naścienne

44. W cerkwi Św. Jakuba w Powroźniku, dekanat muszyński, diecezja przemyska, ściana sanktuarium (dziś w zakrystii)

1607

Opis

Cykl pasyjny nie jest wyodrębniony, lecz dopełniała świąteczny. Są tu: *Sąd nad Chrystusem*, *Biczowanie*, *Naigrawanie*, *Niesienie krzyża*, *Ukrzyżowanie* (duże, na osi kompozycji), *Złożenie do grobu* oraz *Zejście do piekła*.

Bibliografia

E. Dwornik-Gutowska, M. Gutowski 1958; Г.Н. Логвин 1967, s. 189-190, il. 128; J. Giemza, 1999, s. 105-108.

45. W cerkwi Św. Ducha w Potyliczu, dekanat potylicki, diecezja chełmska, ściana północna

ok. 1620

Opis

Sceny pasyjne skupione zostały wokół *Zaśnięcia Matki Boskiej*. Są to w dwóch pasach górnych: *Wskrzeszenie Łazarza*, *Wjazd do Jerozolimy*, *Ostatnia Wieczerza*, *Umywanie nóg*, *Modlitwa w Ogrójcu* oraz *Przestraszenie straży*, *Pojmanie Chrystusa*, *Chrystus przed Annaszem*, *Naigrawanie*, *Chrystus przed Kajfaszem*. W dwóch pasach na lewo od sceny głównej znajdują się: *Judasz bierze srebrniki*, *Biczowanie*, *Cierniem koronowanie* oraz *Piłat umywa ręce*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Przybicie do krzyża*. W pasie najniższym zaś: *Ukrzyżowanie*, *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu*, *Straż u grobu*, *Zmartwychwstanie*, *Zstąpienie do Otchłani*, a także częściowo zamalowane *Niewiasty u grobu*, *Judasz zwraca srebrniki* i *Samobójstwo Judasza* (te ostatnie dalej ku wschodowi już pod sceną *Deesis*).

Warsztat

Ludmiła Milajewa w monografii malowideł w potylickiej cerkwi zwróciła uwagę na podobieństwo stylistyczne z *Mandylionem* z Radruża z roku 1623 (Л. Міляєва 1969, s. 224). Tropem tym podążył Jarosław Giemza wskazując na dalsze zależności między omawianymi malowidłami a zachowanymi ikonami z Radruża, np. *Zwiastowania* w łańcuckich zbiorach (MZŁ-SZR 1101), co pozwoliło wysunąć hipotezę o wspólnocie warsztatowej (A. Giemza 1999, s. 95-97).

Bibliografia

Л.С. Міляєва, Г. Логвин 1963, il. br. nr.; Г.Н. Логвин 1967, s. 191-198, il. 191-135; Л. Міляєва 1969; таж 1971; П.М. Жолтовський 1988; J. Giemza 1999, s. 93-97, 99-102; T. Budzyński, M. Czuba 2001, il. 73-75; Ф.С. Умянцев 2002, s. 44-45.

46. W cerkwi Św. Jura w Drohobyczu, dekanat drohobycki, diecezja przemyska
ściana północna
2. poł. w. XVII



Opis

Sceny pasyjne otaczają z trzech stron sześciokrotnie większe *Ukrzyżowanie*. Od góry po lewej stronie znajduje się: *Wskreszenie Łazarza*, po prawej: *Wjazd do Jerozolimy*, analogicznie niżej: *Namaszczenie w Betanii*, *Ostatnia Wieczerza* oraz *Umywanie nóg*, *Modlitwa w Ogrójcu*, jeszcze niżej: *Pojmanie Chrystusa*, *Pławienie w Cedronie*, *Chrystus przed Annaszem*, *Zaparcie się Piotra* oraz *Chrystus przed Kajfaszem*, *Ecce homo*, *Chrystus przed Herodem*. Poniżej w pasie wzdłuż całej ściany: *Sąd nad Chrystusem*, *Biczowanie*, *Cierniem koronowanie*, *Pilat umywa ręce*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, a w dwóch pasach najniższych: *Judasz wraca srebrniki* i *Samobójstwo Judasza*, *Przybicie do krzyża*, *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu* oraz *Zstąpienie do Otchłani*, *Zmartwychwstanie*, *Niewiasty u grobu*.

Warsztat

Umjancew w przedstawieniu *Ukrzyżowania* dostrzegł cechy wspólne z malowidłami na cokole ikonostasu w tejże cerkwi wykonanymi przez Stefana Malarza z Medyki w roku 1659. To pozwoliło hipotetycznie przypisać cykl pasyjny właśnie temu twórcy (Ф.С. Умянцев 1968, s. 162). Łohwyn i Miljajewa wskazują na niego jako

na kierownika prac malarskich na ścianach tej cerkwi (Г. Логвин 1973, s. 50; L. Miłyaeva 1996, s. 59).

Bibliografia

I. Свенціцький 1938; Г.Н. Логвин 1963, s. 211, 214, il. 108; Ф.С. Умянцев 1968, s. 158-162, il. 129-130; Tenże, 2002, s. 215; Г. Логвин 1973, s. 48-50, il. 23; П.М. Жолтовський 1988; J. Gierza 1999, s. 112-113; A. Groniek 2003b, s. 169.

47. W cerkwi Św. Trójcy w Sichowie, dekanat lwowski, diecezja lwowska północna część sklepienia nawy, 1683

Opis

Cykl pasyjny ułożony jest w układzie pasowym. Na samej górze znajdują się: *Ostatnia Wieczerza* i *Modlitwa w Ogrójcu*, niżej: *Umywanie nóg*, *Pojmanie Chrystusa* i *Chrystus przed Pilatem*, pod nimi: *Chrystus przed Kajfaszem*, *Biczowanie*, *Cierniem koronowanie*, *Pilat umywa ręce*, a w pasie najniższym: *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Ukrzyżowanie*, *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu* oraz *Zmartwychwstanie*. Znacznie większe *Ukrzyżowanie* znajduje się także na ścianie wschodniej.

Warsztat

Umjancew, nie uzasadniając, twórców malowideł związał ze środowiskiem lwowskim (Ф.С. Умянцев 1968, s. 165).

Bibliografia

Ф.С. Умянцев 1968, s. 165-167.

48. W cerkwi Wniebowstąpienia Pańskiego w Uluczu, dekanat birczański, diecezja przemyska
ściana północna, il. 80. w. XVII



Opis

Narracja złożona z 21 epizodów i rozmieszczona wokół *Ukrzyżowania* rozwija się wyjątkowo od dołu ku górze, rozpoczynając od sceny w dolnym rzędzie po stronie lewej: *Wskreszenie Łazarza*, *Wjazd do Jerozolimy*, *Ostatnia Wieczerza*, *Umywanie nóg*, *Modlitwa w Ogrójcu*, *Pojmanie*. Powyżej, na lewo od *Ukrzyżowania*: *Chrystus przed Annaszem*, *Chrystus przed Herodem*, na prawo zaś: *Chrystus przed Kajfaszem*, *Biczowanie*. Analogicznie w dwóch wyższych pasach: *Cierniem koronowanie* z epizodem: *Śmierć Judasza*, *Naigrawanie*, naprzeciwko: *Ecce Homo*, *Piłat umywa ręce*, wyżej: *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Przybicie do krzyża* oraz *Zdjęcie z krzyża*. W rzędzie najwyższym: *Złożenie do grobu*, *Zstąpienie do Otchłani*, a ponad już na sklepieniu *Zmartwychwstanie*.

Warsztat

J. Giemza przypisał malowidła wiszeńskiemu malarzowi Stefanowi Dzengalowyczowi, twórcy między innymi ikon w przegrodzie ołtarzowej z tejże cerkwi (J. Giemza 1999a).

Bibliografia

E. Dwornik-Gutowska 1965 s. 14-20; J. Giemza 1995, s. 69-81; tenże 1999a, s. 89-150, zwłaszcza 102-105 i 133; tenże 2000, s. 209-222.

Rzędy ikon pasyjnych w ikonostasach

49. W cerkwi p.w. Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie, dekanat lwowski, diecezja lwowska
Fedir Seńkowycz, Mykoła Petrachnowycz, 1. poł. w. XVII, ściana wschodnia nawy głównej

Opis:

Ikony wtórnie zawieszono po obu stronach ikonostasu na ścianie wschodniej nawy głównej. Na lewo znajdują się w pięciu rzędach po dwie: *Wskrzeszenie Łazarza*, *Wjazd do Jerozolimy*, *Umywanie nóg*, *Mowa pożegnalna Chrystusa*, *Modlitwa w Ogrójcu*, *Pojmanie Chrystusa*, *Chrystus przed Annaszem*, *Sąd nad Chrystusem*, *Chrystus przed Kajfaszem*, *Biczowanie*, na prawo zaś analogicznie: *Chrystus przed Pilatem*, *Chrystus przed Herodem*, *Cierniem koronowanie*, *Pilat umywa ręce*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Przybicie do krzyża*, *Ukrzyżowanie*, *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu*, *Zstąpienie do Otchłani*.

Warsztat

Malarzy pracujących dla lwowskiego bractwa wymienia Hołubec na podstawie źródeł archiwalnych (M. Голубець М. 1921, s. 259-263). Seńkowycz wykonał ikonostas częściowo spalony w roku 1630, konsekrowany rok później (W. Łoziński 1896 XLVII). W roku 1637 bractwo zleciło wykonanie nowej przegrody M. Petrachnowyczowi (*Юбилейное Мзданіе...*, s. 8, dok. VI). Uważany za zaginiony ikonostas z cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej złożony z ikon obu malarzy odnalazł M. Gębarowicz w cerkwi ŚŚ. Kosmy i Damiana w Grzybowicach Wielkich (tenże 1962, s. 113; tenże 1969, s. 83). T. Mańkowski przypisał Seńkowyczowi ikony *Męki Pańskiej* pozostawione we lwowskiej cerkwi (tenże 1936, s. 66-67; szczegółowo o działalności Seńkowycza por. B. Александрович 1999; tam też szczegółowa literatura). W. Świencicka nie zgadza się z tym poglądem, uważając, że są one dziełem kilku nieznanych malarzy z połowy wieku XVII (B.I. Свенціцька 1966, s. 22). Obecnie najczęściej przyjmuje się za W. Wujcikiem, że jedynie trzy spośród 20 ikon pasyjnych w cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej są dziełem Seńkowycza: *Wskrzeszenie Łazarza*, *Wjazd do Jerozolimy*, *Zstąpienie do Otchłani*. 14 przypisuje się M. Petrachnowyczowi-Morachnowskiemu (B.C. Вуйчик 1979, s. 12; O. Ф. Сидор 1990; s. 27-28; L. Milyaeva 1996, s. 47, il. 45-50; il. Степовик 1996, s. 59-60); 3 pozostałe: *Przybicie do krzyża*, *Ukrzyżowanie* oraz *Złożenie do grobu* pochodzą z wieku XIX.



Bibliografia

I. Szaraniewicz 1888, s. 94; В. І. Свенціцька 1966, s. 22; Ф.С. Умянцев 1968, s. 288-294; Міляєва 1969, s. 38-42; О.Ф. Сидор 1990; s. 27-28, il. 83-84; В. Александрович 1991; Н. Шамардіна 1991, s. 167-171; В.А. Овсїйчук 1994; tenže 1996, 318-323; L. Milyaeva 1996, s. 47, il. 45-50; Д. Степовик 1996, s. 57-60; В. Александрович 1998b, s. 113; tenže 1999, 85-89; tenže 2001, s. 668-669; A. Gronек 2001a; таž 2003b, s. 169-172, il. 11.

50. W cerkwi ŚŚ Piatnic we Lwowie, dekanat lwowski, diecezja lwowska
w przegrodzie ikonostasowej
1. poł. w. XVII



Opis

Pomiędzy rzędami *Deesis* i proroków umieszczono 12 scen pasyjnych symetrycznie po obu stronach owalnego *Złożenia do grobu*. Od lewej są to: *Umywanie nóg*, *Modlitwa w Ogrójcu*, *Sąd nad Chrystusem*, *Chrystus przed Kajfaszem*, *Chrystus przed Herodem* oraz *Chrystus przed Pilatem*, *Pilat umywa ręce*, *Biczowanie*, *Cierniem koronowanie*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Zdjęcie z krzyża*. Na osi rzędu święteckiego, do którego włączono również *Wskreszenie Łazarza*, *Wjazd do Jerozolimy* i *Zstąpienie do Otchłani* znajduje się *Ostatnia Wieczerza*.

Warsztat

Twórca ikonostasu w cerkwi Piatnickiej nie jest znany. W literaturze naukowej jednak pojawiają się bezpodstawne próby wiązania tego dzieła bądź to z Puchałą (bliżej o działalności tego malarza В. Александрович 1998a, s. 11-88) i Seńkowyczem (В. А. Овсійчук 1985, s. 140-142; tenże 1994 s. 93, 95; tenże 1996, s. 302), bądź to z Petrachnowyczem (П. М. Жолтовський 1978, s. 35; Н. Шамардіна 1991).

Bibliografia

M. Sokołowski 1886, s. 21, tabl. VIII; А. Міляєва, Г. Логвин 1963, br. nr il.; В.І. Свенціцька 1966, s. 30; Ф.С. Умянцев 1968, s. 292-296, il. 203-204; Міляєва

1969, s. 45-49; М. Драган 1970, il. 8. П.М. Жолтовський 1978, s. 38-39; Z. Szanter 1985, il. 44; О.Ф. Сидор 1990, s. 30; В.А. Овсійчук 1994; tenže 1996, 300-323; L. Milyaeva 1996, s. 53, 153; Д. Степовик 1996, s. 57; В. Александрович 1996; tenže 1998b, s. 112; tenže 2001, 666-667; W. Deluga 2000, il. 26; A. Gronек 2001a; таž 2003b, s. 172-173, il. 12; таž 2007c.

Cykle *Męki Pańskiej* nie objęte badaniami i nie opublikowane

1. Ikona z Ilnika, dekanat wysoczański, diecezja przemyska
2 poł. XVI w., deska lipowa, tempera, 274 x 40,5 + 44 x 3,5 cm
MHJI (od 1914), nr inw. 1-1581/15564 (1-2)
2. Ikona z Zawadki, dekanat wysoczański, diecezja przemyska, z cerkwi p.w. Michała Archaniola
kon. XVI w., deska lipowa, tempera, 3 deski: 160,5 x 48, 5 x 2,8 + 137 x 27, 5 x 2,7 + 66 x 29 x 2 cm
MHJI (od 1952, dawniej w Muzeum Lwowskiej Bogosłowskiej Akademii), nr inw. 1-2258/36589
(1-3)
3. Ikona z Pinian, dekanat samborski, diecezja przemyska
kon. XVI w., deska lipowa, tempera, fragment
MHJI, nr inw. 1-2629/38472
4. Ikona z Jasienicy Zamkowej, dekanat starosamborski, diecezja przemyska, z cerkwi p.w. Soboru Archaniola Michała
1658 r., płótno, tempera, 287 x 300 cm
MHJI (od 1919), nr inw. 1-1663/18260
5. Ikona z Kamionki Buzkiej (Strumiłowej), diecezja lwowska
1675 r., płótno, olej, 211,5 x 120,5 x 2,8 cm (202 x 109,5)+ 211 x 63 x 3 cm (202 x 54) + 204, 5 x 90, 5 cm (199 x 85) + 208 x 57 x 3 cm (199 x 48)
MHJI, nr inw. 1-1498/14547 (1-4)
6. Ikona z Kamionki Buzkiej (Strumiłowej), diecezja lwowska
1673 r., 232,5x115x2,5
MHJI, nr inw. 1-3588/14548
7. Ikona z Krasowa, dekanat szczyrzecki, diecezja lwowska, z cerkwi p.w. Paraskewy XVII w., płótno, tempera, 177 x 272 cm MHJI, nr inw. 1-1980/11828
Opis. Centralne większe przedstawienie *Ukrzyżowania* otaczają małe sceny pasyjne: sześć w rzędzie górnym i dolnym oraz po dwie w dwóch rzędach po obu stronach, licząc od lewej: *Wjazd do Jeruzolimy*, *Ostatnia Wieczerza*, *Umywanie nóg*, *Modlitwa w Ogrójcu*, *Pojmanie Chrystusa*, *Wskreszenie Łazarza*, *Chrystus przed Kajfaszem*, *Pilat umywa ręce*, *Chrystus przed Annaszem*, *Chrystus przed Pilatem*, *Cierniem koronowanie*, *Biczowanie*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Judasz zwraca srebrniki*, *Przybicie do krzyża*, *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu*, *Niewiasty u grobu*, *Zmartwychwstanie*.

8. Ikona z Wołniłowa, dekanat wojniłowski, diecezja lwowska

XVII w., płótno, tempera, 163 x 395

MHJ, nr inw 1-3243/47854

Opis. Dookoła centralnej sceny *Ukrzyżowania* umieszczono mniejsze: po sześć w rzędach powyżej i poniżej oraz po sześć w dwóch rzędach po sześć z obu stron; licząc od lewej kolejno następują: *Wjazd do Jerozolimy*, *Ostatnia Wieczerza*, *Umywanie nóg*, *Modlitwa w Ogrójcu* (kwatery szersza od pozostałych, umieszczona nad *Ukrzyżowaniem*), *Pojmanie Chrystusa*, *Piłat umywa ręce*, *Biczowanie (?)*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Obdarcie z szat*, *Chrystus przed Pilatem (?)*, *Chrystus przed Kajfaszem*, *Podniesienie krzyża*, *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu*, *Chrystus ukazuje się niewiastom*, *Józef prosi o ciało Chrystusa*, dwie sceny zniszczone, *Niewierny Tomasz*, *Zstąpienie do Otchłani*, dwie sceny zniszczone, portret fundatora (?).

9. Ikona z Potylicza, dekanat potylicki, diecezja chełmska

2 poł. XVII w., płótno, tempera, 168 x 398 cm MHJ (od 1922 r.), nr inw.

1-1981/21283

Opis. Temat *Męki Pańskiej* zrealizowany został w 14 scenach ułożonych po sześć (dwa rzędy po trzy) po bokach większego przedstawienia *Ukrzyżowania* z niewielką kwaterą *Modlitwy w Ogrójcu* powyżej. Są tu: *Wskreszenie Łazarza*, *Ostatnia Wieczerza*, *Umywanie nóg*, (*Modlitwa w Ogrójcu*), *Pojmanie Chrystusa*, *Chrystus przed Pilatem*, *Judasz zwraca srebrniki*, *Biczowanie*, *Cierniem koronowanie*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu*, *Zmartwychwstanie*.

10. Ikona z Zabłotców, dekanat starosamborski, diecezja przemyska, z cerkwi p.w. Ofiarowania Pańskiego

XVII-XVIII w., płótno, olej, 144 x 262

MHJ (od 1905-1906), nr inw. 1-144/2555

11. Ikona nieznanego pochodzenia z okolic Jaworowa, diecezja przemyska

XVII-XVIII w., deska lipowa, tempera, 84 x 61 x 1,5 MHJ (od 1909), nr inw.

1-301/6431

12. Ikona z Hołowecka, dekanat skolski, diecezja przemyska, z cerkwi p.w. Objawienia Pańskiego

XVII-XVIII w., deska lipowa, tempera, 225 x 210 x 3 + 2 cm MHJ (od 1965 r.), nr

inw. 1-2948/42310

Opis. W centralnej części ikony umieszczono trzy sceny, jedna pod drugą: *Ukrzyżowanie*, *Ostatnia Wieczerza*, *Umywanie nóg*, zaś po obu stronach w czterech rzędach po dwie, na lewo: *Zdjęcie z krzyża* i *Podniesienie krzyża*, *Cierniem koronowanie* i *Napojenie Chrystusa octem*, *Biczowanie* i *Chrystus przed Pilatem*, *Przybicie do krzyża* i *Niesienie krzyża* oraz na prawo: *Zmartwychwstanie* i *Złożenie do grobu*,

Prowadzenie na ukrzyżowanie i Samobójstwo Judasza, Chrystus przed Kajfaszem i Chrystus przed Pilatem, Modlitwa w Ogrójcu i Pojmanie Chrystusa.

13. Ikona z Borynii, dekanat wosoczański, diecezja przemyska, z cerkwi p.w. Zesłania Ducha Świętego

XVIII w., deska lipowa, tempera, 159 x 630,5 x 3,5 cm (8 desek: 162 x 70 x 4,5 + 161 x 77 x 3,5 + 164,5 x 83 x 3 + 161 x 76,5 x 3 + 159 x 79 x 3 + 158 x 95 x 2,5 + 157 x 68 x 3 + 154 x 80,5 + 2,5x3 + 1,5 cm)

МНЛ (od 1913 r.), nr inw. 1-1507/14656 (1-8)

Opis. Na lewo od dużego, zajmującego całą wysokość ikony przedstawienia *Ukrzyżowania*, umieszczono w trzech rzędach po cztery sceny: *Wskreszenie Łazarza*, *Wjazd do Jerozolimy*, *Umywanie nóg*, *Ostatnia wieczerza*, *Modlitwa w Ogrójcu*, *Pojmanie Chrystusa*, *Chrystus przed Pilatem (?)* i *Zaparcie się Piotra*, *Chrystus przed Herodem (?)*, *Chrystus przed Kajfaszem*, *Pilat umywa ręce*, *Cierniem koronowanie*, *Biczowanie*; zaś na prawo: *Ecce homo*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Przybicie do krzyża*, *Zdjęcie z krzyża i Złożenie do grobu*, *Zstąpienie do Otchłani*, *Zmartwychwstanie*, *Chrystus ukazuje się Matce i Niewiasty u grobu*, *Judasz odrzuca srebrniki*, *Samobójstwo Judasza*.

14. Ikona z Kijowa

XVIII w., deska, tempera, 40 x 34 x 4 cm

МНЛ (od 1915 r.), nr inw. 1-622/16468

15. Ikona ze Starasowa (Jaworów), diecezja przemyska

pocz. XVIII w., deska lipowa, tempera, 224 x 33 + 76,5 + 41 x 3 cm (brakuje jednej deski)

МНЛ, nr inw. 1-1403/6442

16. Ikona nieznanego pochodzenia

XVIII w., płótno, tempera, 250 x 129

МНЛ, nr inw. 1-3526/3445

17. Ikona nieznanego pochodzenia

1799, płótno, olej, 155 x 344 x 2 + 1,2

МНЛ, nr inw. 1-3583/13212

Opis. Dwanaście scen zostało umieszczonych w dwóch rzędach po sześć: *Modlitwa w Ogrójcu*, *Pojmanie Chrystusa*, *Chrystus przed Annaszem*, *Chrystus przed Kajfaszem*, *Pilat umywa ręce*, *Chrystus przed Herodem*, *Biczowanie*, *Cierniem koronowanie*, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, *Ukrzyżowanie*, *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu*.

Napis fundacyjnyjny

**СИ... СТРАСТ ... ЄНА ЗА ...МАТЮСА ЧЕХОВИЧА БАТИНЕСКОГО И ЗА ПРИВОДОМЪ
ЇСТА РАНАМЪ СТАРШОГО БРАТА ТИМОСА ХОМАЧКА И ПРОЧИИХЪ ЦЕЛОГО**

БРАТСТВА И ЦЪЛОЙ ГРОМАДИ ПРКЛАДОМЪ ЗА МИЛОЕ СВОЕ ЗДРАВЪЕ И ГРЪХОВЪ ШПЩЕНЕ ꙗкѣ МЦЯ ОКТОВРА ДНА ѿ

18. Ikona z Wolicy Derewniackiej
XVII w., płótno, tempera, 106 x 120
МНЛ, nr inw. 1-3646/27842

19. Ikona z Załokcia, z cerkwi Św. Mikołaja, dekanat starosamborski, diecezja przemyska
XVIII w., deska sosnowa, tempera, 196,5 x 82 + 77 x 2,8
МНЛ, nr inw. 1-3815/28451

Opis. Dookoła centralnego *Ukrzyżowania* umieszczone zostały sceny pasyjne w jednym rzędzie górnym, w dwóch dolnych oraz po trzy sceny po obu stronach: *Wskreszenie Łazarza, Wjazd do Jerozolimy, Ostatnia Wieczerza, Umywanie nóg, Modlitwa w Ogrójcu, Pojmanie Chrystusa, Chrystus przed Kajfaszem, Chrystus przed Herodem, Judasz zaprzedaży Chrystusa żydom, Biczowanie, Cierniem koronowanie, Ecce homo, Pilat umywa ręce, Samobójstwo Judasza, Prowadzenie na ukrzyżowanie, Przybicie do krzyża, Józef wykupuje ciało Chrystusa, Zdjęcie z krzyża, Złożenie do grobu, Zmartwychwstanie, Niewiasty u grobu.*

Źródła archiwalne: ABGK nr 6430

20. Ikona z Wołczy Dolnych, dekanat zatwarnicki, diecezja przemyska, z cerkwi p.w. Ofiarowania Marii
Drohobycz, Muzeum Drohobyczczyzny (od. 1999)
Bibliografia
3. Вервецький 1999, s. 5.

21. Ikona w Zubrzycy, dekanat drohobycki, diecezja przemyska, w cerkwi Św. Michała
Informacja ustna od o. Sebastiana Dmytrucha z lwowskiego klasztoru studytów

22. Ikona w Kołoczawie, dekanat niżnowierhowiński, diecezja mukaczewska, z cerkwi Św. Ducha
Bibliografia
Г. Логвин 1973, s. 115, il. 71.

23. Ikona w Starokonstantynowie, diecezja łucka
Bibliografia
S. Jurčenko 1998, s. 309-327.

Malowidła ścienne

24. W cerkwi Św. Mikołaja w Dmytrowicach, dekanat wiszeński, diecezja przemyska

ściana północna, kon. w. XVII, tempera

Opis: *Wskreszenie Łazarza, Wjazd do Jerozolimy, Ostatnia Wieczerza, Umywanie nóg, Modlitwa w Ogrójcu, Pojmanie Chrystusa, Prowadzenie Chrystusa przez żołnierzy, Chrystus przed Kajfaszem, Chrystus przed Annaszem, Sąd Pilata, Pilat umywa ręce, Biczowanie, Cierniem koronowania*. Rozmiary pola pierwotnie przeznaczonego pod malowidło pozwalają przypuszczać, że nie zachowało się w całości, a narracja kontynuowana była poniżej (co najmniej 14 scen). Dzisiaj pierwotne malowidła przykryte są powstałymi w latach 50. XX wieku.

Warsztat

Badacz malowideł W. Otkowycz związał je z pobliskim warsztatem z Sądowej Wiszni.

Bibliografia

В.П. Откович 1988; W. Otkowycz 2003.

25. Św. Paraskewy w Oleksandriwce (Sandarfalva), dekanat terebljański, diecezja mukaczewska

w pasach po obu stronach nawy; 1779, Stefan Terebelski

Opis: Na ścianie południowej znalazły się: *Modlitwa w Ogrójcu, Pojmanie Chrystusa, Chrystus przed Kajfaszem*, a na północnej: *Biczowanie, Prowadzenie na ukrzyżowanie, Przybicie do krzyża*.

Bibliografia

В.Залозецький 1925 s. 133; Ф.С. Умянцев 1968, s. 171; Г. Логвин 1973, s. 138; М. Сирохман 2000, s. 516.

26. Św. Mikołaja w Średnim Wodjanym (Abša), dekanat sygitski, diecezja mukaczewska

w pasach po obu stronach nawy; 1601 (przemalowane 1990)

Opis. Na ścianie południowej umieszczono *Umywanie nóg* (dwie pozostałe nie zachowały się), poniżej: *Chrystus w płaszczu szkarłatnym (Ecce homo?)*, *Biczowanie, Chrystus przed Pilatem*, a na północnej: *Ukrzyżowanie, Naigrawanie, Zdjęcie z krzyża* (trzy poniżej zniszczone).

Bibliografia

Ф.С. Умянцев 1968, s.156; Н. Сліпченко 1999, s. 165; Г. Логвин 1973, s. 149; М. Сирохман 2000, s. 595.

27. W cerkwi Św. Mikołaja w Kołodnym, dekanat terebljański, diecezja mukaczewska ściany nawy; XVIII w., Antoni Wali

Warsztat

M. Sirochman przytoczył napis znajdujący się na sklepieniu cerkwi, który wskazuje, że malowidła wykonał Antoni Wali (M. Сирохман 2000, s. 512)

Bibliografia

Г. Логвин 1973, 132.

28. Zaśnięcia Matki Boskiej w Nowosielicy, dekanat sasiwski, diecezja mukaczewska.

rozpoczął się na ścianie południowej po czym przechodził na ścianę zachodnią

Bibliografia

Г.П. Друзюк, Л.А. Скоп 1989, s. 217; М. Сирохман 2000, s. 384.

Wykaz Skrótów

- ABGK** – zespół akt *Archivum Biskupstwa Grekokatolickiego* w APP
- APP**- Archiwum Państwowe w Przemyślu
- B** – *The Illustarated Bartch*, red. Walter L. Strauss, New York 1978 i n.
- Bibl. Czart.** – Biblioteka Czartoryskich w Krakowie
- Bibl. Nauk. PAU i PAN** – Biblioteka Naukowa Polskiej Akademii Umiej-
jętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie
- BJ** – Biblioteka Jagiellońska w Krakowie
- BN** – Biblioteka Narodowa w Warszawie
- H nr** – F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and
Woodcuts ca 1450-1700*, Amsterdam 1949 i n. lub F.W.H. Hollstein, *German
Engravings, Etchings and Woodcuts ca 1400-1700*, Amsterdam 1954 i n.
- KMM** – Музей Мистецтв (Muzeum Sztuk Pięknych) w Kijowie
- KZSwP** – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, red. J.Z. Łoziński
i B. Wolff-Łozińska, Warszawa 1951 i n.
- LChI** - *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, red. E. Kirschbauma, t. 1-4;
Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968-1972 .
- ЛНБ УАН** - Lwowska Naukowa Biblioteka Ukraińskiej Akademii Nauk
im. Stefanyka
- MBL w Sanoku** – Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku
- M.-H.** – M. Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix*, Bruksela 1972-
1979
- МНАП we Lwowie** – Музей Народної Архітектури та Побуту у
Львові
- MNK** – Muzeum Narodowe w Krakowie

MNZP - Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej w Przemyślu

НХМУ – Національний художній музей України (Muzeum Narodowe w Kijowie)

НМА – Національний Музей у Львові – Muzeum Narodowe we Lwowie

О/Н - zespół akt nr 9, (ф-9), tzw. „Окремі знаходження” w ЛНБ УАН

PKA – Zbiory rękopisów w Archiwum MHA

Bibliografia

Źródła archiwalne

- ABGK – Zespół Akt Przemyskiego Biskupstwa Greko-Katolickiego w Przemysłu
nr 14
nr 15 – [Wizytacja dekanatu bełzkiego]
nr 25 – *Visitatio ecclesiarum Decanatus Jaroslaviensis per acta anno dni 1777*
nr 26 – [Wizytacja dekanatu jaśliskiego 1761 r. i wizytacja dekanatu krośnieńskiego 1744 r.]
nr 38
nr 47 – [Wizytacja dekanatu samborskiego 1773 r.]
nr 51 – *Visitatio Ecclesia Parochibus in Villo Wola Kolanska Sisce Anno Dni 1744...*
nr 52 – *Rewizja dekanatu starosamborskiego 1765 r.*
nr 327 – *Visitatio Canonica Decanatus Żółkiew 1792...1793*
nr 371 – *Visitatio Canonica Decanatus Jaroslaviensis... 1824*
nr 475 – *Visitatio Canonica Decanatus Mokrzanenesis...1852*
nr 3540 – *Inventaria sacrorum varorum ...diec. perem. 1788–1853*
nr 3554 –
nr 5834 – [Protokoły dekanalne cerkwi л–м (l–m)]
nr 5838 – [Protokoły dekanalne cerkwi m–y (t–u)]
nr 5839 – [Protokoły dekanalne cerkwi в (w)]
nr 5909 – [Inwentarz cerkwi p.w. Św. Jana Ewangelisty w Borysławce 1929 r.]
nr 5913 – [Inwentarz cerkwi p.w. Św. Paraskewy w Bruśnie Nowym 1929 r.]
nr 5939 – [Inwentarz cerkwi p.w. Św. Mikołaja w Czeszynie 1929 r.]
nr 5984 – [Inwentarz cerkwi p.w. Św. Ignacego w Gorbaczowie 1929 r.]
nr 6012 – [Inwentarz cerkwi p.w. Św. Mikołaja w Horożanek Malej 1929 r.]
nr 6040 – [Inwentarz cerkwi p.w. Św. Paraskewy we wsi Kagujew 1929 r.]
nr 6053 – [Inwentarz cerkwi p.w. Grzegorza Wielkiego w Kaledrubach 1929 r.]
nr 6118 – [Inwentarz cerkwi p.w. Św. Paraskewy w Łotyń 1929 r.]
nr 6194 – [Inwentarz cerkwi p.w. Zaśnięcia NMP w Ostrowiu 1929 r.]
nr 6217 – [Inwentarz cerkwi p.w. Objawiania Pańskiego w Podmonasterku 1929 r.]
nr 6230 – [Inwentarz cerkwi p.w. Opieki NMP w Prusieku 1929 r.]
nr 6231 – [Inwentarz cerkwi p.w. Opieki NMP w Prusieku 1929 r.]
nr 6232 – [Inwentarz cerkwi p.w. Opieki NMP w Prusieku 1929 r.]
nr 6250 – [Inwentarz cerkwi p.w. Św. Trójcy w Reklińcu 1929 r.]
nr 6277 – [Inwentarz cerkwi p.w. Soboru NMP w Ryczygłowie 1929 r.]
nr 6278 – [Inwentarz cerkwi p.w. Opieki NMP w Saskiej Dominikówce 1929 r.]

- nr 6378 – [Inwentarz cerkwi p.w. Zaśnięcia NMP w Ustrzykach Dolnych 1929 r.]
- nr 6386 – [Inwentarz cerkwi p.w. Narodzenia NMP w Węlykim 1929 r.]
- nr 6409 – [Inwentarz cerkwi p.w. Narodzenia NMP we Wróblewicach 1929 r.]
- nr 6430 – [Inwentarz cerkwi p.w. Św. Mikołaja w Żalokciu 1929 r.]
- nr 6445 – [Inwentarz cerkwi p.w. Michała Archaniola w Zubrzycy 1929 r.]
- PKJI – Generalne Wizytacje Biskupie Diecezji Lwowskiej w Archiwum Muzeum Narodowego we Lwowie
- nr 11 – *Visitatio Generalis Dioecesis Leopoliensis, Halicien; et Camecens. Per Podolian et Ukrain: in Palatin Braclaviens ab Anno 1726 ad Ann: 1733*
- nr 12 – *Wizyta Generalna Protoprezbiterija... w dyecezy Lwowskiej Atanazego Szeptyckiego Apbpa Metropolity Kijowskiego... w roku 1732 zaczęta w Roku 1733 odprawiona...*
- nr 16 – *Copia Litterarum Illui Dni Comitis Josephi Brigicki ad Illmum Dnium Petrum Bielański Nominatum Eppum Leopoli, Halicien et Camene intuitu Religosorum votum datasun 1780.*
- nr 17 – *Visitatio Generalis Dioecesis Leopoliensis ... de Anno 1740 in 1744*
- nr 18 – *Visitatio Generalis Decanatus Haliczensis ... De Anno 1753*
- nr 19 – *Visitatio Generalis Diacesis Leopoliensis ...per Nicolaum Szadurski 1759*
- nr 20 – *Visitatio Generalis Diecesis Leopoliensis ...de Anno 1759...per Nicolaum Szadurski*
- nr 21 – *Visitatio Generalis Diecesis Leopoliensis ...de Anno 1760 in 1761*
- nr 22 – *Visitatio Generalis Dioecesis Leopoliensis ...De Anno 1761 Ju Annum 1762 per Perevendissimum Dominum Nicolaum Szadurski Protonotarium Apostolicum Curiae Episcopalis Indicem Delegatum.*
- nr 23 – *Visitatio Generalis Dioecesis Leopoliensis De Anno 1762 in Annum 1763 ...per... Nicolao Szadurski*
- nr 24 – *Visitatio Generalis Dioecesis Leopoliensis ...De Anno 1763 in Annum 1764 ...per...Nicolao Szadurski*
- nr 25 – *Visitatio Generalis Decanatus Leopoliensis et Rozdoliensis 1764-1765*
- nr 26 – *Visitationis Generalis Ecclesiarum in Decanatibus Officis Barensis Decesios Camenecensis Podoliae Leopoliensi, Haliciens per Georgium Trochliński 1782-1783*
- O/H – zespół akt nr 9, (ф–9), tzw.: „Окремі находження” – Lwowska Naukowa Biblioteka Ukraińskiej Akademii Nauk im. Stefanyka
- nr 135 – *Visitatio generalis Ecclesiarum in Decanatibus Zlczoviensis et Białokamienski existentum per Generalem Visitatorem per Illustralem...Nocolaum Szadurski A.D. 1762...*
- nr 634 – *Liber Visitationis Visitatio facta Ecclesia Parochialias tituli Sancti Nicolai Episkopi Mirrensis in Oppido Skala vocatio sita Juris Collatoinis Capitanealis [1759–1835]*

Rękopisy i druki

- Akafisty 1522-1523* *Akafisty*, [Malaja Podorožna Knjižica] Wilno 1522-1523, BJ Cīm O. 561,
- Акафістникъ ...*
Акафісты 1731 *Акафістникъ си єсть Собраніє Акафістов...*, Львів 1893
Акафісты, каноны і прочая душеполезная моленія, Київ 1731, BJ 586881 I
- Акафісты различные...*
Александрович В. 1991 *Акафісты различные...*, Кіjów 1809
В. Александрович, *Хронологія іконостаса Успенської церкви у Львові*, w: *Українське барокко та європейський контекст*, Київ 1991, 141-148
- Александрович В. 1998a* В. Александрович, *Львівські малярі кінця XVI століття*, w: *Студії з історії українського мистецтва*, t. 2, Львів 1998
- Александрович В. 1998b* В. Александрович, *Між Сходом і Заходом: мистецтво XVII ст.*, w: *Львівщина, історико-культурні та краєзнавчі нариси*, Львів 1998, s. 101-122
- Александрович В. 1999* В. Александрович, *Федір Сенькович. Життєвий і творчий шлях львівського маляра першої третини XVII ст.*, w: *Львів: місто, суспільство, культура*; т. 3, Львів 1999, s. 44-116
- Александрович В. 2000* В. Александрович, *Західноукраїнські малярі XVI століття*, w: *Студії з історії українського мистецтва*, t. 3, Львів 2000
- Александрович В. 1994* В. Александрович, *Образотворчі напрями в діяльності майстрів західноукраїнського малярства XVI-XVII століть*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка”, t. CCXVII, Праці Секції Мистецтвознавства, Львів 1994, s. 57-87
- Александрович В. 1996* В. Александрович, *Іконостас П'ятницької церкви у Львові*, w: *Львів: Історичні нариси*, Львів 1996, s. 103-144
- Александрович В. 2001* В. Александрович, *Образотворчеї декоративно-ужиткове мистецтво*, w: *Історія української культури у п'яти томах*, т. 2, Київ 2001, s. 654-701
- Alte Pinakothek...*
Aleksandrowycz V. 1994 *Alte Pinakothek* (Katalog zbiorów), Munich 1986
V. Aleksandrowycz, *Rybotycki ośrodek malarski w drugiej połowie XVII wieku*, w: *Polska-Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa. Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym*, t. 2, Przemyśl 1994, s. 341-350
- Алпатов В. 1990* В. Алпатов, *Псковська ікона XII-XVI в.*, Ленинград 1990
- Алпатов Я. В. 1977* Я. В. Алпатов, *Фрески церкви Успения на Волотовом Поле*, Москва 1977
- Амиранашвили Ш. Я. 1950* Ш. Я. Амиранашвили, *История грузинского искусства*, т. I, Москва 1950
- An Icon Notebook...* *An Icon Notebook: The Bolshakov Edition (An Antology of Source Materials)*, ed. By G. Melnik, Torrance 1995
- Антонова В.И., Мнева Н. Е. 1963* В.И. Антонова, Н. Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи XI-начала XVIII в.в.*, т. I-II, Москва 1963

- Apokryfy ...2003* *Apokryfy Nowego Testamentu*, pod red. M. Starowieyskiego, Kraków 2003
- Apokryfy...1986* *Apokryfy Nowego Testamentu*, pod red. M. Starowieyskiego, Lublin 1986
- Архангельский А. С. 1889-1890** А.С. Архангельский, *Творения отцовъ церкви въ русской письменности. Извлечения изъ рукописей и опыты историко-литературныхъ изученій*, т. I-IV, Казань 1889-1890
- Armenian Miniatures...* *Armenian Miniatures Armenian Miniatures of the 13th and 14th centuries from the Matenadaran Collection*, Yerevan, Leningrad 1984
- Bagdanowicz D., Burit W. J., Medakowicz D. 1978** Bagdanowicz D., Burit W. J., Medakowicz D., *Hilandar*, Beograd 1978
- Bakalova E. 1972** E. Bakalova, *Sur la peinture Bulgare de la seconde Moitie du XVI^e siecle (1331-1393)*, w: *Моравска школа и њено доба*, Београд 1972
- Bank A. 1985** A. Bank, *Byzantine Art. In the Collections of Soviet Museums*, Leningrad 1985
- Baranowicz Ł. 1676** Ł. Baranowicz, *Pamięć śmierci albo Krzyż Chrystusow...*, Nowogródek Siewierski 1676, BN VII. 3.1358.
- Baranowicz Ł. 1680** Ł. Baranowicz, *Noty pięć ran Chrystusowych*, Czernichów 1680, s. 96, BJ 311105 I
- Barbu D. 1986** D. Barbu, *Pictura murală din țara Românească în secolul al. XIV-lea*, București 1986
- Barir M. J. 1961** M. J. Батіг, *Галицький станковий живопис XIV-XVI ст. У збірках Державного Музею Українського Мистецтва у Львові*, „Матеріали з Етнографії та Мистецтвознавства” вип. VI, Київ 1961, s. 144-16
- Batterówna A. 1826** Batterówna A., *Drzeworyt polski I. ćw. XVI w. na tle grafiki zachodnioeuropejskiej*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie”, t. VI, z. 1, Lwów 1826
- Batterówna A. 1929** Batterówna A., *Polskie ilustracje książkowe XV i XVI wieku (1490-1525)*, „Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury we Lwowie” t. 1, 1929, s. 289-400
- Baum I.** I. Baum, *Martin Schongauer*, Wien 1948
- Beckwith J. 1961** *The Art of Constantinople. An Introduction to Byzantine Art 330-1453*, London 1961
- Beckwith J. 1961** Beckwith J., *The Art of Constantinople. An Introduction to Byzantine Art 330-1453*, London 1961
- Beckwith J. 1968** Beckwith J., *The Art of Constantinople*, London 1968
- Beckwith J. 1970** Beckwith J., *Early Christian and Byzantine Art*, Harmondsworth 1970
- Belting H. 1980** H. Belting, *An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*, „Dumbarton Oaks Papers”, 34-35, 1980-1981, s. 1-16
- Belting H. 1990** H. Belting, *The Image and Its Public in the Middle Ages. Form and Function of Early Painting of the Passion*, New York 1990
- Belting H. 1994** H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago and London 1994

- Berenon B. 1969** B. Berenson 1969, *Hameless Paintings of the Renaissance*, Thames and Hudson 1969
- Березов П. 1952** П. Березов, *Первопечатник Иван Фіодоров*, Москва 1952
- Бетин Л. В. 1970** Л. В. Бетин, *Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов*, „Древнерусское искусство”, Москва 1970, 41-56
- Бетин Л. В. 1970b** Л. В. Бетин, *Исторические основы древнерусского высокого иконостаса*, „Древнерусское искусство”, Москва 1970, s. 57-72
- Białobrzeski M. 1838** M. Białobrzeski, *Wykład Świętych Ewangielii Niedzielných i święt uroczystých przez cały rok i Pisma Świętego i z Doktorów Kościoła Powszechnego, z wielką pracą zebrany, i ku nauce wierných chrześcijańskich ludzi z pilnością napisany...*, [Kraków 1581], Wilno 1838
- Białopiotrowicz W. 1986** W. Białopiotrowicz, *Zagadnienia sztuki ludowej w malarstwie cerkiewnym w oparciu o wybrane zagadnienia terenu Karpat*, „Polska Sztuka Ludowa” 40, 1986, nr 2-3, s. 171-178
- Białopiotrowicz W. 1989** W. Białopiotrowicz, *Z problemów ikony karpackiej*, w: *Chrześcijański Wschód a kultura polska*, Lublin 1989, s. 341-350
- Biblia 1575** *Biblia to jest księgi Starego i Nowego Zakonu*, Kraków 1575, Bibl. Czart. Cim 1228
- Biblia 1577** *Biblia to jest księgi Starego i Nowego Zakonu*, Kraków 1577, Bibl. Czart. Cim 8493
- Biblia Piskatora** *Theatrum Biblicum hoc est Historiae Sacrae Veteris et Novi Testamenti.... per Nicolaum Johannis Piscatorem*, Antwerpia 1674, BJ 1130 III
- Bielamowicz Z. 1989** Z. Bielamowicz, *Implikacje w polskiej sztuce sakralnej wynikające ze współistnienia Cerkwi i Kościoła łacińskiego w dawnej Rzeczypospolitej*, „Premisla Christiana” 3, 1989-1989, s. 305-307
- Bielamowicz Z. 1994** Z. Bielamowicz, *Świadectwa wzajemnych oddziaływań obrządku łacińskiego i bizantyńskiego w sztuce sakralnej na ziemiach polskich w epoce baroku*, w: *Polska-Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, t. 2, Przemyśl 1994, s. 371-378
- Bieńkowski L. 1969** L. Bieńkowski, *Organizacja Kościoła wschodniego w Polsce*, w: *Kościół w Polsce*, t. II, *Wiekі XVI-XVIII*, Kraków 1969, s. 781-1050
- Bihalij-Merin O. 1958** O. Bihalij-Merin, *Fresques et icônes. L'art médiéval Serbie et Macedonien*, Bruxelles 1958
- Білецький Р. П. 1992** Р. П. Білецький, *Особливості українського іконопису*, „Нова Генерація”, nr 9-12, *Український іконопис*, Київ 1992
- Biskupski R. 1971** R. Biskupski, *Warsztat malarstwa ikonowego drugiej ćwierci XV wieku*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 14, 1971, s. 35-53
- Biskupski R. 1977** R. Biskupski, *Inspiracje grafiką malarstwa ikonowego XVII i I. poł. XVIII wieku*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku”, nr 23, 1977, s. 10-18

- Biskupski R. 1980** R. Biskupski, *Przemiany ikonograficzne i rola wzoru w malarstwie ikonowym XVII w.* „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 1980, nr 26, s. 50-63
- Biskupski R. 1981** R. Biskupski, *Ilustracje Postylli Mikołaja Reja a drzeworyty pierwszego wydania Ewangelii lwowskiej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, z. 92, „Prace z Historii Sztuki”, z. 16, Kraków 1981, s. 39-44
- Biskupski R. 1982** R. Biskupski, *Wybrane warsztaty malarstwa ikonowego szkoły halickiej XV i XVI wieku*, „Folia Historia Artium” 18, 1982, s. 25-42
- Biskupski R. 1985** R. Biskupski, *Malarstwo ikonowe od XV do pierwszej połowy XVIII wieku na Lemkowszczyźnie*, „Polska Sztuka Ludowa” 39, 1985, nr 3-4, s. 153-176
- Biskupski R. 1986a** R. Biskupski, *Deesis na jednym podobrazu w malarstwie ikonowym XV i pierwszej połowy XVI wieku*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 29, 1986, s. 106-128
- Biskupski R. 1986b** R. Biskupski, *Chorągiew nagrobna jeromonacha Joela Maniowskiego*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 29, 1986, s. 128-139
- Biskupski R. 1991a** R. Biskupski, *Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku*, Warszawa 1991
- Biskupski R. 1991b** R. Biskupski, *Ikony w zbiorach polskich*, Warszawa 1991
- Biskupski R. 1993** R. Biskupski, *Sztuka cerkiewna XVII-XIX wieku. Katalog wystawy*, Sanok 1993
- Biskupski R. 1994** 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*, t. 2, Przemyśl 1994, s. 351-371
- Biskupski R. 1998** R. Biskupski, *Chrystus Pantokrator z Wujskiego. Ikona z XV wieku. Katalog Zbiorów*, Sanok 1998
- Biskupski R. 2000a** R. Biskupski, *Ukrzyżowanie z Owczar. Ikona z 2. połowy XV wieku. Katalog zbiorów*, Sanok 2000
- Biskupski R. 2000b** R. Biskupski, *Próba charakterystyki swoistych cech ukraińskiego malarstwa ikonowego od XV do pierwszej połowy XVIII wieku*, Przemyśl 2000
- Błońska M. 1993** M. Błońska, *Polonica cyrylicie XV-XVIII wieku, czyli o drukach cyrylicie wydawanych w państwie polsko-litewskim*, w: *Z badań nad dawną książką. Studia ofiarowane Profesor Alodii Kaweckiej-Gryczowej w 85-lecie urodzin*, t. II, Warszawa 1993
- Bondaruk K. 1987** K. Bondaruk, *Nauka i nabożeństwach prawosławnych*, Białystok 1987
- Boskovits M. 1965** M. Boskovits, *Un'opera probabile di Giovanni di Bartolommeo Cristiani e l'iconografia della 'Preparazione alla Crocifissione'*, „Acta Historiae Artium” 11, 1965, s. 69-94.
- Bożkow A. 1988** A. Bożkow, *Bołgarsko izobrazitelno iskustwo*, Sofia 1988
- Brandys H. 1968** H. Brandys, *Ikona w Polsce i jej przeobrażenia*, „Przegląd Artystyczny” 3, 1968, s. 32-38

- Brehier L. 1936** L. Brehier, *La sculpture et Les Arts Mineurs Bizantins*, Paris 1936
- Bretkuin J. 1591** *Postilla Jana Bretkuina*, 1591, BJ Cim 5164; Bibl. Czart. Cim 842
- Брюсова В.Г. 1984** В.Г. Брюсова, *Русская живопись 17 века*, Москва 1984
- Брюсова В.Г. 1998** В.Г. Брюсова, *Андрей Рублев и московская школа живописи*, Москва 1998
- Brykowski R.,
Chrzanowski T., Kornecki
M. 1979** R. Brykowski, T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Rumunii*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979
- Бурић В. Ј. 1974** В. Ј. Бурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974
- Бусева-Давыдова И. Л.
2000** И. Л. Бусева-Давыдова, *Русский иконостас XVII века. Генезис типа и истоги еволуции*, w: *Иконостас. Происхождение-развитие-символика*, ред. А. М. Лидов, Москва 2000, s. 621-650
- Byzantine and...
Cabasilas N. 1998** *Byzantine and Post-Byzantine Art*, Athens 1986
Nicholas Cabasilas, *A Commentary on the Divine Liturgy*, New York 1998
- Cały świat...** *Cały świat nie pomieściłby ksiąg; staropolskie opowieści i przekazy apokryficzne*, wyd. W.R. Rzepka, W. Wydra, Warszawa–Poznań 1996
- Cantalamesa R. 1998
Cerkiew-wielka...** R. Cantalamesa, *Pascha naszego zbawienia*, Kraków 1998
Cerkiew – wielka tajemnica; Sztuka cerkiewna od XI wieku do 1917 roku ze zbiorów polskich. Katalog wystawy zorganizowanej przez Muzeum Zamek Górków w Szamotulach i Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie kwiecień–sierpień 2001, Gniezno 2001
- Chatzidakis M. 1992** M. Chatzidakis, *Mystras. The Medieval City and the Castle*, Athens 1992
- Chatzidakis N. 1997** N. Chatzidakis, *Hosios Lukas. Mosaics-Wall Painting*, Athens 1997
- Chmielová K., Kubová A.,
Škoviera A. 2002** K. Chmielová, A. Kubová, A. Škoviera, *Monogramista C.Z.: Posledný súd*, Bratislava 202.
- Chojecka E. 1978a** E. Chojecka, *Wokół wyposażenia graficznego druków słowiańskich Szwajpolta Fiola*, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 40, 1978, nr 3, s. 223-240
- Chojecka E. 1978b** E. Chojecka, *Związki artystyczne polskiego drzeworytu renesansowego z grafiką europejską. Kryspin i Wendel Scharffenbergowie*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Bibliotekoznawstwo”, Wrocław 1978, s. 181-193
- Chojecka E. 1980** E. Chojecka, *Ilustracja polskiej książki drukowanej XVI i XVII w.*, Warszawa 1980
- Chrystus cierpiący...** *Chrystus cierpiący. Pierwszy dramat chrześcijański przypisywany św. Grzegorzowi z Nazjanzu*, przekł. J. Łanowski, wstęp i opr. Ks. M. Starowieyski, Kraków 1995
- Cieślak K. 1988** K. Cieślak, *Pierwowzory graficzne epitafiów obrazowych w Gdańsku, a problemy ich ikonografii*, „Biuletyn Historii Sztuki” 50, 1988, nr 3, s. 201-224

- Corrigan K. 1995** K. Corrigan, *Text and Image on an Icon of the Crucifixion at Mount Sinai*, w: *The Sacred Image East and West*, ed. by R. Ousterhout and L. Brubaker, Urbana & Chicago 1995, s. 45-62
- Cutler A., Spiser J. M. 1996** A. Cutler, J. M. Spiser, *Byzance medievale 700-1204*, Paris 1996
- Czajkowski J., Grzadziela R., Szczepkowski A. 1998** Czajkowski J., Grzadziela R., Szczepkowski A., *Ikona Karpacka. Album Wystawy Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*, Sanok 1998
- Czerniew N. M. 1954** N.M. Czerniew, *Iskusstwo freski w drevnej Rusi*, Moskwa 1954
- Четыре сочинения...** *Четыре сочинения авонского монаха Иоанна изъ Вишни по поводу возникшей въ Южной и Западной Руси Унии или соединения Восточной Православной Церкви съ Западною Римскою (конца XVI века)*, „Акты относящиеся къ Исторіи Южной и Западной Россіи”, t. 2, 1865, s. 205-271
- Czołowski A. 1887** A. Czołowski, *Ruś Czerwona. Pogląd na jej zabytki przed-historyczne i pomniki sztuki*, w: *Biblioteka Warszawska*, t. II, Warszawa 1887, s. 23-39
- Czuba M. 1998** M. Czuba, *Drewniany kościół p.w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny w Jasienicy Rosielnej*, Rzeszów 1998
- Чичинадзе Н. 1999** Н. Чичинадзе, *Триптих начала XIV в. со сценами Страстей Христовых из Уигули (Грузия)*, „Памятники Культуры. Нове Открытия” 1999, s. 209-216
- Чуба Г. 1999** Г. Чуба, *Українські Учительні Євангелія*, w: *Рукописна україніка у фондах Львівської Наукової Бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України та проблеми створення інформаційного банку даних. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції 20-21 вересня 1996 року*, Львів 1999, s. 294-302
- Das Gold Aus dem Kreml...** *Das Gold Aus dem Kreml Hundert Kunstwerke aus der Schatzkammer der Moskauer Zaren (katalog wystawy)*, Kunsthistorisches Museum Wien 5. Juni bis 1. September 1991
- Dąb-Kalinowska B. 1983** B. Dąb-Kalinowska, *Teologia ikony w drugiej połowie XVII wieku. Spory i polemiki w Rosji*, „Artium Questiones”, II, 1083, s. 35-56.
- Dąb-Kalinowska B. 2000a** B. Dąb-Kalinowska, *Realizm ewangeliczny i symboliczny w ruskich ikonach XVI wieku*, w: *taż, Ikony i obrazy*, Warszawa 2000, s. 156-169
- Dąb-Kalinowska B. 2000b** B. Dąb-Kalinowska, *Italia i Ruś*, w: *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 2000, s. 371-378; oraz w: *taż, Ikony i obrazy*, Warszawa 2000, s. 190-198
- Dąb-Kalinowska B. 1990** B. Dąb-Kalinowska, *Między Bizancjum a Zachodem. Ikony rosyjskie XVII -XIX wieku*, Warszawa 1990

- Dąbrowski E. 1965** E. Dąbrowski, *Proces Chrystusa w świetle historyczno-krytycznym*, Poznań, Warszawa 1965
- Debres A. 1995** A. Debres, *Images East and West: The Ascent of the Cross*, w: *The Sacred Image East and West*, Urbana & Chicago 1995, s. 110-131
- Deluga W. 1993** W. Deluga, *The Influence of Prints on Painting in Eastern Europe*, „Prints Quarterly”, t. X, Londyn 1993, nr 3, s. 219-231
- Deluga W. 1994** W. Deluga, *W kręgu sztuki Kościoła wschodniego. Metoda porównawcza w studiach nad rytownictwem i malarstwem XVI i XVII wieku*, w: *Polska–Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, t. 2, Przemyśl 1994, s. 327-333
- Deluga W. 1996** W. Deluga, *Grafiki*, w: *Sztuka iluminacji i grafiki cerkiewnej. Katalog wystawy październik–listopad 1996*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1996
- Deluga W. 2000a** W. Deluga, *Między Norymbergą a Lwowem. Grafika nośnikiem przemian ikonograficznych w Europie Wschodniej*, w: *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 2000, s. 389-298.
- Deluga W. 2000b** W. Deluga, *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*, Gdańsk 2000
- Делюга В. 1998** В. Делюга, *Графічні взірці в українському іконописі XVII-XVIII століть*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка”, т. ССXXXVI, Праці Секції Мистецтвознавства, Львів 1998, s. 117-126
- Demus O. 1935** O. Demus, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig 1100-1300*, Wiedeń 1935
- Demus O. 1948** O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1948.
- Der Schatz von...** *Der Schatz von San Marco in Venedig*, Mailand 1984
- Derbes A. 1996** A. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge 1996
- Діаковський Е.П. 1909** Е.П. Діаковський *Последование часов великой пятницы*, „Труды Духовной Киевской Академии”, L:1909, кн. III (мартъ), s. 389-420
- Diehl Ch. 1926** Ch. Diehl, *Manuel D'Art Byzantin*, Paris 1926
- Diehl Ch. 1928** Ch. Diehl, *L'art Chretien Primitif et L'art Byzantin*, Paris 1928
- Dionizjusz z Furny** Dionizjusz z Furny, *Hermeneia czyli objaśnienie sztuki malarzkiej*, Kraków 2003
- Дмитрієвський А. 1884** А. Дмитрієвський, *Богослуженіє въ русской церкви в XVI веке, част I, Службы круга седмичнаго и годичнаго и чинопоследования тайнств*, Казань 1884
- Дмитрух С. 2005** С. Дмитрух, *Українське сакральне мистецтво з колекції „Студіон”*, ч. 1, Львів 2005

- Dobrzeńiecki T. 1977** T. Dobrzeńiecki, *Catalogue of the Mediaval Painting*, Warsaw 1977
- Dobrzeńiecki T. 1981** T. Dobrzeńiecki, *Wybrane zagadnienia ikonografii pasyjnej w sztuce polskiej*, w: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, red. H.D. Wojtyśka CP i J.J. Kopeć CP, Lublin 1981
- Domasłowski J. i in. 1984** J. Domasłowski, A. Karłowska-Kamzowa, M. Kornecki, H. Małkiewiczówna, *Gotyckie malarstwo ścienne*, Poznań 1984
- Драган М. 1970** M. Драган, *Українська декоративна різьба*, Київ 1970
- Dragon G. 1999** G. Dragon, *Ikonoklazm i ustanowienie ortodoksji (726-847)*, w: *Historia chrześcijaństwa*, t. 4, *Biskupi, mnisi i cesarze 610-1054*, Warszawa 1999, s. 86-144
- Drągut V. 2000** V. Drągut, *Arta Românească*, Bucarești 2000
- Друзок Г. П., Скоп А. А. 1989** Г. П. Друзок, А. А. Скоп., *История создания алтарной перегородки в церкви Успения Богородицы в с. Новоселице на Закарпатье*, „Памятники Культуры, Новые Открытия” 1989, s. 204-218
- Dwanaście Ewangelii...** *Dwanaście Ewangelii Pasyjnych Wielkiego Piątku*, Hajnówka 2000
- Dwornik-Gutowska E. 1965** E. Dwornik-Gutowska, *Polichromia cerkwi w Uluczu*, „Materiały Budownictwa Ludowego w Sanoku” 2, 1965, s. 14-20
- Dwornik-Gutowska E. 1968** E. Dwornik-Gutowska, *Polichromia cerkwi w Grąziowej XVIII w.* „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 7, 1968, s. 41-46
- Dwornik-Gutowska E., Gutowski M. 1958** E. Dwornik-Gutowska; M. Gutowski, *Polichromia dawnej cerkwi w Powroźniku*, „Wiadomości Konserwatorskie” 1, 1958
- Dzielowski F. 1669** F. Dzielowski, *Kalwaria albo Nowe Jeruzalem na polach zebrzydowskich zasadzona...*, Kraków 1669. Bibl. PAU i PAN 12325 St. Dr.
- Dziubecki T. 1996** T. Dziubecki, *Ikonografia Męki Chrystusa w nowożytnym malarstwie kościelnym w Polsce*, Warszawa 1996
- Dziubecki T. 2000** T. Dziubecki, *Nowożytna ikonografia pasyjna w Polsce: pomiędzy rzymskim Zachodem a bizantyńskim Wschodem*, w: *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 2000, s. 363-370
- Efrem Syryjczyk** Efrem Syryjczyk, *Mowa Wielkanocna ku czci św. Krzyża*, tłum. W. Kania, „Tygodnik Powszechny” 17, 1973, nr 16 (1265), s. 1
- Efremov A. 2002** A. Efremov, *Icoane românești*, Bucarești 2002
- Encyklopedia Kościelna...** *Encyklopedia Kościelna podług teologicznej encyklopedji Wettera i Weltego z licznymi jej dopełnieniami...*, wydana przez M. Nowodworskiego, w. XI, Warszawa 1878
- Eucharystia pierwszych chrześcijan...** *Eucharystia pierwszych chrześcijan. Ojcowie Kościoła nauczają o Eucharystii*, wybór i opracowanie M. Starowieyski, Kraków 1997

- Évangiles avec Peintures Byzantines...*
Ewangelie Pouczajqce 1606
Ewangelie Pouczajqce 1637
Ewangelie Pouczajqce BN B.O.Z. Cim. 87
Ewangelie Pouczajqce BN, akc. 2823
Ewangelie Pouczajqce BN, akc. 2837
Ewangelie Pouczajqce BN, BOZ 85
- Ewangelie Pouczajqce HMJ, PKK 44*
Ewangelie Pouczajqce HMJ, PKK 95/510805
Ewangelion 1636
Ewangelion 1665
Ewangelion 1670
Ewangelion 1692
Ewangelion 1743
Факторович М. Д., Членова Л. Г. 1977
Ferguson G. 1967
- Filarska B. 1986**
Филатов В. В. 1968
- Франко І. 1899**
- Франко J. 1900**
- Frolow A. 1954**
- Frycky A. 1971**
Gadomski J. 1988
- Галятовський І. 1663**
- Галятовський І. 1669**
- Герман Константинопольский Св. 1995**
- Évangiles avec Peintures Byzantines du XIe siècle, non gr. 74,* Paris 1908
ЄВАНГЕЛІЄ УЧИТЕЛНОЄ..., Kryłosi 1606, Bibl. Czart. 8495 III
ЄВАНГЕЛІЄ УЧИТЕЛНОЄ..., Kijów 1637, BN Cyr 336
Товковоїє Євангеліє, XVII w., BN B.O.Z. Cim. 7, mkrf. 2870
Ieyanhelije ouczitelnoie, XVI w., BN, akc. 2823, mkrf. 15431
Ieyanhelije ouczitelnoie, XVI w., BN, akc. 2837, mkrf. 15445
Pouczenia izbrannaia ot svjatoho ieyanhelia i ot mnohych božestviennyx pisanii hlaholema ot archiereia iz oust v vsjakouju nedelju, BN, BOZ 85, mf. 2528.
Євангеліє Учительне, w. XVII, HMJ, PKK 44
- Євангеліє Учительне**, HMJ, PKK 95/510805
- ЄВАНГЕЛІОН...**, Lwów 1636, BJ 589156 III, BJ 925103 III
ЄВАНГЕЛІОН..., Lwów 1665, BJ 925104 III
ЄВАНГЕЛІОН..., Lwów 1670, BJ 259982 IV
ЄВАНГЕЛІОН..., 1692, Bibl. Czart. 108326 III
ЄВАНГЕЛІОН..., Lwów 1743, BJ 589843 III
 М. іл. Факторович, Л. Г. Членова, *Художественные музеи Киева*, Москва 1977
 G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*. New York 1967
 B. Filarska, *Początki sztuki chrześcijańskiej*, Lublin 1986
 В.В. Филатов, *Иконостас софийского собора*, w: *Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода*, Москва 1968, s. 63-82
 І. Франко, *Апокрифи і легенди з українських рукописів*, т. II, *Апокрифи новозавітні*, w: *Памятки українсько-руської мови і літератури*, т. II, Львів 1899
 J. Франко, *Карпато-руське письменство XVII-XVIII вв.*, Львів 1900
 A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)*, Paris 1954
 A. Frycky, *Ikony z Východného Slovenska*, Kosice 1971
 J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460-1500*, Warszawa 1988
 І. Галятовський, *Ключь разумения сущенником законным и свецким...*, Львів 1663, BN Cyr 331
 І. Галятовський, *Меся правдивий...*, Київ 1669, fol. 219 v., BJ 390829
 Св. Герман Константинопольский, *Сказание о Церкви и рассмотрение таинств*, Москва 1995

- Gerstler S. E. J. 1999** S. E. J. Gerstler, *Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle & London 1999
- Gębarowicz M. 1935** M. Gębarowicz, *Wschód i Zachód w sztuce polskiej*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie” 15, 1935, nr 2
- Gębarowicz M. 1962** M. Gębarowicz, *Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego renesansu w Polsce*, Toruń 1962
- Gębarowicz M. 1966** M. Gębarowicz, *Szkice z historii sztuki XVII w.*, Toruń 1966
- Gębarowicz M. 1969** M. Gębarowicz, *Portret XVI -XVIII w. we Lwowie*, Wrocław –Warszawa–Kraków 1969
- Giemza J. 1995** J. Giemza, *Polichromie ścienne w drewnianych cerkwiach Nadsania*, w: *Malarstwo monumentalne Polski południowo-wschodniej. Informator Regionalny*, Rzeszów 1995, s. 69-81
- Giemza J. 1997** J. Giemza, *Ikostas z cerkwi p. w. Świętego Mikołaja w Lubaczowie. Ukraińska sztuka cerkiewna XVII wieku wobec tradycyjnych wartości ideowo-estetycznych*, w: *Polska –Ukraina spotkanie kultur. Materiały z sesji naukowej pod red. T. Stegnera*, Gdańsk 1997, s. 32-54
- Giemza J. 1999a** J. Giemza, *Malowidła ścienne jako element wystroju drewnianych cerkwi w XVII wieku*, w: *Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25-26 marca 1995 roku*, Łańcut 1999, s. 89-150
- Giemza J. 1999b** J. Giemza, *Kształtowanie się wystroju drewnianej cerkwi w XVI-XVIII wieku na przykładzie zabytków Radruża*, „Rzeszowska Teka Konserwatorska” 1, 1999, s. 63-94
- Giemza J. 2000** J. Giemza, *Architektura i wyposażenie cerkwi Wniebowstąpienia Pańskiego w Ulczu*, w: *Polska – Ukraina; 1000 lat sąsiedztwa*, t. 5, Przemyśl 2000, s. 209-222
- Gosieniecka A. 1968** A. Gosieniecka, *Wzory graficzne w malarstwie pomorskim połowy XVI i początku XVII wieku*, w: *Ze studiów nad sztuką na Śląsku i w krajach sąsiednich*, Wrocław 1968, s. 111-132
- Государственная Третьяковская...
Gotische Malerei...** *Государственная Третьяковская Галерея. Древнерусское искусство*, Москва 1968
- Grabar A. 1980** A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Orgins*, Princeton 1980 (pierwsze wydanie 1968)
- Grešlik V. 2002** V. Grešlik, *Ikony 17. staročia na východnom Slovensku*, Prešov 2000
- Grochowski J. 1607** S. Grochowski, *Hierozolimska processie w kościele chwalebneho Grobu Pana Jezusowego zwyczajna*, Kraków 1607, BJ 1042
- Gronek A. 1997** A. Gronek, *Ikona Męki Pańskiej z Lipia w Muzeum Historycznym w Sanoku. Ze studiów nad przemianami XVII-wiecznego malarstwa ukraińskiego*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Anny Różyckiej-Bryzek w Instytucie Historii Sztuki UJ, Kraków 1997
- Gronek A. 1999** A. Gronek, *Wpływ grafiki zachodniej na ilustracje ukraińskich druków liturgicznych w wieku XVII i XVIII*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze”, t. VII-VIII, s. 313-337

- Gronek A. 2000** A. Gronek, *Duchowieństwo wschodnie wobec przemian zachodzących w malarstwie ikonowym na Ukrainie w wieku XVII*, w: *Harmonijne współlistnienie kultury Wschodu i Zachodu na Ukrainie*, Kraków 2000, s. 79-104
- Gronek A. 2001a** A. Gronek, *Recepcja niderlandzkich wzorów graficznych w XVII-wiecznych cyklach pasyjnych w cerkwiach Zaśnięcia Matki Boskiej i Świętych Piatnic we Lwowie*, w: *Ars Graeca Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej-Bryzek*, Kraków 2001, s. 231-244
- Gronek A. 2001b** A. Gronek, *Elementy historyczno-legendarne i liturgiczne na przedstawieniach Podwyższenia Krzyża Świętego w malarstwie Kościoła wschodniego*, w: *Chrześcijańskie święta i święci w życiu duchowym Ukraińców na przełomie tysiącleci*, Kraków 2001, s. 187-210
- Gronek A. 2003a** A. Gronek, *Starotestamentowe prorocтва i figury Krzyża Świętego na ikonie Męki Pańskiej z Kozuchowców w Muzeum Wschodniosłowackim w Koszycach*, w: *Język, literatura, kultura, historia Ukrainy*, pod red. W. Mokrego, Kraków 2003, s. 247-280
- Gronek A. 2003b** A. Gronek, *On the Dependence of Western Ruthenian Passion Presentations on the Western Graphics in the 16th to 18th Centuries*, „Series Byzantina” 1; 2003, s. 159-178
- Gronek A. 2003c** A. Gronek, *Przedstawienie Sądu nad Chrystusem na ikonie Męki Pańskiej w cerkwi Archaniola Michała we wsi Uličské Krivé*, w: *Šarišké múzeum v premenách času-odborný seminár*, Bardejov 2003 (w druku).
- Gronek A. 2004** A. Gronek, *Temat świętej Weroniki w XVII-wiecznym malarstwie ikonowym*, „Series Byzantina” 2; 2004, s. 241-249
- Gronek A. 2006** A. Gronek, *Literackie i obrazowe źródła nowych przedstawień w ukraińskich cyklach pasyjnych w wiekach XVII i XVIII*, w: *Dziedzictwo polsko-ukraińskiego pogranicza*, „Studia Politologiczne” 2, Olsztyn 2006, s. 217-227
- Gronek A. 2007** A. Gronek, *Wokół Ukrzyżowanego. Studia nad ikonografią pasyjną w ukraińskim malarstwie ikonowym*, Kraków 2007 (w druku)
- Gronek A. 2007a** A. Gronek, *Ikona Męki Pańskiej z Lipia w Muzeum Historycznym w Sanoku*, w: *taż 2007*, s. 5-40
- Gronek A. 2007b** A. Gronek, *Inspiracje twórców zachodnioruskich grafiką niemiecką w XVI i XVII wieku*, w: *taż 2007*, s. 41-60
- Gronek A. 2007c** A. Gronek, *Zachodnie źródła lwowskich ikon Sądu nad Chrystusem*, w: *taż 2007*, s. 61-76
- Gronek A. 2007d** A. Gronek, *Triodion Kwiecisty, Kijów 1631 jako nowożytny „podlinnik” twórców cerkiewnych*, w: *taż 2007*, s. 91-103
- Gronek A. 2007e** A. Gronek, *Ikona Męki Pańskiej z Łosyńca nieznanym dziełem Marka Szestakowycza z Domażyru*, w: *taż 2007*, s. 104

- Gronek A. 2007f** A. Gronek, *O wątku ewangelicznym w bizantyńsko-ruskich malowidłach w prezbiterium wiślickiej kolegiaty*, w: *Doctus artifex. Studia z historii sztuki dedykowane prof. Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Kraków 2007, s. 179-188
- Gronek A. 2007g** A. Gronek, *Szata graficzna XVIII i XIX-wiecznych początkowych Molitwosłowów jako wyraz zachodniej interpretacji Liturgii Godzin*, „Series Bizantina” 5; 2007
- Грозданов, Ц. Суботић Г. 1981** Ц. Грозданов, Г. Суботић, *Црква светогоса Ђорђа у Речуци код Охрида*, „Зограф” XII: 1981, s. 62-75.
- Grządziela R. 1974** R. Grządziela, *Twórczość malarza ikon z Żohatyna*, „Filia Historia Artium” 10, 1974, s. 51-80
- Grządziela R. 1994** R. Grządziela, *Prowienienca i dzieje malarstwa ikonowego po północnej staronie Karpat w XV i na początku XVI wieku*, w: *Łemkowie w historii i kulturze Karpat*, cz. 2, Sanok 1994, s. 205-267
- Grządziela R., Lewandowska J. 1967** R. Grządziela, J. Lewandowska, *Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku*, Kraków 1967
- Grządziela R., Malinowska J., Turczak Ł. 1968** R. Grządziela, J. Malinowska, Ł. Turczak, *Ikony w muzeach województwa rzeszowskiego. Katalog*, Rzeszów 1968
- Grzegorz z Żarnowca 1556** *Postilla to jest wykład ewangelii niedzielnych i świąt uroczystych przez cały rok przez Grzegorza z Żarnowca spisana...*, Kraków 1556, BJ 8728
- Günter Zehder F. 1990** F. Günter Zehder, *Katalog der Altkölner Malerei*, Köln 1990
- Гусева А.А., Каменева Т.Н., Полонская И.П. 1981** А.А.Гусева, Т.Н. Каменева, И.П. Полонская, *Украинские книги кириллицкой печати XVI-XVIII вв.*, вып 2, т. 1, Москва 1981
- Hani J. 1998** J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, Kraków 1998
- Hedermann-Misguich L. 1975** L. Hedermann-Misguich, *Kurbinowo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Brussels 1975
- Гелитович М. 1994** М. Гелитович, *Икони XVI ст. з Потелича*, „Родовід. Наукові записки до історії культури України” 8, Київ 1994, s. 66-70
- Гелитович М. 1998** М. Гелитович, *Икони XVI століття з церкви Святого Духа у Потеличі (Матеріали до каталогу збірки Національного Музею у Львові)*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка”, т. ССXXXVI, Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва, Львів 1998, s. 320-366
- Гелитович М. 1999** М. Гелитович, *Датовані ікони перемишльської, волинської та львівської шкіл українського малярства XVI століття*, w: *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання, дослідження, збереження та реставрації. Матеріали XVI міжнародної конференції по волинському іконопису, м. Луцьк, 1-3 грудня 1999 року*, Луцьк 1999, s. 53-60
- Гелитович М. 2001** М. Гелитович, *Икони „Страсті Христові” XV-I-ї половини XVI століття*, „Літопис” 2(7), 2001, s. 108-111

- Henry P. 1984** P. Henry, *Monumentale din Moldova de Nord*, București 1984
- Гнатюк В.** В. Гнатюк, *Узроруські духовні вірші*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка”, t. XLVI, t. XLIX, Львів 1902
- Гнатюк О. 2000** О.Гнатюк, *Барокові духовні пісні з рукописних співаників XVIII ст. Лемківщини*, Львів 2000
- Hoffscholte L.** L. Hoffscholte, *Abendmahl*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie (LChI)*, t. 1, szp. 10
- Holy Image...** Holy Image, *Holy Space. Icons and Frescos from Greece*, Ateny b. r.
- Голубець М. 1921** М. Голубець, *Українське малярство XVI-XVII ст. під покровом Ставропігії*, w: *Збірник Львівської Ставропігії. Минуле і сучасне. Студії, замітки, матеріали*, t. I, Львів 1921
- Homilie Efrema Syrusa** [*Homilie Efrema Syrusa i innych Ojców Kościoła*], XV-XVI w., BN, BOZ Cim. 99, mkrf. 2889
- Горбаченко Т.Г. 2001** Т.Г. Горбаченко, *Вплив християнства на становлення писемної культури Русі-України: релігієзнавчо-філософський аспект*, Київ 2001
- Hordynsky S. 1980** S. Hordynsky, *Die Ukrainische Ikone 12. bis 18. Jahrhundert*, München 1980
- Hordyński S. 1973** S. Hordyński, *The Ukrainian of the XIIth to XVIIIth Centuries Icon*, Philadelphia 1973
- Hryniewicz W. 1981** W. Hryniewicz, *Męka Chrystusa w teologii i duchowości prawosławnej*, w: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, red. H.D. Wojtyska, J.J. Kopeć, Lublin 1981, s. 170-183
- Hryniewicz W. 1982** W. Hryniewicz, *Chrystus nasza pascha. Zarys chrześcijańskiej teologii paschalnej*, t. 1, Lublin 1982
- Hryniewicz W. 1993** W. Hryniewicz, *Staroruska teologia paschalna w świetle pism św. Cyryla Turowskiego*, Warszawa 1993
- Hryniewicz W. 1995** W. Hryniewicz, *Chrystus zmartwychwstał. Modlitwy paschalne w pismach metropolity Hariona (XI w.)*, Warszawa 1995
- Ihumena Daniela z ziemi ruskiej** *Ihumena Daniela z ziemi ruskiej pielgrzyma do Ziemi Świętej (relacja z początku XI wieku)*, przekł. K. Pietkiewicz, Poznań 2003
- Икона древней...** *Икона древней Руси XI-XVI вв.*, Санкт-Петербург 1993
- Ikona karpacka...** *Ikona karpacka (Album wystawy „Ikona karpacka” w Parku Etnograficznym w Sanoku)*, Sanok 1998
- Иконостас Воздвиженської церкви Скиту Манявського; Воздвиженської церкви...** *Каталог виставки, „Тематичний збірник Святопокровського жіночного монастиря Студійського Уставу”*, випуск 5, Львів 2000
- Ikony 2001** *Ikony. Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich*, Olszanica 2001
- Ikony Sarisskeho...** *Ikony Sarisskeho Muzea v Bardějove*, Bratislava 1994
- Ikony ze zbiorów...** *Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku*, Kraków br. r. wyd.

- Илинъ М. А. 1960** М. А. Илинъ, *Изображение Иерусалимского храма на иконе „Вход в Иерусалим” Благовещенского собора, „Византийский временник”, t. XVII, Москва-Ленинград 1960, s. 105-113*
- Пуйн А. 1967** А. Puyin, *Zagorsk. Trinity-Sergius Monastery, Moscow 1967*
- Инвентарна книга...** *Инвентарна книга. Иконопис. Львівський Музей Українського Мистецтва (НМЛ). Основний фонд, кн I-VIII*
- Історія українського...** *Історія українського мистецтва в шести томах, t. 2. Мистецтво XIV-першої половини XVII століття, Київ 1967*
- Jacobi a Voragine 1850** *Jacobi a Voragine, Legenda Aurea Vulgo Historia Lombardica Dicta ad Optimorum Librorum Fiden, Lipsiae 1850*
- Jakub de Voragine 1994** J. De Voragine, *Zlota legenda, tłum. J. Pleziowa, Wrocław 1994*
- Janocha M. 1998** M. Janocha, *Przemienienie Pańskie i Zstąpienie do Otchłani w nowożytnym malarstwie ikonowym na Kresach Wschodnich, w: Sztuka pogranicza Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, październik 1997, Warszawa 1998, s. 251-275*
- Janocha M. 1999** M. Janocha, *Spotkanie Wschodu i Zachodu. Boże Narodzenie w polskim i ruskim malarstwie nowożytnym na kresach Rzeczypospolitej, w: Oblicza Wschodu w kulturze polskiej, pod red. G. Kotlarskiego i M. Figury, Poznań 1999, s. 467-479*
- Janocha M. 2000a** M. Janocha, *Unia brzeska a malarstwo ikonowe w XVII wieku. Dialog wyznań czy dialog kultur, w: Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 2000, s.399-415*
- Janocha M. 2000b** M. Janocha, *Wpływ brzeskiej unii kościelnej na refleksję o sztuce oraz ikonografię malarstwa cerkiewnego w XVII i XVIII wieku, w: Polska – Ukraina; 1000 lat sąsiedztwa, t. 5, Przemyśl 2000, s. 165-190*
- Janocha M. 2001** M. Janocha, *Українські і білоруські ікони св'ятецьне в давній Речісполітій: Problem kanonu, Warszawa 2001*
- Janów J. 1931a** J. Janów, *Legendarno-apokryficzne opowieści ruskie o Męce Chrystusa, Warszawa 1931 (Odbitka z Prac Filologicznych, T. XV, cz. II)*
- Janów J. 1931b** J. Janów, *Przyczynek do źródeł Ewangeliarza popa Andrzeja z Jarosławia, Warszawa 1931*
- Janów J. 1947** J. Janów, *Problem klasyfikacji ewangeliarzy „uczytelnych” (kaznodziejskich), cz. 1, Grupa środkowo-podolska, „Sprawozdania Polskiej Akademii Umiejętności” 48, 1947, od s. 296*
- Jarema W. 1972** W. Jarema, *Pierwotne ikonostasy w drewnianych cerkwiach na Podkarpaciu, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 16, 1972, s. 22-32*
- Ярема В. 2005** Пап'ярх Димитрій (Ярема), *Иконопис Західної України XII-XV ст., Львів 2005*

- Ярема В. 1994** В. Ярема, *Дивний світ ікон*, Львів 1994
- Яворській Ю.А. 1931** Ю.А. Яворській, *Новыя рукописныя находки въ области старинной карпаторусской письменности XVI-XVIII веков*, Прага 1931
- Ерминія...** *Ерминія или наставленіе въ живописномъ искусстве составленное іерономахомъ и живописцемъ Діонисіемъ Фурноагрфію.тмъ 1701-1733*, ч 3, „Труды Духовной Кіевской Академіи”, 1868, т. 2, s. 494-578
- Jolivet-Lévy C. 1991** C. Jolivet-Lévy, *Les églises Byzantines de Cappadoce; le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991
- Юбилейное Издание...** *Юбилейное издание в память 300-летия основания Львовского Ставропигійского брацтва*, Львов 1886
- Jurčenko S. 1998** S. Jurčenko, *Niektóre osobliwości ewolucji przestrzieni wołyńskich cerkwi z XVI w.* „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1998, z. 4, s. 309-327
- Jurkowlaniec G. 2001** G. Jurkowlaniec, *Chrystus umęczony; Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001
- Календар церковних...** *Календар церковних свят і народних традицій*, Київ 1995
- Каменева Т. Н., Гусева А. А. 1978** Т. Н. Каменева, А. А. Гусева, *Украинские книги кирилловской печати XVI-XVIII в. Каталог изданий хранящихся в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина*, вып. 1, Москва 1978
- Кара-Васильевна Т. 1996** Т. Кара-Васильевна, *Літургійне шитво України XVII-XVIII ст.*, Львів 1996
- Кара-Васильевна Т. 2000** Т. Кара-Васильевна, *Шедеври церковного шитва України (XII-XX століття)*, Київ 2000
- Кармазин-Каковський В. 1975** В. Кармазин-Каковський, *Мистецтво лемківської церкви*, Рим 1975
- Karsonis A. D. 1986** A. D. Kartsonis, *Anastasis: The making of an Image*, Princeton 1986
- Катрій Ю.Я.** Ю.Я. Катрій, *Пізнай свій обряд*, br. msc. i r. wyd.
- Kawecka-Gryczowa A., Korotajowa A., Krajewski W.** A. Kawecka-Gryczowa, A. Korotajowa, W. Krajewski, *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*, t. VI
- Keener C.S. 2000** C.S. Keener C. S., *Komentarz historyczno-kulturowy do Nowego Testamentu*, Warszawa 2000
- Kitzinger E. 1960** E. Kitzinger, *The Mosaics of Manreale*, Palermo 1960
- Kitzinger E. 1995** E. Kitzinger, *Byzantine Art. In the Making. Main lines of stylistic development in Medeterranean Art 3rd-7th Century*, Cambridge 1995
- Kiwała B., Burzyńska J. 1981** B. Kiwała, J. Burzyńska, *Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu*, Kraków 1981
- Klinger J. 1968** J. Klinger, *Doktryna Krzyża i Zmartwychwstania wg Rudolfa Bultmanna w konfrontacji z teologią Kościoła wschodniego*, „Rocznik Teologiczny” X:1968, z. 125-145

- Klinger J. 1983** J. Klinger, *Doktryna Krzyża i Zmartwychwstania wg Rudolfa Bultmanna w konfrontacji z teologią Kościoła wschodniego*, w: tenże, *O istocie prawosławia. Wybór pism*, Warszawa 1983, s. 303-342
- Kłobuk W. 1998** W. Kłobuk, *Kościół wschodnie w Rzeczypospolitej około 1772 roku; Struktury administracyjne*, Lublin 1998
- Kłokowa G. 1991** G. Kłokowa, *Rosyjskie malarstwo ikonowe*, Moskwa-Warszawa 1991
- Kłosińska J. 1967** J. Kłosińska, *Dwie ikony Sądu Ostatecznego w zbiorach sanockich*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 6, 1967, s. 30-45
- Kłosińska J. 1973** J. Kłosińska, *Ikony. Muzeum Narodowe w Krakowie. Katalog zbiorów*, t. 1, Kraków 1973
- Kłosińska J. 1989** J. Kłosińska, *Icons from Poland*, Warsaw 1989
- Кобяк Н.А., Морозова Н.А., Турилов А.А. 1997** Н.А. Кобяк, Н.А. Морозова, А.А. Турилов, *Кириллические рукописные книги XV-XIX вв. в собраниях фондов БАН Литвы*, „Krakowsko-wieleńskie Studia Slawistyczne”, t. 2, Kraków 1997, s. 41-112.
- Kołodziej M. 1991** M. Kołodziej, *Podróż stolnika Piotra Tolstoja przez Polskę i Austrię do Włoch 1697-1699*, Wrocław 1991
- Konstantynowycz B. 1930** B. Konstantynowicz, *Ikony w XVII w. w granicach dawnych diecezji przemyskiej, lwowskiej, bełskiej i chełmskiej. Próba charakterystyki*, cz. II (Materiał optyczny), Sanok 1930 (maszynopis w Lwowskiej Naukowej Bibliotece im. W. Stefanyka, Gabinet Sztuki, nr sygn. 4664)
- Kornecki M. 1998** M. Kornecki, *Kościół drewniany. Kościół w Orawce. Z zapamiętanych kart niedawnej historii*, Kraków 1998
- Корзо М. 1999** М. Корзо, *Рукописные Учительные Евангелия из собраний ЛНБ в традиции церковно-учительной литературы Речи Посполитой XVII века. Толкование притчи о богаче и Лазаре*, w: *Рукописна україніка у фондах Львівської Наукової Бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України та проблеми створення інформаційного банку даних. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції 20-21 вересня 1996 року*, Львів 1999, s. 302-310
- Косцова А.С. 1992** А. С. Косцова, *Древнерусская живопись в собрании Эрмитажа*, Санкт-Петербург 1992
- Ковачовичова-Пушкарова Б., Пушкар J. 1971** Б. Ковачовичова-Пушкарова, J. Пушкар, *Деревяні церкви східного обряду на Словаччині*, „Науковий Збірник Музею української культури в Свиднику” 5, 1971, s. 336
- Kowalska M. 1986** M. Kowalska, *Ukraina w połowie XVII w. w relacji arabskiego podróżnika Pawła, syna Makarego z Aleppo*, Warszawa 1986
- Krautheimer R. 1986** R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, (4. wyd. pop.), Harmondsworth 1986

- Kruk M.P. 1995** M.P. Kruk, *Ikona Matki Boskiej Rudeckiej*, w: *Wizerunki maryjne; archidiecezja krakowska i przemyska, diecezja łódzka, opolska, rzeszowska; Materiały z VII Seminarium Oddziału Rzeszowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki „Sacrum et decorum” w Łańcutie w dniu 21 listopada 1992*, Rzeszów 1995, z. 2, s. 25-46
- Kruk M.P. 1999** M.P. Kruk, *Związki południowe malarstwa ikonowego XV-XVI wieku z obszaru północnych Karpat na przykładzie Ukrzyżowania*, w: *Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25-26 marca 1995 roku*, Łańcut 1999, s. 49-72
- Kruk M.P. 1996** M.P. Kruk, *Stan badań nad zachodnioruskim malarstwem ikonowym XV-XVI wieku*, w: *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. 2, Kraków 1996 s. 29-55
- Kruk M.P. 1997** M.P. Kruk, *Stan badań nad atrybucjami warsztatowymi zachodnioruskiego malarstwa ikonowego XV-XVI wieku*, w: *Lemkowie i Lemkoznawstwo w Polsce. Prace Komisji Wschodnioeuropejskiej PAU*, 5; 1997 s. 163-177
- Kruk M.P. 2000a** M.P. Kruk, *Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z dzieciątkiem w wieku XV i XVI*, Kraków 2000
- Kruk M.P. 2000b** M.P. Kruk, *Motyw świątyni w tłach scen złożenia świętego do grobu w ikonach diecezji przemyskiej*, w: *Polska – Ukraina 1000 lat sąsiedztwa*, t. 5, Przemyśl 2000, s. 191-208.
- Kruk M.P. 2001** M.P. Kruk, „*Deisus dawną zwyczajną robotą y malowaniem” – kilka uwag na marginesie inwentarzy cerkiewnych*, w: *Ars Graeca Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej-Bryzek*, Kraków 2001, s. 207- 230.
- Крвавич Д.П., Овсійчук В. А. Черепанова С.О.** Д.П. Крвавич, В. А. Овсійчук, С.О. Черепанова, *Українське мистецтво*, t. II, Львів 2004
- Kulczynski J. 1733** J. Kulczynski, *Speciman Ecclesiae Ruthenicae*, Paris 1733
- Künstle K. 1926** K. Künstle, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Freiburg im Breisgau 1926-1928
- Lajta E. 1987** E. Lajta, *Malarstwo francuskie od gotyku do renesansu*, Warszawa 1987.
- Langkammer H. 1975** H. Langkammer OFM, *Wprowadzenie i komentarz do ewangelicznych opisów Męki Pańskiej*, Lublin 1975
- Lenzewski M. 1981** M. Lenzewski, *Liturgika czyli nauka o nabożeństwach*, Warszawa 1981
- Lewiński J. 1943** J. Lewiński, *Sztuka liturgiczna*, Szwajcaria 1943
- Lexikon der Christlichen...** *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, red. I-VIII, red. Kirschbaum E., Braunfels W., Rom-Freiburg-Basel 1968-1978
- Лихачева В.Д. 1977** В.Д. Лихачева, *Византийская миниатюра*, Москва 1977
- Лихачев Н.П. 1906** Лихачев Н.П., *Материяли для истории русского иконописания*, Петербург 1906
- Лидов А.М. 2000** А.М. Лидов, *Иконостас: итоги и перспективы исследования*, w: *Иконостас. Происхождение-развитие-символика*, red. А.М. Лидов, Москва 2000, s. 11-29

- Липфшиц Л.И. 1987** Л. И. Липфшиц, *Монументальная живопись Новгорода XIV-XV веков*, Москва 1987
- Lowden J. 1997** J. Lowden, *Early Christian and Byzantine Art*, London 1997
- Luter M. 1574** *Postilla domowa to jest kazania na ewangelie niedzielne i przedniejsze święta...* Marcina Lutra, przetłumaczona przez Hieronima Mieleckiego, Królewiec 1574, BJ 8184
- Лазарев В.Н. 1947** В. Н. Лазарев, *Искусство Новгорода*, Москва-Ленинград 1947
- Лазарев В.Н. 1983** В. Н. Лазарев, *Русская иконопись от истоков до начала XVI века*, Москва 1983
- Лазарев В.Н. 1986** В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва 1986
- Лазарев В.Н. 1960** В. Н. Лазарев, *Андрей Рублев*, Москва 1960
- Лазарев В.Н. 1962** В. Н. Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески XI-XV в.*, Москва 1962
- Лазарев В.Н. 1973** В. Н. Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески XI-XV в.*, Москва 1973
- Lobeski F. 1854** F. Lobeski, *Opisy obrazów znajdujących się w kościołach miasta Lwowa*, „Dodatek Tygodniowy przy Gazecie Lwowskiej” 4, 1854
- Lobeski F. 1859** F. Lobeski, *Monaster O. O. Bazyljanów w Ławrowie w obwodzie Samborskim*, „Rozmaitości” 1, 1859, s. 1-4
- Логвин Г. 1971** Г. Н. Логвин, *Софія Київська. Державний архітектурно історичний заповідник*, Київ 1971
- Логвин Г. 1973** Г. Логвин, *Украинские Карпаты*, Москва 1973
- Логвин Г. 2001** Г. Логвин, *Собор Святої Софії в Києві*, Київ 2001
- Логвин Г. Н. 1963** Г. Н. Логвин, *Украинское искусство X-XVIII вв.*, Москва 1963
- Логвин Г.Н. 1967** Г. Н. Логвин, *Монументальний живопис XIV-першої половини XVII століття*, w: *Історія українського мистецтва*, t. 2, *Мистецтво XIV-першої половини XVII століття*, Київ 1967, s. 157-207
- Логвин Г.Н., Міляєва Л., Свенціцька В. 1976** Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. Свенціцька, *Український середньовічний живопис*, Київ 1976
- Łoski W. 1989** W. Łoski, *Teologia mistyczna Kościoła Wschodniego*, Warszawa 1989
- Łoziński W. (Sygma) 1887** W. Łoziński, *Malarstwo cerkiewne na Rusi*, „Kwartalnik Historyczny” 1, 1887, s. 149-209
- Łoziński W. 1896** W. Łoziński, *Komunikat o lwowskich malarzach XVIIw.* „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki” 5, 1896, szp. LVIII-LX
- Łoziński W. 1901** W. Łoziński, *Sztuka lwowska w XVI i XVII wieku. Architektura i rzeźba*, Lwów 1901
- Łukin D. Вр** D. Łukin, *Wielki Post*, w: *Prawosławie: Światło wiary i źródeł doświadczenia*, Lublin 1999, s. 77-100
- Łuźny R. 1995** R. Łuźny, *Słowo o Bogu i człowieku. Myśl religijna Słowian Wschodnich doby staroruskiej*, Kraków 1995
- Macharska M. 1973** M. Macharska, *Rola grafiki w twórczości Tomasza Dolabelli*, „Folia Historiae Artium”, T. IX (1973), s. 89-126

- Macharska M. 1975** M. Macharska, *Ze studiów nad rolą grafiki w polskim malarstwie okresu manieryzmu wczesnego baroku (obrazy w kościołach Wielkopolski oraz w kolegiacie lowickiej)*, „Folia Historiae Artium”, T. XI (1975), s. 139-164
- Maguire H. 1971** H. Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, „Dumbarton Oaks Papers” 31, 1977, s. 125-174.
- Maguire H. 1994** H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1994
- Maguire H. 1998** H. Maguire, *The Cycle of Images in the Church*, w: *Heaven on Earth; Art and the Church in Byzantium*, The Pennsylvania State University 1998, s. 121-151
- Mango C. 1997** C. Mango, *The Art of Byzantine Empire 312-1453*, Toronto 1997 (pierwsze wydanie w 1972)
- Mańkowski T. 1934** T. Mańkowski, *Sztuka Ormian lwowskich*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 6, 1934-35, z. 1
- Mańkowski T. 1936** T. Mańkowski, *Lwowski cech malarzy w XVI i XVII w.*, Lwów 1936
- Mańkowski T. 1974** T. Mańkowski, *Dawny Lwów; Jego sztuka i kultura artystyczna*, Londyn 1974
- Marcucci L. 1958** L. Marcucci, *Gallerie Nazionali di Firenze. I Dipinti Toscani del secolo XIII, Scuole Bizantine e Russe, Dal secolo XII al secolo XVIII*, Roma 1958
- Маркина Н. Ю. 1998** Н. Ю. Маркина, *О двух памятниках времени Ивана Грозного из Успенского Собора Московского Кремля*, w: *Русская художественная культура XV-XVI веков, Материалы и исследования*, XI, Москва 1998, s. 145-173
- Markowska H. 1965** H. Markowska, *Przeniesienie malowideł ściennych w cerkwi drewnianej w Uluczu z zastosowaniem tzw. „suchego mantażu” (1962-1964)*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 2, 1965, s. 20-25
- Marrow J.H. 1979** J.H. Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Brussels 1979
- Materiały do dziejów...** *Materiały do dziejów sztuki sakralnej. Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, V/5, Kraków 1997
- Mathews Th. 1971** Th. Mathews, *The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy*, University Park and London 1971
- Mathews Th. 1982** Th. Mathews, «Private» *Liturgy in Byzantine Architecture: Toward a Re-Appraisal*, „Cahiers Archeologiques” 30, 1982, s. 125-138
- Матвеева Н., Голобородько А. 1995** Н. Матвеева, А. Голобородько, *Святі і свята України*, Київ 1995
- Мельник В.І. 1991** В.І. Мельник, *Церква Святого Духа в Рогатині*, Київ 1991

- Milajewa L. 1999** L. Milajewa, *Freski kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim a sztuka ukraińska*, w: *Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja. Materiały sesji zorganizowanej w Muzeum Lubeleskim 24-26 kwietnia 1997 roku*, Lublin 1999, s. 105-114
- Міляєва Л.С. 1969** Л. С. Міляєва, *Стінопис Потелича. Визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII ст.*, Київ 1969
- Міляєва Л.С. 1971** Л. С. Міляєва, *Росписы Потелича. Памятник украинской монументальной живописи XVII века*, Москва 1971
- Міляєва Л.С. 1983** Л. С. Міляєва, *До питання про генесис стінопису в культовому дерев'яному зодчестві слов'ян*, w: *Українське мистецтво у міжнародних зв'язках*, Київ 1983, s. 60-66
- Міляєва Л.С. 1991** Л. С. Міляєва, *Українська ікона XI-XVII ст.*, Київ 1991
- Міляєва Л.С. 1998** Л. С. Міляєва, *Фрески каплиці Святої Трійці люблінського замку і українське мистецтво*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка” 236, 1998, Праці Секції Мистецтвознавства, s. 76-84
- Міляєва Л.С., Логвин Г. 1963** Л. Міляєва, Г. Логвин, *Українське мистецтво XIV-першої половини XVII ст.*, Київ 1963
- Milkovuč L., Tatič Ž. 1925** L. Milkovuč, Ž. Tatič, *Markow Monastyr*, Nowi Sad 1925
- Millet G. 1916** G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e, XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont-Athos*, Paris 1916
- Millet G. 1927** G. Millet, *Monuments de L'Athos*, „Monuments de L'art Byzantin” V, Paris 1927
- Milyaeva L. 1996** L. Milyaeva, *The Ukrainian Icon 11th-18th centuries. From Byzantine sources to the Baroque*, Bournemouth–Saint Petersburg 1996
- Miziolek J. 2002a** J. Miziołek, *Mozaiki w bazylice na Synaju. Nowe uwagi na temat źródeł obrazowania i treści ideowych*, w: *Magistro et Amico amici discipuligie. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, Kraków 2002, s. 365-379
- Miziolek J. 2002b** J. Miziołek, *Transfiguratio-transsubstantiatio: Uwaga o programie krakowskiego kościoła oo. Pijarów pw. Przemienienia Pańskiego*, w: *Obraz i kult. Materiały z Konferencji „Obraz i kult” KUL–Lublin 6-8 października 1999*, Lublin 2002, s. 65-110
- Mocharska M. 1975** M. Mocharska, *Ze studiów nad rolą grafiki w polskim malarstwie okresu manieryzmu wczesnego baroku (Obrazy w kościołach Wielkopolski oraz w kolegiacie łowickiej)*, „Folia Historiae Artium”, t. XI, 1975, s. 139-166
- Мокрій В. 1994** В. Мокрій, *З практики реставрації іконостасів Жовківської школи для діючих церков*, „Родовід” 8, 1994, s. 82-84
- Mokry W. 1996** W. Mokry, *Od Pariona do Skoworody; Antologia poezji ukraińskiej XI-XVIII w.*, Kraków 1996
- Molitwosłow 1793** *Molitwosłow*, Poczajów 1793, BJ 586871 I
- Molitwosłow 1820** *Molitwosłow*, Poczajów 1820
- Molitwosłow 1823** *Molitwosłow*, Buda 1823

- Montano Arias Benito 1571** Arias Montano Benito, *Humane salutis Monumenta...*, Antwerpia 1571, BJ 375951 I
- Morka W. 1984** W. Morka, *Wzorce graficzne polskiego malarstwa batalistycznego w XVII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. 46, 1984, nr 2-3, s. 210-256
- Московский летописный... Mouriki D. 1985** *Московский летописный свод конца XV века*, w: *Полное собрание русских летописей*, т. XV, Москва 1949
D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, t. 1-2, Athens 1985
- Muczkowski J. 1849** J. Muczkowski, *Zbiór odcisków drzeworytów w różnych dzielach polskich XVI i XVII w. odbitych, a teraz w Bibliotece Jagiellońskiej zachowanych*, Kraków 1849
- Müller P.J. 1986** P.J. Müller, „Gottlob und Königstruhm”. *Die faszinierende Bilderwelt der jugoslawischen Fresken*, Herder i inne 1986
- Musicescu M.A., Berza M. 1958** M. A. Musicescu, M. Berza, *Mănăstirea Sucevița*, București 1958
- Musicescu M.A., Ionescu G. 1967** M. A. Musicescu, G. Ionescu, *The Princely Church of Curtea de Argeș*, Bucharest 1967
- Musicescu M.A., Ionescu G. 1976** M. A. Musicescu, G. Ionescu, *Biserica Domeasca din curtea de Argeș*, București 1976
- Милковић Ј., Татић Ж. 1925** Ј. Милковић, Ж. Татић, *Марков Монастир*, Нови Сад 1925
- Миронь 1891** Миронь, *Мистерія страстей Христовыхъ*, „Кіевская Старина”, т. XXXII, 1891, s. 131-154
- Миронь 1896** Миронь *Южнорусская пасхальна драма*, „Кіевская Старина”, т. LIII-LIV, 1896, s. 380-412, 2-29
- Никольский К. 1907** К. Никольский, *Пособіе къ изученію Устава Богослуженія православной церкви*, С. Петербургъ 1907
- Николаева Т.В. 1969** Т. В. Николаева, *Собрание древнерусского искусства в Загорском Музее*, Ленинград 1969
- Nowacka J. 1957** J. Nowacka, *Ikona Męki Pańskiej z warsztatu rybotycznego*, maszynopis pracy magisterskiej napisanej w 1957 roku na Wydziale Historyczno-Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem prof. dr. Molego
- Nowacka J. 1962** J. Nowacka, *Malarski warsztat ikonowy w Rybotyczach*, „Polska Sztuka Ludowa” 1, 1962, s. 26-43
- Новая Скрижаль...** *Новая Скрижаль или объясненіе о церкви о литургіи и о всехъ службахъ и уставахъ церковныхъ Веніаміна архієпископа нижегородскаго и арзамаскнго...*, С. Петербург 1899
- Nowy Testament 1568** *Nowy Testament to jest Święta Pana Jezusa Chrystusa Ewangelia od Ewangelistów i od innych apostołów napisana*, Kraków 1568, BJ Cim 256
- О сочиненіи студента...** *О сочиненіи студента Георгія Извекова на тему „Учительное Евангеліе Никифора Каллиста”*, w: *Извлечение из протоколов Совета Кіевской Духовной Академіи*, „Труды Духовной Кіевской Академіи”, 1899, кн. V, s. 303

- О умучени Гса нашего ИСа Ха...*,
О умучени Гса нашего ИСа Ха и по его из мертвых востани и как соут пописана, XVII w., BN BOZ 92, mkrf. 2883, s. 291 i nn.
- Ogden A. 2001**
 A. Ogden, *Revelations of Byzantium. The Monasteries and Painted Churches of Northern Moldavia*, Iași-Oxford-Portland 2001
- Огицкій Д . 1936**
 Д. Огицкій 1936, *Утренняя Великогo Четверга*, „Воскресное Чтение” 13;1936, s. 196 i nn.
- Olszewski A.M. 1969**
 A.M. Olszewski, *Wzory graficzne gotyckiej sztuki małopolskiej*, „Sprawozdania Polskiej Akademii Nauk”, t XIII, t. 1, 1969
- Olszewski A.M. 1975**
 A.M.Olszewski, *Wzory graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1975
- Onasch K. 1971**
 K. Onasch, *Iconen*, Berlin 1971
- Onasch K., Schnieper A. 1997**
 K. Onasch, A. Schnieper, *Icons. The Fascination and the Reality*, New York 1997
- Opis podróży...*
Opis podróży z Bordoaux do Jerozolimy (333r.), w: *Do Ziemi Świętej. Najstarsze opisy pielgrzymek do Ziemi Świętej (IV-VIII w.)*, opr. P. Iwaszkiewicz, „Ojcowie żywi XIII”, Kraków 1996, s. 79-86
- Orłowski T.H. 1989**
 T.H. Orłowski, *Bizantyński relikwiarz Krzyża Świętego z kolegiaty w Tumie pod Łęczycą*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. 51, 1989, nr 3-4, s. 223-245
- Otkowycz W. 2003**
 W. Otkowycz, *Wyposażenie cerkwi p.w. Świętego Mikołaja w Dmytrowicach koło Sądowej Wiszni*, w: *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła–twórcy–ośrodki–techniki*, Łańcut 2003, s. 497-503
- Откович В.П. 1983**
 В. П. Откович, *Твори риботицької народної школи малярства на Україні, у Словаччині та Румунії*, w: *Українське мистецтво у міжнародних зв'язках*, Київ 1983, s. 90-96
- Откович В.П. 1985**
 В. П. Откович, *Коллекция икон рыботицких мастеров из Львовского музея Украинского искусства*, „Памятники Культуры, Новые Открытия” 1985, s. 323-333
- Откович В.П. 1988**
 В. П. Откович, *Архитектурно-художественный ансамбль в Дмитровичах*, w: „Памятники культуры, Новые открытия. Письменность, искусство археология”, Москва 1988 [1989], s. 382-392
- Откович В.П. 1990**
 В. П. Откович, *Народна течія в українському живописи XVII-XVIII ст.*, Київ 1990
- Откович В.П. 1997**
 В. П. Откович, *Народне малярства Бойківщини*, w: *Сакральне мистецтво Бойківщини. Наукові читання пам'яті М. Драгана, доповіді та повідомлення*, Дрогобич 1997, s. 67-70
- Откович В., Пилип'юк В. 1999**
 В. Откович, В. Пилип'юк, *Українська ікона XIV-XVIII ст.*, Львів 1999
- Otto M. 1960**
 M. Otto, *Pierwovzór graficznych przedstawień „Drogi na Golgotę”*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. 22, 1960, nr 2, s. 185-195

- Ousterhout R. 1998** R. Ousterhout, *The Holy Space. Architecture and the Liturgy, w: Heaven on the Earth. Art and the Church in Byzantium*, Pennsylvania 1998
- Овсійчук В.А. 1985** В. А. Овсійчук, *Українське мистецтво другої половини XVI-першої половини XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї*, Київ 1985
- Овсійчук В.А. 1991** В. А. Овсійчук, *Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок*, Київ 1991
- Овсійчук В.А. 1994** В. А. Овсійчук, *Малярі перехідної доби. (Роздуми над творчістю художників львівського Ренесансу Федора Сеньковича та Миколи Петраховича)*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка”, т. ССХVII, Праці Секції Мистецтвознаства, Львів 1994, s. 89-108.
- Овсійчук В.А. 1996** В. А. Овсійчук, *Українське малярство X-XVIII століть. Проблеми кольору*, Львів 1996
- Pallas D.I. 1965** D. I. Pallas, *Passion und Bestattung Christi in Byzans. Der Ritus-das Bild, Miscellanea Byzantina Monacensia*, 2, Munich 1965
- Palluchini R. 1964** R. Palluchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venecja-Roma 1964
- Папић Д., Бабић Т. 1975** Д. Папић, Т. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975
- Пархоменко І. 1993** І. Пархоменко, *Полотняний іконостас*, „Пам'ятки України. Науково популярний ілюстрований часопис” 25, 1993, s. 92
- Passionis Christi** *Passionis Christi unum ex quattuor evangelistis textum*, 1506 (BJ 909 III Albumy)
- Perception of Byzantium...** *Perception of Byzantium and Its Neighbors (843-1261)*, New York (The Metropolitan Museum of Art.) 2000
- Перетц В.Н. 1926** В.Н. Перетц, *Исследования и материалы по истории украинской литературы XVI-XVIII веков*, Ленинград 1926
- Petkovuč V. 1930** V. Petkovuč, *La peinture serbie du moyen age*, Beograd 1930
- Петковић В. 1950** В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског о народа*, Београд 1950
- Петковић В.Р., Бошковић Б. 1941** В. Р. Петковић, Б. Бошковић, *Монастир Дечани*, т. II, *Живопис*, Београд 1941
- Pietrusiński J. 1960** J. Pietrusiński, *Małopolskie bohomy. Materiały i uwagi do epilogu malarstwa ikon między Dunajcem, Sanem i Dniestrem*, „Polska Sztuka Ludowa” 14, 1960, nr 3, s. 131-154
- Победова О.И.** О. И. Победова, *Московская школа живописи при Иване IV. Работы в Московском Кремле 40-х-70-х годов XVI в.*, Москва 1972
- Podgórska H. 1997** H. Podgórska, *Zmartwychwstanie Chrystusa w polskiej sztuce nowożytnej*, Warszawa 1997
- Podlacha W. 1912** W. Podlacha, *Malowidła ścienne w cerkwiach Bukowiny*, Lwów 1912
- Podlacha W. 1916** W. Podlacha, *Ilarion Swiencickij, Hałycko-ruśke cerkowne malarstwo XV-XVI st. Materiały i Zamitky (Recenzja)*, „Kwartalnik Historyczny” 30, 1916, z. 1/2, s. 143-152

- Podlacha W. 1957** W. Podlacha, *Scena Wieczery Pańskiej w malarstwie cerkiewnym XV i XVI w.*, w: *Księga ku czci W. Podlachy*, Wrocław 1957, s. 29-42
- Podskalsky G. 2000** G. Podskalsky, *Chrześcijaństwo i literatura teologiczna na Rusi Kijowskiej (988-1237)*, Kraków 2000
- Poezja grecka...** *Poezja grecka od II do XV w.*, w: *Muza Chrześcijańska*, t. III, Kraków 1995, s. 179.
- Pokorzyna E. 2001** E. Pokorzyna, *Słownik terminologiczny wyposażenia świątyń obrządku wschodniego z przydatkiem ikon Maryjnych*, Warszawa 2001
- Покровский Н.В. 1887** Н. В. Покровский, *Миниатюры Евангелия Гелатского Монастыря XII века*, С. Петербург 1887
- Покровский Н.В. 1890** Н. В. Покровский, *Стенные росписи в древних храмах греческих и русских*, „Труды седьмого археологического съезда в Ярославе” 1887, t. 1, Москва 1890, s. 135-246
- Покровский Н.В. 1892** Н. В. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских*, Москва 1892
- Покровский Н.В. 1890** Н. Покровский, *Евангеле в памятниках иконографии византийских и русских*, Москва 1890
- Polonia Typographica ...** *Polonia Typographica Seculi Sedecimi*, zesz. II-IV, Warszawa 1937, Warszawa–Wrocław–Kraków 1962
- Померанцев Н.Н., Масленицын С.И. 1994** Н.Н. Померанцев, С.И. Масленицын, *Русская деревянная скульптура*, Москва 1994
- Роров Г. 1993** G. Popov, *Tver Icons 13th-17th centuries*, St Petersburg 1993
- Порфирьев И.Я. 1890** И.Я. Порфирьев, *Апокрифическія сказанія о новозаветныхъ лицахъ и событіяхъ по рукописямъ Соловецкой Библиотеки*, Санктпетербургъ 1890
- Приселков М. 1965** М. Приселков, *Троицка летопись. Реконструкция текста*, Москва 1965
- Prolović J. 1997** J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997
- Przeździecka M. 1965** M. Przeździecka, *Wystawa ikon w Krakowie*, „Polska Sztuka Ludowa” 1, 1965, s. 39-48
- Przeździecka M. 1973** M. Przeździecka, *O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku. Studia nad epilogiem sztuki cerkiewnej w diecezji przemyskiej i na terenach sąsiednich*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1973
- Ptaszycki S. 1884** S. Ptaszycki, *Iwan Fiodorowicz drukarz ruski we Lwowie z koń. XVI w.*, Kraków 1884
- Puskas B. 1994** B. Puskas, *Między Wschodem i Zachodem – ikony z regionu Karpat z XV-XVIII wieku*, w: *Łemkowie w historii i kulturze Karpat*, cz. 2, Sanok 1994, s. 269-288
- Путешествіе Антиохійскаго...** [Paweł z Aleppo] *Путешествіе Антиохійскаго патріарха Макарія въ Россію в половине XVII века, описаное его сыномъ архидіакономъ Павломъ Аллепскимъ*, переводъ съ арабскаго Т. Муркос..., Москва 1897-1900

- Радивиловски А. 1688** А. Радивиловски, *Венец Х[ристусо]въ з проповедій недельных яки з цветов рожаных на украшение Православно-католической святой Восточной церкви*, Київ 1688, ВН Суг. 339
- Раушенбах Б.В. 1975а** Б.В. Раушенбах, *Пространственные построения в древнерусской живописи*, Москва 1975
- Раушенбах Б.В. 1975б** Б.В. Раушенбах, *О перспективах в древнерусской живописи*, в: *Древнерусское Искусство. Зарубежные связи*, Москва 1975, s. 414-440
- Reau L. 1957** L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien, t. 2, Iconographie de la Bible, II Nouveau Testament*, Paris 1957
- Renaissance Painting...** *Renaissance Painting in Manuscripts*, New York 1983
- Restle M. 1967** M. Restle, *Die Byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Eecklinghausen 1967
- Rice T.T. 1963** T.T. Rice, *Russian Icons*, London 1963
- Ringborn S. 1965** S. Ringborn, *Icon to Narrative. The Rice of the dramatic Close-up in Fifteenth-century Devotional Painting*, „Acta Academiae Aboensis”, seria A, Humaniara, vol 31; 1965, nr 2
- Резанов В. 1926** В. Резанов, *Драма українська*, „Збірник історично-філологічного відділу”, 1926; 7, t. I, III
- Ровинскій ил. 1870** Д. Ровинскій, *Русские граверы и их произведения с 1564 г.*, Москва 1870
- Ровинскій ил. 1881** Д. Ровинскій, *Русскія народныя картинки*, Санктпетербургъ 1881
- Różycka-Bryzek A. 1965** A. Różycka Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w kolegiacie wiślickiej*, „Folia Historiae Artium” 2, 1965, s. 47-82
- Różycka-Bryzek A. 1968** A. Różycka Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu*, „Studia do dziejów Wawelu” 3, 1968, s. 175-293
- Różycka-Bryzek A. 1970** A. Różycka Bryzek, *Bizantyńskie malarstwo ikonowe*, „Rocznik Muzeów Województwa Rzeszowskiego”, 1970, s. 177-208
- Różycka-Bryzek A. 1983** A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983
- Różycka-Bryzek A. 1986** A. Różycka-Bryzek, *Program ikonograficzny malowidel w cerkwi w Posadzie Rybotyckiej*, в: *Symbolae Historiae Artium. Studia z historii sztuki Lechowi Kalinowskiemu dedykowane*, Warszawa 1986, s. 349-365.
- Różycka-Bryzek A. 1987** A. Różycka-Bryzek, *Niezachowane malowidła „greco opere” czasów Władysława Jagiełły*, „Analecta Cracoviensia” 19, 1987, s. 297-303
- Różycka-Bryzek A. 1989** A. Różycka-Bryzek, *Polska sztuka średniowieczna a Bizancjum i Ruś*, „Slavia Orientalis” 38, 1989, nr 3-4, s. 337-350
- Różycka-Bryzek A. 1992** A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-słowiańskie malowidła w gotyckich kościołach Polski pierwszych Jagiellonów*, в: *Między Wschodem a Zachodem. Dzieje Lubelszczyzny*, t. VI, cz. II, *Kultura artystyczna*, Lublin 1992, s. 313-347

- Różycka-Bryzek A. 1994a** A. Różycka-Bryzek, *Sztuka w Polsce piastowskiej a Bizancjum i Ruś*, w: *Polska-Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, T. 2, Przemysł 1994, s. 295-305
- Różycka-Bryzek A. 1994b** A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w Polsce wczesnojagiellońskiej: problem przystosowań na gruncie kultury łacińskiej*, w: *Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, T. 2, Przemysł 1994, s. 307-326
- Różycka-Bryzek A. 1994c** A. Różycka-Bryzek, *Przeciw stereotypom myślenia o sztuce bizantyńskiej*, „Znak” 466, 1994, s. 51-56
- Różycka-Bryzek A. 1997** A. Różycka-Bryzek, *Symbolika bizantyńskiej architektury sakralnej*, w: *Losy w cerkwi w Polsce po 1944 roku. Materiały z sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki pt. „Tragedia polskich cerkwi” w Rzeszowie*, Rzeszów 1997, s. 63-91
- Różycka-Bryzek A. 1999** A. Różycka-Bryzek, *Tematy maryjne w malowidłach Świątej Trójcy zamku lubelskiego: ikonografia i znaczenie, miejsce w programie*, w: *Ikona liturgiczna. Ewangelizacyjne przesłanie ikonografii maryjnej*, red. Kazimierz Pek MIC, Warszawa 1999, s. 115-148
- Różycka-Bryzek A. 2000** A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagielly w kaplicy zamku lubelskiego*, Lublin 2000
- Rumunian Art...** *Rumunian Art. Treasures Fifteenth to Eighteenth centuries*, Edinburgh 1965-66
- Рыбинский В. 1891** В. Рыбинский, *Кієвска митрополічна кафедра съ половини XIII-до конца XVI века*, „Труди Кієвской Духовной Академіи” 1(январь), 1891, s. 104-155
- Sakowycz K 1642b** [Sakowycz K] *Dialog albo Rozmowa Maćka z Dyonizym Popem schizmatyckim, o Wielkieynocy Ruskiej Roku 1641 w pięć Niedziel po Katolickiej, a w pol. Szosty Niedziel po Żydowskiej przypadłej...*, Kraków 1642, BJ 424334
- Sakowycz K. 1642a** [Sakowycz K], *Επίτομοσις albo Perspectiva y Objaśnienie Błędow, Herezvey, y Zabobonow, w Grekoruskiej Cerkwi Disunickiej tak w Artykułach Wiary, iako w Administrowaniu Sakramentów y Ceremoniach znajdujących się...*, Kraków 1642, BJ 36594 I
- Sakowycz K. 1644** [Sakowycz K], *Okulary Kalendarzowi Staremu. Przy których y Responsa Katolickie na objectie Starokalendarzan są położone, y pożytki Ruskiemu Narodowi z przyięcia Rzymskiego kalendarza ukazane...*, Kraków 1644, BJ 52776 I
- Сакович А. 1983** А.Сакович, *Народная гравировання книга Василя Кореня 1626-1692*, Москва 1983
- Салтыков А.А. 1975** А.А. Салтыков, *Пространственные отношения в византийской и древнерусской живописи*, w: *Древнерусское Искусство. Зарубежные связи*, Москва 1975, s. 398-413
- Samek J. 1977** J. Samek, *Rodzaje recepcji sztuki Rubensa w Polsce*, w: *Rubens, Niderlandy i Polska. Materiały sesji naukowej. Łódź 25-26 lutego 1977*, Łódź 1978

- Schele S. 1965** S. Schele, *Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grottesque*, Stockholm 1965
- Schiller G. 1968** G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. 2, *Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1968
- Schmemann A. 1990** A. Schmemenn, *Wielki Post*, Białystok 1990
- Schrade H. 1932** H. Schrade, *Ikongraphie der christlichen Kunst. Die Sinngehalte und Gestaltungsformen*, t. 1: *Die Auferstehung Christi*, Leipzig 1932
- Schweinfurth P. 1954** P. Schweinfurth, *Die Byzantinische Form in Western und ihre Wirkung*, Mainz 1954
- Seniuk B.M.** B. M. Seniuk, *Osiemnastowieczna terminologia z zakresu architektury i sztuki cerkiewnej oraz organizacji Kościoła wschodniego. Materiały do słownika na podstawie protokołów wizytacji eparchii włodzimierskiej*, w: *Polska – Ukraina; 1000-lat sąsiedztwa*, t. 5, Przemyśl 2000
- Siebenejcherowa A. 1612** A. Siebenejcherowa, *Rozmyślenia męki niewinnej P. N. J. Chrysta*, Kraków 1612 ?, BJ 37716
- Sinai-Byzantium...** *Sinai-Byzantium-Russia. Orthodox Art from the Sixth to the Twentieth Century*, St. Petersburg 2000-2001
- Sinkevič I. 2000** I. Sinkevič, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi; Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2000
- Скарби Києво-печерської...** *Скарби Києво-Печерської Лаври. Альбом*, Київ 1998
- Skarga P. 1843** P. Skarga, *Kazania na niedziele i święta calego roku*, Lipsk 1843
- Скит Манявський...** *Скит Манявський і Богородчанський Іконостас*, Львів 1921
- Скочиляс І. 1999** І. Скочиляс, *Протоколи єпископських і деканських візитацій церков Київської уніатської митрополії XVIII ст.*, w: *Рукописна україніка у фондах Львівської Наукової Бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України та проблеми створення інформаційного банку даних. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції 20-21 вересня 1996 року*, Львів 1999, s. 446-490.
- Скоп Л. 1997** Л. Скоп, *Сцена „Радуйся цар іудейский” з ікони Страсті що у церкві Воздвиження міста Дрогобича*, w: *Сакральне мистецтво Бойківщини. Другі наукові читання пам'яті Михайла Драгана*, Дрогобич 1997, s. 128-132
- Скоп Л. 1997а** Л. Скоп, *Тема Страстей Господніх в середньовічному українському малярстві XI-XVI ст.*, „Жива Вода”, nr 5, квітень-травень, 1997, s. 6
- Скоп Л. 1997б** Л. Скоп, *Нові дані про художнє життя дрогобицьких іконописців XVI-XVIII століть*, w: *Сакральне мистецтво Бойківщини. Другі наукові читання пам'яті Михайла Драгана*, Дрогобич 1997, s. 83-85
- Скоп Л. 2004** Л. Скоп, *Маляр ікони Богородиця-Одигітрія з Мражниці*, Львів 2004

- Скоп-Друзюк Г. 2000** Г. Скоп-Друзюк, *Іконографічні особливості сцени „Воскресіння Лазаря” з ікони „Страсті Христові” другої половини XVI ст. Феодуса Маляра з церкви Воздвиження у Дрогобичі*, w: *Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях. Другі читання*, Дрогобич 2000, s. 39-68
- Skorupa A. 2001** A. Skorupa, *Zabytkowe kościoły polskiego Spisza*, Kraków 2001
- Skubiszewski P. 1981** P. Skubiszewski, *Cykl wielkanocny w oltarzu mariackim Wita Stwosza*, „Rocznik Historii Sztuki”, T. XII, 1981, s. 43-81
- Сліпченко Н. 1999** Н. Сліпченко, *Відділ мистецтвознавства та реставрації живопису*, „Вісник Інституту Укрзахідпроектреставрація” 10, 1999, s. 165-168
- Слободян В. 2003** В. Слободян, *Церкви Турківського району. Люстрований каталог*, Львів 2003
- Smereka W. 1968** W. Smereka, *Studium pasyjne; Rys historyczny i teksty Drogi Krzyżowej*, Kraków 1968
- Смирнова Е.С., Лаурина В.К., Горденко Е. А. 1982** Е.С. Смирнова, В.К. Лаурина, Е. А. Горденко, *Живопись великого Новгорода*, Москва 1982
- Smorąg-Różycka M. 1997** M. Smorąg-Różycka, *Integracyjna rola sztuki w dobie unii brzeskiej*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 1997, t. V-VI, s. 147-155.
- Smorąg Różycka M. 1999** M. Smorąg Różycka, *Ewangeliarz Ławryszewski*, Kraków 1999
- Соболевский А.И. 1894** А.И. Соболевский, *Южно-славянское влияние на русскую письменность в XIV-XV веках*, С-Петербург 1894
- Соборная грамота...** *Соборная грамота константинопольского патриарха Іеремію Кієвському митрополиту Михаїлу Рогозу*, „Акты относящиеся к истории Южной и Западной России”, t.2, 1865, nr 157, s. 190-192
- Сочинение ієродіакона...** *Сочинение ієродіакона печерського монастиря Леонтія о ересях в Юго-Западной Руси и в Православии и по поводу явления Унии или соединения Православия с Римскою церквію*, „Акты Относящиеся к Истории Южной и Западной России”, t.2, 1865, s. 271-287
- Sofianos D. Z.** D. Z. Sofianos, *Meteora*, br. r. wyd.
- Sokołowski M. 1886** M. Sokołowski, *Obrazy*, w: *Wystawa Archeologiczna polsko-ruska urządzona we Lwowie w roku 1885*, Lwów 1886, s. 13-24
- Sokołowski M. 1889** M. Sokołowski, *Sztuka cerkiewna na Rusi i na Bukowinie (Wystawa stauropigialna we Lwowie r. 1888/1889)*, „Kwartalnik Historyczny” 3, 1889, s. 619-657
- Sokołowski M. 1906** M. Sokołowski, *Studia do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI w.*, „Sprawozdania Komisji Historii Sztuki w Polsce”, T. VII, Kraków 1906
- Solikowska A. 2000** A. Solikowska, *Spotkanie z Zachodem – spotkanie z „Obcymi” w kulturze ruskiej XVI wieku*, w: *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 2000, s. 281-288.

- Sopoliga M. 1996** M. Sopoliga, *Perly l'udovej architektúry*, Prešov 1996
- Сорокатый В. М. 2000** В. М. Сорокатый, *Праздничный ряд русского иконостаза. Иконографические программы XV-XVI веков*, w: *Иконостаз. Происхождение-развитие-символика*, red. А. М. Лидов, Москва 2000, s. 465-489
- Sörries R. 1988** R. Sörries, *Die alpenländischen Fastentücher Vergessene Zeugnisse volkstümlicher Frömmigkeit*, Universitätsverleg Carinthia, Klagenfurt 1988
- Sotiriou G. et M. 1956** G. et M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinai*, Athenes 1956
- Spartharakis I. 1996** I. Spartharakis, *The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos*, w: Tenze, *Studies in Byzantina Manuscript Illumination and Iconography*, London 1996, s. 225-248.
- Spartharakis I. 1999** I. Spartharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete*, vol. 1, *Rethymnon Province*, London 1999
- Speculum Passionis...** *Speculum Passionis...per Pinder*, Norymbergia 1663, reprint Leipzig 1986
- Stange A. 1936** A. Stange, *Dutsche Alt Malerei der Gotik. Die zeit von 1350-bis 1400*, Bd. 2, Berlin 1936
- Станкевич М. 2002** М. Станкевич, *Українське художнє дерево XVI-XX ст.*, Львів 2002
- Ставровецкий К.Т. 1619** К. Ц. Ставровецкий, *Евангелие учительное*, Рахмановъ 1619, BN Сур 316; Bibl. Czart. 8491 III, МНЛ СК 577
- Ставровецкий К.Т. 1645** К. Ц.Ставровецкий, *Перло многоценное*, Чернихів 1645, BN Сур. О. 74
- Ștefănescu J.D. 1928** J. D. Ștefănescu, *La Peinture Religiense en Bucovine et en Moldavie*, Paris 1928
- Ștefănescu J.D. 1929** J. D. Ștefănescu, *La Peinture Religiense en Bucovine et en Moldavie*, Paris 1929
- Ștefănescu J.D. 1973** J.D. Ștefănescu, *Ikonografa artei bizantine și picturii feudale românești*, București 1973.
- Stepan A. 1999** A. Stepan, *Antyminsy w ukraińskiej sztuce graficznej XVII-XX w.*, w: *Wschód-Zachód. Ukraina. Materiały z sesji naukowej pod red. T. Stegnera*, Gdańsk 1999
- Степовик Д. В. 1994** Д. В. Степовик, *Берестейска Унія і розвиток українського ікономалювання у XVI і XVII століттях*, w: *Unia brzeska, geneza, dzieje i konsekwencje w kulturze narodów słowiańskich*, Kraków 1994, s. 465-473
- Степовик Д. В. 1996** Д. В. Степовик, *Історія української ікони X-XX століть*, Київ 1996
- Степовик Д. В. 1975** Д. В. Степовик, *Українсько-болгарські мистецькі зв'язки*, Київ 1975
- Stępień S. 1996** S. Stępień, *Słownik ukraińskich teminów kościelnych. Struktura i organizacja Kościoła wschodniego*, „Biuletyn Informacyjny Południowo-Wschodniego Instytutu Naukowego w Poznaniu, 2; 1996
- Strieder P. 1993** P. Strieder, *Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1550*, Nürnberg 1993
- Stroganowskij...** *Stroganowskij ikonopisnyj licewoj podlinik*, Moskwa 1869

- Stylianou A., Stylianou J., 1985** A. Stylianou, J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, Trigraph-London 1985
- Сумцов Н.П. 1888** Н.П. Сумцов, *Очерки історії южно-руських апокрифических сказаніи і песн*, Киев 1888
- Свенціцька В.І. 1977** В.І. Свенціцька, *Мастер икон XV века из сел Ванівка и Здвижень*, w: *Древнерусское Искусство. Проблемы и атрибуции*, Москва 1977, s. 279-290
- Свенціцька В.І. 1966** В.І. Свенціцька, *Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.*, Київ 1966
- Свенціцька В.І. 1967** В.І. Свенціцька, *Живопис XIV-XVI століть*, w: *Історія українського мистецтва*, Київ 1967, t. 2, s. 208-274
- Свенціцька В.І. 1991** В.І. Свенціцька, *Український живопис XVI-XVII й XVIII ст. у контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського барокко*, w: *Українське барокко та європейський контекст*, Київ 1991, s. 90-95
- Свенціцька В.І. 1998** В.І. Свенціцька, *Про деякі іконографічні аналогії та паралелі в зображенні Страшного Суду в західноукраїнських іконах XV-XVI століть та іконах художників новгородско кола*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка”, t. 236, 1994, Праці Секції Мистецтвознавства, s. 171-182
- Свенціцька В.І., Откович В.П. 1991** В.І. Свенціцька, В.П. Откович, *Українське народне малярство XIII-XX століть*, Київ 1991
- Свенціцька В.І., Сидор О.Ф. 1990** В.І. Свенціцька, О.Ф. Сидор, *Спадщина віків. Українське малярство XIV-XVIII століть у музейних колекціях Львова*, Львів 1990
- Свенціцький І. 1908** І. Свенціцький, *Опись музея ставропигийского института во Львові*, Львів 1908
- Свенціцький І. 1914** І. Свенціцький, *Галицько-руське церковне малярство XV-XVI ст. Матеріали і замітки*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка” 121, 1914, s. 63-115
- Свенціцький І. 1924** І. Свенціцький, *Початки книгопечатання на землях України*, Жовква 1924
- Свенціцький І. 1928** І. Свенціцький, *Іконопись Галицької України XV-XVI віків*, Львів 1928
- Свенціцький І. 1929** І. Свенціцький, *Ікони Галицької України XV-XVII віків*, Львів 1929
- Свенціцький І. 1938** І. Свенціцький, *Тематичний уклад стінопису церкви Святого Юра в Дрогобичі*, „Літопис Бойківщини” 1938, nr 10, s. 69 (przedruk w: *Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях. Перші читання*, Дрогобич 1998, s. 65-67)
- Сидор О. 2000** О. Сидор, *Ікони майстрів Олексія і Дмитрія в колекції Національного Музею у Львові*, „Літопис” 1(6), 2000, s. 89-152
- Сидор О.Ф. 1985** О.Ф. Сидор, *Художня спадщина Іова Кондзелевича*, „Образотворче Мистецтво” 5, 1985

- Сидор О.Ф. 1990** О.Ф. Сидор, *Традиції і новаторство в українському малярстві XVII-XVIII століть*, в: В. І. Свенціцька, О.Ф. Сидор, *Спадщина віків. Українське малярство XIV-XVIII століть у музейних колекціях Львова*, Львів 1990, s. 20-40
- Сидор О.Ф. 2003** О.Ф. Сидор, *Давна українська ікона із приватних збірок*, Київ 2003
- Сидор-Ошуркевич О. 1994** О. Сидор-Ошуркевич, *Українська антиминсна гравюра XVII-XVIII століть*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка” t. CCXXXVI, Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва, Львів 1998, s. 85-93
- Сидоров А.А. 1951** А.А. Сидоров, *Древнерусская гравюра*, Москва 1951
- Сирохман М. 2000** М. Сирохман, *Церкви України Закарпаття*, Львів 2000
- Шамардіна Н. 1991** Н. Шамардіна, *До питання про раннє барокко в українському живописі. Нові сторінки творчості Миколи Петрахновича*, в: *Українське барокко та європейський контекст*, Київ 1991, s. 165-173
- Шамардіна Н. 1994a** Н. Шамардіна, *Українська ікона XV-XVIII століть*, Львів 1994
- Шамардіна Н. 1994b** Н. Шамардіна, *Новознайдений твір Федора Сеньковича, „Родовід” 9*, 1994, s. 57-64
- Szanter Z. 1985** Z. Szanter, *Rola wzorów zachodnich w ukształtowaniu ikonostasu w XVII na południowo-wschodniej obszarze Rzeczpospolitej*, „Teka Konserwatorska. Polska Południowo-Wschodnia” 1985, s. 93-135
- Szanter Z. 1986** Z. Szanter, *XVII-wieczne ikony w kluczu muszyńskim*, „Polska Sztuka Ludowa” 40, 1986, nr 3-4, s. 179-196
- Szanter Z. 1987** Z. Szanter, *Wystrój cerkwi w Beskidzie Niskim*, в: *Łemkowie: kultura, sztuka, język*, Warszawa–Kraków 1987
- Szaraniewicz I. 1988** I. Szaraniewicz, *Katalog Archeologiczno-bibliograficznej Wystawy Instytutu Stauropigialnego we Lwowie otwarty dn. 10 X 1888, a mającej się zamknąć dn. 12 I 1889*, Lwów 1988
- Щепкина М.В. 1977** М.В. Щепкина, *Миниатюры хлудовской Псалтыри*, Москва 1977
- Szczepkowski A. 1985** A. Szczepkowski, *Przemiany w malarstwie ikonowym w XVII wieku*, „Teka Konserwatorska. Polska Południowo-wschodnia” 1985, s. 198-210
- Szczepkowski A. 1998** A. Szczepkowski, *Ikona pouijnia*, в: *Ikona Karpacka; Album wystawy*, Sanok 1998, s. 17-28
- Щурат il. 1913** Д. Щурат, *Христос Пасхон; Львівські вішовані діалюги з 1631 р.*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка”, t. CXVII і CXVIII, Львів 1913, s. 137-178
- Шедерви українського...** *Шедерви українського іконопису XII-XIX ст.* (Masterpieces of Ukrainian icon-painting 12th-19th cc.), Київ 1999
- Szetela-Zauchowa T. 1986** T. Szetela-Zauchowa, *Reliktowe formy Bożego Grobu zachowane w kościołach w Bliżnem i Jasienicy Rosielnej*, в: *Chwalcie z nami Panią Świata. Z dziejów Kościoła na ziemi brzozowskiej*, Kraków 1986, s. 203-216;
- Szwejkowska H. 1961** H. Szwejkowska, *Książka drukowana XV-XVII w.*, Wrocław –Warszawa 1961

- Шуляк С. 2000** C. Шуляк, *Икона Страсти Христові кінця XV-поч. XVI ст. з с. Трушевичі*, Дипломна робота. Академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ 2000
- Szymański S. 1970** S. Szymański, *Wystroje malarskie kościołów drewnianych*, Warszawa 1970
- Święcicka-Wystrychowska P. 2005** P. Święcicka-Wystrychowska, *Proces Jezusa w świetle prawa rzymskiego. Studium z zakresu rzymskiego procesu karnego w prowincjach wschodnich w okresie wczesnego pryncypatu*, Kraków 2005
- Taesca P. 1951** P. Taesca, *Storia dell'arte Italiana*, t. II, *Il. Trecento*, Torino 1951
- Taft R. 1980** R. Taft, *The Liturgy of the Great Church: an Initial Synthesis of Structure and Interpretation on the Eve of Iconoclasm*, „Dumbarton Oaks Paper” 1980-1981, nr 34-35, s. 46-75
- Talbot Rice D. 1994** T. Rice D., *Art of the Byzantine Era*, London 1994
- Teka Konserwatorska...** *Teka Konserwatorska. Rocznik Kola C. K. Konserwatorów Starożytnych Pomników Galicji Wschodniej*, t. I-III, Lwów 1892-1910
- The Glory of...** *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843-1261*, ed. H. C. Evans, W. D. Wixom, New York 1997
- Thoby B. 1959** B. Thoby, *Le Crucifix des Origines au Concile de Trente. Étude iconographique*, Nantes 1959
- Tietze H. und Tietze-Conrad E. 1937** H. Tietze and E. Tietze-Conrad, *Kritisches verzeichnis der Werke Albert Dürrens*, bd II, Basel und Leipzig 1937
- Titov F. 1924** F. Titov, *Materialy dlja istoriji knyžnoji sprawy na Ukrajinі v XVI-XVIII vv. Vsezbirka Peredmov do Ukrajin's'kich Starodrukiv*, Kijev 1924 (reprint Böhlau, Verlag, Köln, Wien 1982)
- Tkać S. 1984** S. Tkać, *Ikony słowackie od XVI do XIX wieku*, Warszawa 1984
- Tomalska J. 1991** J. Tomalska, *Ikony w zbiorach prywatnych i muzealnych*, Białystok 1991
- Treiderowa A. 1961** A. Treiderowa, *Związki Krakowa z Antwerpią w zakresie książek w kon. XVI i w wieku XVII*. „Sprawozdania Polskiej Akademii Nauk”, t. 26, 1961
- Treiderowa A. 1968** A. Trejderowa, *Ze studiów nad ilus tracją wydawnictw krakowskich w wieku XVII (z drukarni Piotrowczyków, Cezarych, Szeldów i Kupiszów)*, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie”, r. XIV, 1968
- Tresures of...** *Tresures of Mont Athos*, Thessaloniki 1997
- Triodion 1491** *Три́діон*, Kraków po 1491 (Szwajpolt Fiol), MNK N.J. 24792
- Triodion 1631** *Три́діон сі єсть Трипѣснець Сѣ́ѡи Вели́кои Пѣтдесѣтници...* Kijów 1631, НМЛ Сдк 2077/50133; BN Суг 318
- Triodion 1641** *Три́діон сі єсть Трипѣснець Сѣ́ѡи Вели́кои Пѣтдесѣтници...* Kijów 1640, (BN Суг. 377)

- Triodion 1642** *Триодіон во славу ст҃ья единосущн҃ья ... троицы ...*, Lwów 1642, Bibl. Czart. 7795 III, BJ
- Triodion 1663** *Триодіон сі єсть Трипѣснецъ Сѣби Великои Пятдесѣтницы ...*, Lwów 1663, BJ 589131 III Bibl. Czart. 7801
- Triodion 1664** *Триодіон сі єсть Трипѣснецъ Сѣби Великои Пятдесѣтницы ...*, Lwów 1664, BJ 589255 III
- Triodion 1746** *Триодіон си єсть Трипеснечь ст. Велика Пятдесятничы с Пентикостаріон...*, Lwów 1746, UJ 915200 III; Bibl. Czart. 7796 III.
- Triodion 1747** *Триодіон си єсть Трипеснечь ст. Велика Пятдесятничы с Пентикостаріон ...*, Pozzajów 1747, UJ 919907 IV
- Triodion 1784** *ΤΡΙΩΔΙΟΝ, Superiorum Peremissu 1784 ?* BJ 181097 IV
- Triodion Kwietny НМЛ, РКК 106** *Триодіон...*, w. XVI, НМЛ, РКК 106/510808.
- Triodion Kwietny НМЛ, РКК 137** *Триодіон...*, w. XVI, НМЛ, РКК 137/480708
- Triodion Kwietny НМЛ, РКК 318** *Триодіон...*, w. XV, НМЛ, РКК 318/510512
- Тупиков Н.М. 1899** Н.М. Тупиков, *Страсти Христовы в западнорусском списке XV века*, „Памятники древней письменности и искусства” СХL:1901
- Українське сакральне...** *Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. Матеріали міжнародної конференції, Львів 4-5 травня 1993 р, Львів 1994*
- Умянцев Ф.С. 1967** Ф.С. Умянцев, *Живопис кінца XVI-першої половини XVII століття*, w: *Історія Українського Мистецтва в шести томах*, t. 2, *Мистецтво XIV-першої половини XVII століття*, Київ 1967, s. 275-318
- Умянцев Ф.С. 1968** Ф.С. Умянцев, *Монументальний живопис*, w: *Історія Українського Мистецтва в шести томах*, t. 3, *Мистецтво другої половини XVII-XVIII століття*, Київ 1968, s. 154-193
- Умянцев Ф.С. 2002** Ф.С. Умянцев, *Мистецтво давньої України, Історичний нарис*, Київ 2002
- Underwood P.A. 1966-1975** P.A. Underwood, *The Kariye Djami*, t. 1-3, New York 1966, t.4, Princeton 1975
- Unterman A. 2000** A. Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, Warszawa 2000
- Ураров А.С. 1907** А.С. Ураров, *Евангеліе 1577 года, изображенія евангелистов и их символовъ*, w: *Труды императорскаго Московскаго Археологическаго общества*, t. 2, Москва 1907, s. 7-37
- Uspensky B. 1976** B. Uspensky, *The Semiotics of the Russian Icon*, „Semiotics of Art” 3, 1976
- Uspieński B. 1977** B. Uspieński, *O systemie przekazu obrazu w rosyjskim malarstwie ikon*, w: *Semiotyka kultury*, Warszawa 1977
- Ustaw BN акс. 2587** *Oustav cerkovnyi*, BN акс.2587, mkrf. 14340
- Ustaw BN акс. 2587** *Oustav cerkovnyi*, BN акс.2587, mkrf. 14341
- Ustaw BN акс. 2707** *Ustav cerkovny*, BN акс.2707, mkrf. 15320

- Ustaw BN akc. 2891** *Ustav cerkovnyi*, BN akc. 2891, mkrf. 15533
- Ustaw UJ 5118** [Ustaw Cerkiewny], UJ 5118
- Uścińowicz J. 1997** J. Uścińowicz, *Symbol. Archetyp. Architektura. Hermeneutyka tradycji w architekturze świątyni ortodoksyjnej*, Białystok 1997
- Viridis L., Pellegrini F., Piccin G. 1992** L. Viridis, F. Pellegrini, G. Piccin, *Una dinastia di incisori I. Sadeler. 120 stampe dei Musei Civici di Padova*, Padova 1992
- Wagilewicz D.J. 1996** D.J. Wagilewicz, *Pisarze polscy Rusini wraz z dodatkiem pisarze łacińscy Rusini*, Przemyśl 1996
- Walicki M. 1935** M. Walicki, *Pierwowzory graficzne sztuki polskiej XV i XVI w. „Sprawozdania Towarzystwa naukowego w Warszawie”*, wyd. II, 1934 r., Warszawa 1935
- Walicki M. 1962** M. Walicki, *Inspiracje graficzne polskiego malarstwa na przełomie XV i XVI wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. 24, 1962, nr 3-4, s. 383-399
- Walter Ch. 1992** Ch. Walter, *Sztuka i obrządek Kościoła bizantyńskiego*, Warszawa 1992
- Warthon Epstein A. 1986** A. Warthon Epstein, *Tokali Kalise Tenth-century Metropolian Art.*, Washington 1986
- Weitzmann K. 1970** K. Weitzmann i inni, *Ikone sa Balkana, Beograd*, Sofija 1970
- Weitzmann K. 1971** K. Weitzmann, *Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century*, w: tenże, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago-London 1971, s. 271-313
- Weitzmann K. 1972** *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, vol. 3. K. Weitzmann, *Ivories and Steaties*, Washington 1972.
- Weitzmann K. 1976** K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons*, vol. 1, *From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton 1976
- Weitzmann K. 1982** K. Weitzmann, *Studies in the Arts at Sinai*, New Jersey 1982
- Weitzmann K. 1984** K. Weitzmann, *Crusader Icons and Maniera Greca*, w: *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters*, Wien 1984
- Weitzmann K. i inni 1993** K. Weitzmann i inni, *Die Ikonen*, Herder, Freiburg, Basel, Wien 1993
- Wizytacje generalne...** *Wizytacje generalne parafii unickich w województwie kijowskim i bractwskim po 1782 roku*, opr. M. Radwan, Lublin 2004
- Венямин 1899** Венямин, *Новая Скрижаль или объяснение о церкви, о литургии и о всех службах и утварях церковных*, Санкт Петербург 1899
- Вервещкий З. 1999** З. Вервещкий, *З діяльності Музею „Дрогобиччина” - рік 1999-ий*, w: *Сакральне мистецтво Бойківщини. Четверті наукові читання присвячені 100-річчю Михайла Драгана*, Дрогобич 1999, s. 5-7

- Вьюева Н.А. 1991** Н.А. Вьюева, *Живописец Василий Познанский. К истории создания иконостаса церкви Распятия в Большом Кремлевском дворце*, в: *Русская художественная культура XVII века*, „Материалы и исследования”, VIII, Москва 1991, s. 97-110
- Возняк М. 1920а** М. Возняк, *Історія української літератури*, Львів 1920
- Возняк М. 1920б** М. Возняк, *Діялог Йоаника Волковича з 1631р.*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка”, t. CXXXIX, Львів 1920, s. 49-79
- Вуйцик В.С. 1979** В.С. Вуйцик, *Львівський державний історико-архітектурний заповідник*, Львів 1979, s 12
- Wybrew H. 1996** H. Wybrew, *The Orthodox Liturgy, The Developmant of the Eucharistic Liturgy in the Byzantine Rite*, New York 1996
- Wybrew H. 1997** H. Wybrew, *Orthodox Lent, Holy Week and Easter*, Crestwood 1997
- Вздорнов Г. 1978а** Г. Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, t. I, Москва 1978
- Вздорнов Г. 1978б** Г. Вздорнов, *Киевская Псалтир 1397 года из Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Солтыкова-Щедрина в Ленинграде* [олдп F6] t. II, Москва 1978
- Вздорнов Г.И. 1976** Г.И. Вздорнов, *Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде*, Москва 1976
- Вздорнов Г.И. 1986** Г.И. Вздорнов, *История открытия и изучения русской средневековой живописи; XIX век*, Москва 1986
- Вздорнов Г.И. 1989** Г.И. Вздорнов, *Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода*, Москва 1989
- Заболотський П. 1899** П. Заболотський, *Легендарний и апокрифический элементъ въ хожденіи иг. Данила*, „Русский филологический вестник”, 1899, XLI, s. 220-237; XLII, s. 237-273
- Залозецький В. 1925** В. Залозецький, *Малярство Закарпатської України (XIV-XIX с.)*, „Стара Україна” 7-10, 1925, s. 132-137
- Запаско Я.П. 1971** Я.П. Запаско, *Мистецтво книги на Україні в XVI-XVIII ст.*, Львів 1971
- Запаско Я.П. 1974** Я.П. Запаско, *Мистецька спадщина Івана Федорова*, Львів 1974
- Запаско Я.П., Ісаєвич Я. 1981-1984** Я.П. Запаско, Я. Ісаєвич, *Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків виданих на Україні*, t. 1-3, Львів 1981-1984
- Запаско Я.П., Мацюк О.Я. 1983** Я.П. Запаско, О.Я. Мацюк, *Львівські стародруки*, Львів 1983
- Zehnder F.G. 1990** F.G. Zehnder, *Katalog der Altölen Malerei*, Köln 1990
- Ziomecka A. 1986** A. Ziomecka, *Śląskie malarstwo gotyckie. Muzeum Narodowe we Wrocławiu*, Wrocław 1986
- Ziomecka A. 1992** A. Ziomecka, *Sztuka śląska XIV-XV. Muzeum Narodowe we Wrocławiu*, Wrocław 1992
- Златоуст** *Златоуст*, Bibl. Czart. 1271, mkf. 16113
- Znosko A. 2000** A. Znosko, *Kanony Kościoła prawosławnego*, t. I, Hajnówka 2000

- Zubrzycki D. 1836** D. Zubrzycki, *Historyczne badania o drukach rusko-słowiańskich w Galicji*, Lwów 1836
- Zwolińska K., Malicki Z. 1990** K. Zwolińska, Z. Malicki, *Mały słownik terminów plastycznych*, Warszawa 1990
- Žitije Jsusa Christa, BN, akc. 2879** *Žitije Jsusa Christa*, BN, akc. 2879, mf. 15493
- Живкова Л. 1980** Л. Живкова, *Четвероевангелие то та цар Иван Александър*, София 1980
- Жолтовський П.М. 1958** П. М. Жолтовський, *Визвольна боротьба українського народу в пам'ятниках мистецтва XVI-XVIII ст.*, Київ 1958
- Жолтовський П.М. 1978** П.М. Жолтовський, *Український живопис XVII-XVIII ст.*, Київ 1978
- Жолтовський П.М. 1982** П.М. Жолтовський, *Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. Альбом-каталог*, Київ 1982
- Жолтовський П.М. 1983** П.М. Жолтовський, *Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст.*, Київ 1983
- Жолтовський П.М. 1988** П. М. Жолтовський, *Монументальне малярство на Україні XVII-XVIII ст.*, Київ 1988
- Żywot Pana Jesu Krysta 1522** *Żywot Pana Jesu Krysta...*, Kraków 1522 (przez Wietora), BJ Cim 8032, nr mkrf. 26
- Żywot Wszchemogącego Pana Jesu Krysta Eikonoс 1973** *Żywot Wszchemogącego Pana Jesu Krysta...*, Kraków po 1539, BJ Cim. 4752
Eikonoс Μανις, ΑΓΙΟΝ ΟΠΙΟС 1973, nr 77-89

Skorowidz nazwisk

Nie obejmuje danych bibliograficznych.

- Achen Johann von 89
Ambroży z Mediolanu 29
Antropow Aleksiej 81
Augustyn, św. 56
Baranowycz Łazarz 10, 50
Barbe Jean Baptiste 113, 313, 315, 349, 366,
il. 101, 164
Bazyli Wielki 35, 49
Bolswert Schelte Adams 81, 316, 377, il. 209
Bolszakow S. 99
Borcht Peeter van der IV, 104, 311, 314, 319,
356, il. 4, 127
Burgkmair Hans 89
Bye Jacob de 156
Collaert Johannes 157, 314, 315, 316, 317,
355, 360, 362, 371, 381, 387, il. 123, 143,
151, 183, 223, 245
Collaert Adriaen 65, 70, 75, 76, 85, 89, 93, 98,
100, 104, 109, 110, 113, 118, 121, 128, 132,
137, 147, 149, 150, 156, 157, 158, 170, 311,
312, 313, 314, 315, 316, 317, 324, 320,
335, 339, 342, 348, 354, 370, 374, 376,
377, 391, 393, il. 6, 19, 49, 62, 74, 98, 121,
179, 181, 196, 203, 207, 260, 266
Cort Cornelis 64, 81, 112, 156, 176, 312, 329,
315, 365, il. 33, 162
Cyprian 36
Cyryl Aleksandryjski 48, 51
Cyryl Jerozolimski, św. 29, 49
Cyryl z Turowa 49
Damaskenos Michael 81
Dionizy z Fourny 162
Dionizy z Konstantynopola, biskup 13
Dürer Albrecht 63, 80, 81, 84, 89, 97, 107,
109, 136, 138, 142, 143, 149, 170, 176,
312, 313, 314, 317, 332, 346, 359, 360,
386, il. 40, 88, 90, 138, 141, 241
Dyck Anton van 130, 131, 171, 316, 377,
il. 209
Efrem Syryjczyk 67
Epifaniusz, św. 49, 51
Eutymiusz 36
Fedusko 69
Filoteusz Kokkinos 36, 49, 174
Focjusz, metropolita Rusi 13
Forlivetano L.A. 81, il. 33
Galatowski Joannicjusz 10, 50, 51
Galle Cornelis de 65, 158
Galle Philipp 64, 125, 132, 176, 316, 375,
il. 200
German z Konstantynopola 20, 34, 35
Goczemski Jozef 81, 110, 143
Goltzins Henrick 143, 317, 389, il. 252
Grzegorz z Nazjanzu 49, 54
Ignacy Antiocheński, św. 29
Iliia 75
Jan Chryzostom 29, 35, 49, 52
Jan z Damaszku 46, 49
Jan z Wiszni 51
Jan Złotousty 84
Jeremiasz 51
Kabasilas Mikołaj 30, 31, 35, 174
Kalist I, patriarcha Konstantynopola 49
Kopisteński Zachariasz 10
Kornkowski Stanisław 52
Kosma Majumski 47, 84, 113
Krowicki Michał 14
Ksantopul Nikefor Kallistos 48
Ludolf z Saksonii 56
Makary, patriarcha antiocheński 7, 84
Maksym Wyznawca 27, 31, 34
Roman Melodos 32
Merian Matthaeus Starszy 93, 313, 343,
il. 76
Symeon Metaphrases 32
Mikołaj, bp z Aidy 30
Mohyla Piotr 48, 49
Nikefor Kallist 51
Nikon, patriarcha moskiewski 84
Opeć Baltazar 53, 63
Paweł z Aleppo 7, 13, 36, 84, 117
Paweł z Lewoczy 81
Pérec Étienne du 64, 112, 156, 315, 365,
il. 162
Petrachnowycz Mykoła 104, 110, 177, 318,
396, 398, 400, il. 277, 278, 283, 285
Pinder Ulrich 63
Plantin Christophe 70
Pleydenwuff Hans 149, 317, 392, il. 262
Prohor z Gorodca 78, 311, 317, 325, 384,
il. 23, 235
Pseudo Bonawentura 53
Pseudo-Dionizy Areopagita 27
Radywylowski Antoni 50, 76
Rahozy Michał 51
Rej Mikołaj 50, 53, 74

- Rubens Pieter Paul 81, 138, 316, 383, il. 231
 Rublow Andriej 134
 Rutkowycz Iwan 24, 75, 76
 Saba Oświecony 36, 174
 Sadeler Epidus 89
 Sadeler Johannes 79, 100, 116, 128, 136, 316, 379, il. 216
 Safroniusz Jerozolimski 51
 Sakowycz Kasjan 51, 53
 Scharffenberg Kryspin 63, 64, 88, 92, 93, 97, 98, 104, 107, 113, 117, 118, 121, 142, 149, 156, 158, 176, 312, 313, 314, 315, 317, 338, 341, 342, 350, 355, 358, 367, 369, 372, 373, 386, il. 59, 71, 92, 103, 125, 136, 167, 177, 188, 192, 243
 Schauffelein Hans 63, 92, 97, 111, 113, 121, 142, 149, 176, 312, 340, il. 67
 Schelte á Bolswert 130, 171
 Schongauer Martin 63, 92, 97, 102, 107, 164, 176, 313, 314, 345, 353, 358, il. 84, 86, 114, 134, 155
 Schwarz Christoph 100, 116
 Seńkowycz Fedir 69, 73, 160, 176, 311, 319, 318, 396, 399, il. 3, 279, 284
 Solis Virgil 84
 Stawrowiecki Cyryl Trankilion 45, 50, 52, 57, 58, 84
 Stradanus Joanness 64, 125, 132, 316, 375, il. 200
 Symeon Połocki 52
 Symeon Studyta 51
 Symeon z Tesaloniki 30
 Szadurski Mikołaj 26, 65
 Śloska Michał 75
 Teodor z Mopsuestii 29
 Teofan Grek 34
 Teofilakt Bułgarski 52
 Voragine Jakub de 126
 Vorserman Lucas 138, 316, 383, il. 231
 Vos Martin de, 64, 65, 76, 85, 89, 93, 98, 100, 104, 109, 110, 112, 113, 118, 128, 132, 136, 137, 142, 143, 147, 149, 150, 156, 157, 158, 159, 169, 170, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 318, 320, 324, 335, 336, 338, 339, 341, 342, 347, 348, 349, 350, 353, 354, 355, 360, 361, 362, 365, 366, 370, 371, 374, 376, 377, 379, 381, 382, 387, 388, 391, 393, 394, il. 6, 19, 49, 51, 60, 62, 70, 74, 95, 98, 101, 105, 116, 121, 123, 143, 146, 151, 161, 164, 179, 181, 183, 196, 203, 207, 216, 223, 225, 245, 249, 260, 266, 270
 Wierix Hieronim 64, 104, 112, 128, 158, 159, 160, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 336, 338, 347, 350, 353, 356, 361, 365, 382, 388, 394, il. 4, 51, 60, 70, 95, 105, 116, 127, 146, 161, 225, 249, 270
 Wierzbietta Maciej 74
 Witold, książę 13
 Witte Peter de 79
 Władysław Jagiełło 34
 Wolgemut Michael 149, 317, 392, il. 262
 Wołkowycz Joannik 54
 Wujek Jakub 50
 Zofia, wielka księżna 13

Skorowidz miejscowości

Nie obejmuje danych bibliograficznych.

- Aachen 107, 109
Abša 14, 267
Achtale 28
Arles 82
Ateny 33, 103
Babuchów 15
Bahnowate 39, 40, 41, 58, 62, 124, 126, 130, 133, 136, 146, 150, 154, 165, 176, 191, 192, **nr kat. 8**
Bakowce 26
Balanesti 127
Baltimor 87
Bamberg 136
Bartatów 16
Bartne 39, 40, 41, 43, 59, 75, 84, 85, 92, 99, 100, 110, 111, 112, 116, 117, 120, 121, 124, 132, 133, 137, 138, 142, 159, 162, 165, 213, 312, 315, 317, 333, 368, 383, **nr kat. 20**, il. 42, 173, 237
Batiatycze 17
Bąkowo 79
Bejsce 34
Bebechy 184
Berezowo 148, 193
Berlin 139
Bezmiechowo 148
Bieńkowice 19
Binarowa 34
Błyszczwyody 17
Bogłarka 207
Bohorodczany 79
Bojaniec 16, 22, 23
Bortniki 24
Borynia 39, 99, 265, **nr kat. 13 cz. 2**
Borysławka 67
Bratysława 207
Bruksela 135
Brunary 82
Brusno Nowe 39, 40, 41, 67, 84, 110, 116, 120, 126, 132, 132, 141, 147, 155, 159, 162, 165, 172, 229, **nr kat. 29**
Brześć 9
Brzezina 34
Brzuchowice 22
Bubszczany 22
Buchacz 26
Buda 81
Busowisko 149, 166, 193
Bzowina 19
Cecowa 16
Cezareia Kapadocka 126
Chiszewice 39, 40, 41, 59, 69, 70, 71, 74, 75, 82, 85, 88, 98, 102, 103, 106, 108, 111, 112, 114, 116, 117, 121, 124, 130, 132, 137, 141, 147, 155, 158, 159, 161, 162, 163, 165, 169, 200, 205, 311, 312, 315, 316, 317, 319, 334, 364, 380, 384, **nr kat. 16**, il. 1, 45, 157, 217, 236
Chorościec 18
Cisów 18
Curtea de Argeș 29, 86, 91, 105, 107, 116
Czahrów 15
Czchów 34
Czernichowice 22
Czernichowo 22
Czernichów 43
Czuczer 119
Czudec 79
Daliowa 149, 184
Daniłcze 20
Daphni 28
Deczany 29, 77, 80, 86, 88, 119, 123, 127
Dmytrowice 14, 39, 81, 267, **nr kat. 24 cz. 2**
Długie 181
Dmytrze 21
Dniestrik 19
Dobromil 187
Dobrowat 105, 106, 107, 108, 109
Dobrowlany 56, 59, 62, 136, 138, 141, 143, 150, 155, 158, 159, 167, 179, 211, 316, 317, 379, 389, **nr kat. 19**, il. 214, 251
Dolina 18, 39, 40, 41, 57, 59, 60, 64, 71, 85, 88, 92, 98, 98, 99, 100, 103, 106, 107, 110, 111, 112, 116, 118, 120, 121, 125, 127, 132,

- 132, 136, 138, 143, 148, 149, 150, 156, 158, 159, 159, 163, 165, 167, 194, 196, 209, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 334, 338, 341, 347, 350, 353, 358, 361, 365, 369, 372, 373, 375, 378, 388, 394, **nr kat. 18**, il. 44, 58, 68, 93, 102, 104, 115, 136, 144, 159, 160, 176, 187, 191, 199, 213, 248, 269
- Domażyr 243
- Dorosina 161
- Doroszów 20
- Drohobycz 8, 14, 19, 39, 40, 41, 41, 56, 62, 69, 70, 75, 78, 83, 86, 88, 92, 104, 107, 109, 114, 117, 118, 121, 122, 124, 126, 132, 141, 146, 148, 148, 150, 153, 157, 158, 189, 191, 194, 200, 255, 311, 312, 314, 315, 316, 318, 321, 323, 337, 340, 355, 360, 367, 371, 373, 367, 381, 394, **nr kat. 6, 46**, il. 7, 16, 54, 65, 122, 142, 169, 182, 190, 202, 222, 271
- Erewań 119, 135
- Esztergom 40
- Florencja 70, 123, 133, 135, 139
- Florynka 184
- Gaza 27
- Glińsko 21
- Gorajec 24
- Göremne 28
- Gorlice 181
- Graczanica 29, 70, 86, 87, 88, 95
- Gran 40
- Grzybowice Wielkie 24, 69, 167, 258, 318, 398, il. 283
- Hajworonka 24
- Hanower 135
- Holeniszczów 22
- Hołowecko 39, 264, **nr kat. 12 cz. 2**
- Hordynia 17
- Horodysłówce 22
- Hosios Lukas 27, 28, 82, 86, 135
- Humenne 19
- Humor 105, 107, 108, 109
- Ikwa 28
- Ilnik 83, 86, 191, 193, 263, **nr kat. 7, 1 cz.2**
- Iwanowo 83, 102
- Izdebki 39, 40, 41, 59, 83, 86, 92, 111, 113, 165, 199, 200, 315, 367, **nr kat. 12**, il. 166
- Jabłonica Ruska 181
- Jabłonka Wyzna 19
- Jabłonowo 193, 194
- Jajkowce 22
- Janina 45
- Jarczowie 20
- Jasienica Zamkowa 39, 263, **nr kat. 4 cz. 2**
- Jasinowice 18
- Jasion 34
- Jassy 36, 49
- Jawcze 16
- Jawora 181
- Jaworów 264, 265, **nr kat. 11 cz. 2, 15 cz.2**
- Jerozolima 10, 65, 72, 73, 76, 77, 158
- Jewie 49
- Jezierna 21
- Jezierzany 26
- Kacwino 81
- Kagujew 17
- Kamionka Buzka 24, 39, 263, **nr kat. 5 cz. 2, 6 cz. 2**
- Kastoria 33, 119, 127, 129
- Kato Valsamonero 127
- Kijów 7, 13, 24, 28, 43, 49, 78, 81, 96, 127, 197, 265, **nr kat. 14 cz. 2**
- Kiliçlar Kilise 29
- Kiriłów 36
- Kobło 17
- Kołodczawa 266, **nr kat. 22 cz.2**
- Kołodczów 19
- Kołodne 14, 267, **nr kat. 27 cz. 2**
- Konstantynopol 13, 32, 90, 95, 140, 155
- Koporin 86, 88
- Koszyce 207
- Kotań 39, 40, 41, 59, 61, 61, 76, 77, 80, 89, 92, 93, 98, 104, 110, 114, 116, 117, 118, 121, 122, 124, 125, 128, 130, 132, 133, 138, 142, 144, 147, 148, 148, 150, 151, 154, 155, 159, 161, 163, 165, 172, 240, 311, 314, 316, 317, 318, 324, 323, 362, 375, 377, 387, 391, 393, 395, **nr kat. 35**, il. 21, 27, 119, 149, 198, 206, 247, 259, 268, 275
- Koziegłowy 34
- Kozowa 19
- Kozowa Stara 18
- Kożuchowce 39, 40, 59, 60, 63, 79, 84, 88,

- 93, 97, 106, 106, 107, 108, 109, 109, 111, 113, 114, 116, 117, 120, 121, 124, 126, 130, 132, 141, 142, 148, 155, 156, 158, 165, 167, 170, 207, 311, 312, 313, 314, 315, 317, 326, 332, 338, 341, 346, 347, 359, 360, 367, 369, 372, 386, **nr kat. 17**, il. 24, 38, 57, 69, 87, 89, 91, 137, 140, 165, 175, 186, 242
- Kraków 39, 40, 41, 42, 46, 59, 71, 74, 75, 79, 80, 83, 85, 86, 87, 89, 92, 93, 98, 98, 98, 100, 101, 102, 103, 109, 111, 112, 115, 116, 118, 121, 125, 126, 127, 130, 131, 132, 133, 138, 138, 141, 144, 146, 148, 150, 151, 155, 161, 162, 163, 167, 172, 181, 239, 315, 316, 373, 382, il. 6, 49, 62, 74, 98, 101, 121, 151, 164, 181, 228, 231, 189, 196, 200, 207, 209, 223, 252, 260, 266
- Krasów 39, 40, 263, **nr kat. 7 cz. 2**
- Krechów 23
- Krempna 58, 184
- Krosno 187
- Krościenko 239
- Kryłos 49
- Krywka 19, 124, 249, **nr kat. 41**
- Kulawa 17
- Kulików 22
- Kunaszów 20
- Kunin 16
- Kurbinowo 28
- Lesnowo 29, 105, 106, 107, 109
- Lipie 8, 39, 40, 41, 59, 60, 62, 70, 74, 75, 80, 81, 85, 88, 91, 92, 93, 98, 99, 104, 108, 111, 116, 121, 124, 126, 130, 131, 132, 136, 137, 138, 141, 148, 151, 155, 158, 161, 162, 163, 165, 169, 200, 202, 311, 312, 314, 316, 318, 323, 333, 337, 356, 380, 397, 398, **nr kat. 14**, il. 13, 41, 55, 128, 219, 273, 281, 282
- Londyn 70, 114, 118, 146
- Lisowice 19
- Liszczowate 125
- Lublin 23, 34, 46, 77, 78, 79, 80, 86, 87, 91, 93, 95, 102, 103, 105, 107, 109, 120, 129, 135, 162, 176, 181
- Lubomirka 23
- Lwów 8, 10, 24, 43, 53, 54, 55, 60, 69, 81, 89, 98, 98, 99, 100, 104, 105, 109, 110, 116, 121, 124, 130, 132, 136, 155, 156, 159, 160, 165, 165, 166, 167, 169, 177, 180, 181, 182, 184, 186, 188, 191, 193, 195, 203, 205, 209, 211, 217, 219, 223, 225, 227, 228, 231, 235, 242, 243, 247, 248, 258, 261, 263, 264, 265, 311, 312, 313, 314, 318, 319, 329, 347, 356, 357, 396, 399, 400, **nr kat. 28, 49, 50**, il. 3, 32, 94, 126, 130, 277, 278, 279, 280, 284, 285
- Łahodów 70, 85, 89, 92, 93, 98, 100, 103, 110, 111, 113, 118, 133, 155, 158, 159, 165, 170, 179, 235, 312, 313, 314, 315, 335, 344, 348, 349, 354, 362, 366, **nr kat. 32**, il. 47, 73, 96, 99, 118, 147, 163, 180
- Łañcut 213, 240
- Łonie 21
- Łopuszanka 193
- Łosyniec 19, 40, 41, 57, 62, 74, 75, 79, 84, 111, 130, 131, 132, 137, 146, 147, 150, 151, 165, 243, 245 **nr kat. 38**
- Maława 74, 78
- Małachów 17
- Małowo 193
- Matejec 16, 29, 86, 88, 105
- Medyka 255
- Melnik 33
- Meteora 29, 33, 77, 103, 108, 127
- Michowa 8, 40, 63, 79, 92, 97, 101, 102, 106, 107, 111, 113, 124, 131, 133, 134, 140, 146, 150, 153, 163, 176, 187, 188, 313, 345, **nr kat. 5**, il. 83, 85
- Mielniane 125
- Mierzwica 17
- Miestyszcz 55
- Mieszewa 87
- Mistra 29, 29, 77, 80, 116
- Młyniskie 20
- Mohylew 25, 49
- Mokrzany 14
- Mołdawsko 39, 40, 41, 41, 57, 62, 75, 79, 84, 110, 111, 116, 117, 121, 124, 125, 126, 130, 131, 132, 133, 137, 138, 142, 146, 147, 148, 150, 151, 165, 243, 245, 311, 312, 326, 332, **nr kat. 37**, il. 25, 39
- Mołdovica 105, 127
- Monachium 87, 136, 149, 317, 392, il. 261
- Monasterzec Niżny 17
- Moniłówka 20
- Monreale 87, 120, 315, 371, il. 185

- Moskwa 13, 45, 73, 78, 84, 87, 115, 123, 127, 133, 134, 139, 140, 144, 155, 166, 311, 317, 322, 325, 384, il. 12, 23, 212, 235
- Mszana 184
- Mszaniec 181
- Nadorożna 24
- Nakonieczne 189
- Nea Moni 28, 82
- Neredica 94, 127
- Nerezi 28, 134, 135, 139
- Niemirów 148, 149, 317, 392, il. 263
- Nowa Sedlica 19, 81, 93, 100, 105, 110, 117, 121, 132, 138, 143, 250, 252, **nr kat. 43**
- Nowa Sieniawa 21
- Nowa Wieś 163
- Nowogród 33, 34, 36, 40, 45, 73, 73, 78, 83, 86, 91, 96, 101, 102, 106, 106, 115, 116, 120, 134, 144, 313, 315, 344, 368, il. 81, 82, 171
- Nowosielica 14, 268, **nr kat. 28 cz. 2**
- Nowosiółki 15, 15
- Nowy Jork 139
- Nowy Pazar 28
- Ochryda 29, 40, 77, 80, 86, 87, 119, 120, 136, 155
- Oleksandriwka 14, 267, **nr kat. 25 cz. 2**
- Olesko 231
- Olszanica 163
- Olszaniec 34
- Oslo 134
- Oslawy Nowe 39, 40, 41, 57, 59, 79, 82, 116, 132, 153, 197, **nr kat. 11**
- Ostropa 34
- Ostrów 66
- Ostrzyhom 40
- Owczary 123, 163, 172
- Paniszców 184
- Parma 40, 87, 135, 139
- Parszowice 34
- 139
- Peć 29, 90, 91, 115
- Petersburg 40, 45, 78, 81, 95, 127, 135, 139, Paryż 32, 40, 87, 93, 94, 105, 123, 133, 144, 146, 311, 328, il. 31
- Pępcice 34
- Pętna 79
- Pieściec 22
- Piły 20
- Piniiany 263 **nr kat. 3 cz. 2**
- Pistyń 15
- Piza 106
- Pławie 39, 58, 146, 147, 162, 179, 193, 195, 219, **nr kat. 10**
- Płuhów 20
- Poczajowice 39, 57, 62, 69, 74, 121, 124, 130, 137, 141, 147, 151, 151, 163, 165, 169, 179, 200, 311, 317, 319, 385, **nr kat. 13**, il. 2, 238
- Poczapy 23
- Podburze 20
- Podhorce 16
- Podkamień 19
- Polana 163, 187
- Połoszko 86, 88, 95
- Posada Rybotycka 14, 79, 145, 181
- Potylicz 13, 14, 16, 39, 41, 120, 124, 132, 137, 148, 150, 189, 196, 254, 264, **nr kat. 45, 9 cz. 2**
- Powroźnik 23, 254, **nr kat. 44**
- Prandocin 34
- Prilep 91, 106, 107
- Przedmieście Międzyborskie 23
- Przekopana 74
- Przemysł 11, 40, 41, 75, 85, 109, 172, 179, 229, 237
- Przewłoka Dolna 16
- Przydonica 34
- Psków 94, 94, 95, 146
- Radelicz 39, 40, 41, 59, 60, 79, 82, 98, 99, 116, 117, 142, 162, 165, 169, 179, 203, 317, 386, **nr kat. 15**, il. 240
- Radruż 163, 254
- Radziejowice 21
- Raków 20
- Rawa Ruska 149
- Rawenna 27, 77, 86, 90, 94, 95, 114
- Reczica 101
- Rekliniec 13, 39, 65, 66, 67, 80, 81, 86, 89, 93, 102, 103, 106, 107, 108, 114, 116, 121, 124, 130, 132, 133, 138, 155, 158, 165, 171, 179, 248, 311, 312, 313, 315, 328, 339, 343, 352, 364, **nr kat. 40**, il. 30, 63, 75, III, 158
- Remenów 20

- Rohatyń 79, 131, 167
Rossano 69, 73, 77, 82, 94, 95
Rostów 96, 135
Rostów Wielki 141
Równa 22
Rudenica 140
Rybotycze 7
Ryków 243
Rzym 35, 87, 118, 146
Salbodos 14
Saloniki 33, 95, 101, 103, 116
Sambor 189
Sandarfalva 14
Sandomierz 23, 34, 78, 91, 103, 176
Sanok 8, 73, 74, 78, 199, 202, 221, 233
Sarnki Dolne 21
Sarnki Hariszne 15
Sasów 18
Sądowa Wisznia 142, 165
Semeniwka 39, 40, 41, 56, 61, 70, 76, 80, 85, 88, 92, 93, 98, 104, 109, 110, 111, 113, 116, 117, 117, 118, 121, 122, 125, 126, 128, 130, 132, 133, 137, 138, 142, 147, 148, 150, 151, 154, 155, 157, 163, 165, 167, 172, 231, 311, 312, 314, 315, 316, 317, 320, 324, 327, 336, 354, 362, 367, 375, 377, 381, 387, 391, 393, **nr kat. 30**, il. 5, 20, 29, 50, 120, 150, 168, 197, 204, 224, 246, 258, 267
Serafińce 21
Siergijew Posad 36, 73, 78, 83, 134, 140, 145
Sędziszów 79
Sichów 14, 39, 85, 102, 103, 110, 117, 124, 130, 136, 143, 155, 158, 256, 311, 314, 317, 327, 361, 389, **nr kat. 47**, il. 28, 145, 250
Sielec 14
Skałat 16
Skników 23, 26
Skole 39, 40, 41, 85, 88, 92, 98, 102, 103, 110, 111, 112, 116, 116, 117, 120, 122, 124, 130, 131, 132, 137, 138, 141, 146, 151, 151, 155, 162, 165, 167, 189, 119, 313, 315, 316, 352, 368, 374, 380, **nr kat. 23**, il. 110, 172, 193, 218
Skopie 80
Skopska Czarna Góra 29
Skwarzawa Nowa 20, 23, 24, 79
Skwarzawa Stara 23, 71
Sławsko 227
Słoboda 19
Smereków 55
Smoleńsk 13
Smolnik 193
Snowidów 18
Sokołów 20
Sopoczany 123, 129, 146
Spiska Sobota 81
Sredne Wodjane 14, **nr kat. 26 cz. 2**
Sroki 21
Srubków 21
Staniła 163
Stara Mołdowica 95, 108
Starasów 265, **nr kat. 15 cz. 2**
Stare Bielsko 34
Staro Nagoriczino 29, 91, 95, 105, 106, 107, 109, 119, 123, 127, 129, 134
Stare Siolo 14
Starokonstantynów 13, 266, **nr kat. 23 cz. 2**
Stary Jaryczów 18
Stary Sambor 39, 40, 85, 88, 88, 102, 124, 137, 194, 217, **nr kat. 22**
Steblewka 14
Stradecz 16
Stroniowice 187
Strutyń 18
Strzelce 34
Strzelniki 34
Studenica 105, 108, 127, 145
Stuttgart 101
Sucha 124
Suchrów 15, 16
Suchy Potok 243
Suczawa 116, 124, 127
Suczewica 95
Suharów 16
Sulatczyce 20
Suzdal 13
Szczedrowa 23
Szydłów 34
Szyńce 23
Ścianka 26
Średnie Wodjane 267
Świątkowa Wielka 19, 40, 41, 58, 59, 60, 71, 74, 79, 85, 85, 92, 98, 99, 100, 104, 109, 116, 117, 120, 121, 122, 125, 128, 130, 132,

- 137, 138, 141, 148, 150, 150, 155, 158, 161, 163, 165, 167, 172, 215, 316, 382, **nr kat. 21**, il. 226
- Tejsarowo 39, 40, 59, 61, 89, 102, 103, 117, 117, 125, 126, 130, 132, 138, 143, 144, 148, 155, 165, 171, 242, 316, 377, **nr kat. 36**
- Tibilisi 108
- Tokale Kilise 28, 34, 127
- Tokarówka 22
- Tołste 25
- Trebuchowce 23
- Trembowła 20
- Tředowacz 39, 65, 116, 165, 247, **nr kat. 39**
- Trościaniec 20
- Truszowice 8, 39, 40, 63, 92, 101, 102, 106, 107, 111, 113, 124, 131, 134, 140, 146, 153, 163, 164, 169, 176, 186, 187, 189, 314, 315, 316, 353, 358, 363, 378, 384, **nr kat. 4**, il. 113, 133, 154, 211, 234
- Turyńska 23
- Tychwin 144, 317, 390, il. 256
- Tynów 15
- Tysowiec 85, 88, 92, 98, 105, 116, 121, 132, 165, 167, 227, 312, 314, 339, 357, **nr kat. 27**, il. 64, 129
- Uherce 40, 41, 43, 59, 73, 79, 83, 87, 91, 96, 99, 101, 102, 106, 107, 114, 115, 124, 126, 130, 131, 133, 134, 140, 146, 150, 153, 163, 184, 229, 311, 312, 314, 315, 317, 322, 331, 337, 357, 368, 384, **nr kat. 3**, il. 11, 37, 53, 132, 170, 233
- Uličské Krivé 19, 81, 93, 100, 105, 110, 117, 121, 132, 138, 143, 250, 252, 312, 313, 316, 317, 330, 343, 351, 383, 390, **nr kat. 42**, il. 34, 77, 106, 108, 152, 229, 253
- Ulucz 14, 39, 41, 74, 104, 124, 257, 314, 355, **nr kat. 48**, il. 124
- Urtrent 136
- Uszguli 33
- Uszkowice 26
- Utrecht 101
- Veroi 95
- Waniwka 163, 181, 193
- Warlan 129
- Waszyngton 87, 133, 135, 139
- Watykan 40, 94, 159
- Wawel 79
- Weleśniów 15, 21
- Wełykie 39, 40, 41, 67, 79, 83, 86, 91, 98, 99, 108, 111, 116, 125, 130, 132, 136, 136, 141, 142, 146, 147, 148, 148, 149, 159, 159, 160, 161, 165, 169, 193, 194, 315, 317, 364, 392, **nr kat. 9**, il. 139, 156, 261
- Wenecja 40, 40, 85, 103, 136
- Werona 90
- Węglówka 163, 164
- Wichów 34
- Wierzbica 18
- Wierzbiłowce 15
- Wisłok Dolny 66
- Wisłok Wielki 39, 40, 41, 43, 61, 65, 76, 79, 88, 88, 91, 93, 98, 100, 103, 110, 116, 118, 121, 122, 124, 132, 137, 138, 142, 146, 147, 148, 149, 157, 158, 159, 163, 165, 170, 172, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 324, 335, 339, 342, 348, 349, 354, 362, 370, 374, 377, 381, 387, 393, **nr kat. 31**, il. 18, 48, 61, 72, 97, 100, 117, 148, 178, 195, 205, 221, 244, 265
- Wiślica 23, 78, 80, 106, 181
- Wojkowa 79
- Wola Kuninska 17
- Wola Wysocka 24
- Wola Wyzna 39, 40, 41, 56, 59, 60, 61, 62, 71, 74, 85, 88, 92, 92, 93, 98, 98, 99, 104, 106, 108, 109, 111, 112, 116, 121, 122, 125, 126, 130, 132, 132, 133, 138, 144, 148, 150, 150, 151, 155, 158, 163, 165, 172, 179, 221, 311, 323, 316, 382, **nr kat. 24**, il. 14, 227
- Wola Żoltaniecka 21
- Wolica Derewljańska 79, 266, **nr kat. 18 cz. 2**
- Wólczce Dolne 266, **nr kat. 20 cz. 2**
- Wońiłów 39, 40, 264, **nr kat. 8 cz. 2**
- Wołogda 115, 120, 134
- Wołoszko 29
- Wołotowe Pole 127, 144
- Woroniec 105, 116
- Wólka Żmijowska 73
- Wróblewie 66
- Wujskie 172
- Wysocko 39, 40, 41, 56, 59, 60, 74, 75, 84, 93, 99, 109, 111, 116, 125, 126, 130, 132, 137, 142, 148, 172, 225, **nr kat. 26**

Zabłodce 264, **nr kat. 10 cz. 2**
Zabłudów 49
Załokieć 17, 40, 266, **nr kat. 19 cz. 2**
Załuże 21, 22
Zamość 24
Zarubińce 15, 24
Zawadka 263, **nr kat. 2 cz. 2**
Ząbkowice Śląskie 34
Zborów 25
Zemen 102
Ziębice 34
Zubrzyca 19, 266, **nr kat. 21 cz. 2**
Zwierzyń 40, 41, 43, 59, 71, 73, 77, 78, 86,
91, 95, 97, 101, 114, 120, 122, 124, 130,
131, 134, 135, 139, 140, 144, 145, 152,
159, 163, 164, 164, 168, 176, 180, 181,
184, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 322,
325, 331, 337, 344, 351, 357, 371, 378, 384,
390, 391, **nr kat. 1**, il. 9, 10, 22, 36, 52, 79,
80, 109, 131, 184, 210, 232, 255, 257
Żabokruki 17, 26
Żeldec 17
Żerebełówka 23
Żohatyn 40, 40, 41, 43, 91, 101, 106, 116,
124, 130, 134, 146, 150, 153, 159, 163,
181, 182, **nr kat. 2**
Żółkiew 24, 55
Żulice 20
Żyrarka 145

Spis ilustracji

Większość fotografii wykonał Piotr Krawiec. Jeżeli nie wykazano źródła pochodzenia, to oznacza, że fotografowano oryginał.

1. <i>Wskreszenie Łazarza</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Chiszewic	327
2. <i>Wskreszenie Łazarza</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Poczajowic	327
3. F. Seńkowycz, <i>Wskreszenie Łazarza</i> , ikona świąteczna, Lwów, cerkiew Zaśnięcia Matki Boskiej	327
4. H. Wierix wg P. van der Borchta, <i>Wskreszenie Łazarza</i> , rycina (Montano Arias Benito, <i>Humane...</i>)	327
5. <i>Wskreszenie Łazarza</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Semeniwki	328
6. A. Collaert wg M. de Vosa, <i>Wskreszenie Łazarza</i> , miedzioryt (Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, sygn. 1695)	328
7. <i>Wskreszenie Łazarza</i> , malowidło ściennie, Drohobycz, cerkiew Św. Jura	329
8. <i>Wskreszenie Łazarza</i> , rycina, <i>Triodion Kwietny</i> , Kijów 1631 (Т.Н. Каменева, А.А. Гусева, <i>Украинские книги...</i>)	329
9. <i>Wjazd do Jerozolimy</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> ze Zwierzynia	330
10. <i>Wjazd do Jerozolimy</i> , fragment ikony <i>Podwyższenia krzyża</i> ze Zwierzynia	330
11. <i>Wjazd do Jerozolimy</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Uherców	330
12. <i>Wjazd do Jerozolimy</i> , ikona świąteczna, Moskwa, cerkiew Zwiastowania (В.Н. Лазарев, <i>Русская иконопись...</i>)	330
13. <i>Wjazd do Jerozolimy</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Lipia	331
14. <i>Wjazd do Jerozolimy</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Woli Wyżnej	331
15. <i>Wjazd do Jerozolimy</i> , rycina, <i>Ewangelie</i> , Lwów 1636 (І. Свенціцький, <i>Початку...</i>)	331
16. <i>Wjazd do Jerozolimy</i> , malowidło ściennie, Drohobycz, cerkiew Św. Jura	331
17. <i>Wjazd do Jerozolimy</i> , rycina, <i>Triodion Kwietny</i> , Kijów 1631 (Т.Н. Каменева, А. А. Гусева, <i>Украинские книги...</i>)	331
18. <i>Wjazd do Jerozolimy</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Wisłoka Wielkiego	332
19. A. Collaert wg M. de Vosa, <i>Wjazd do Jerozolimy</i> , miedzioryt	332
20. <i>Wjazd do Jerozolimy</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Semeniwki	332
21. <i>Wjazd do Jerozolimy</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Kotania	332
22. <i>Ostatnia Wieczera</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> ze Zwierzynia	333
23. Prohor z Gorodca, <i>Ostatnia Wieczera</i> , ikona świąteczna, Moskwa, cerkiew Zwiastowania (В.Н. Лазарев, <i>Русская иконопись...</i>)	333
24. <i>Ostatnia Wieczera</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Kożuchowców	334
25. <i>Ostatnia Wieczera</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Mołdawska	334
26. <i>Ostatnia Wieczera</i> , rycina, <i>Ewangelie</i> , Lwów 1634 (І. Свенціцький, <i>Початку...</i>)	334
27. <i>Ostatnia Wieczera</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Kotania	334
28. <i>Ostatnia Wieczera</i> , malowidło ściennie, Sichów, cerkiew Św. Ducha	335
29. <i>Ostatnia Wieczera</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Semeniwki	335
30. <i>Ostatnia Wieczera</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Reklifca	336
31. <i>Ostatnia Wieczera</i> , płaskorzeźba, Petersburg, Ermitaż (<i>Sinai – Byzantium – Russia...</i>)	336

32. <i>Ostatnia Wieczerza</i> , ikona, Lwów, cerkiew ŚŚ. Piatnic	337
33. C. Cort wg L.A. Forlivotano, <i>Ostatnia Wieczerza</i> , miedzioryt	337
34. <i>Ostatnia Wieczerza</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> we wsi Uličské Krivé	338
35. <i>Ostatnia Wieczerza</i> , rycina, <i>Molitwosłow</i> , Buda 1823	338
36. <i>Umywanie nóg</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> ze Zwierzynia	339
37. <i>Umywanie nóg</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Uherców	339
38. <i>Umywanie nóg</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Kozuchowców	340
39. <i>Umywanie nóg</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Mołdawska	340
40. A. Dürer, <i>Umywanie nóg</i> , drzeworyt (H. Tietze, E. Tietze-Conrat, <i>Kritisches verzeichnis...</i>)	340
41. <i>Umywanie nóg</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Lipia	341
42. <i>Umywanie nóg</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Bartnego	341
43. <i>Umywanie nóg</i> , rycina, <i>Ewangelię</i> , Lwów 1636	341
44. <i>Umywanie nóg</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Doliny	342
45. <i>Umywanie nóg</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Chiszewic	342
46. <i>Umywanie nóg</i> , rycina, <i>Triodion Kwietny</i> , Kijów 1631 (Т.Н. Каменева, А.А. Гусева, <i>Украинские книги...</i>)	342
47. <i>Umywanie nóg</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Łahodowa	343
48. <i>Umywanie nóg</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Wisłoka Wielkiego	343
49. A. Collaert wg M. de Vosa, <i>Umywanie nóg</i> , miedzioryt (Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, sygn. 1699)	343
50. <i>Umywanie nóg</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Semeniwki	344
51. H. Wierix wg M. de Vosa, <i>Umywanie nóg</i> , miedzioryt (<i>Biblia Piskatora...</i>)	344
52. <i>Modlitwa w Ogrójcu</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> ze Zwierzynia	345
53. <i>Modlitwa w Ogrójcu</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Uherców	345
54. <i>Modlitwa w Ogrójcu</i> , malowidło ściennie, Drohobycz, cerkiew Św. Jura	345
55. <i>Modlitwa w Ogrójcu</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Lipia	345
56. <i>Modlitwa w Ogrójcu</i> , rycina, <i>Triodion Kwietny</i> , Kijów 1631 (Т.Н. Каменева, А.А. Гусева, <i>Украинские книги...</i>)	345
57. <i>Modlitwa w Ogrójcu</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Kozuchowców	346
58. <i>Modlitwa w Ogrójcu</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Doliny	346
59. K. Szarffenberg, <i>Modlitwa w Ogrójcu</i> , drzeworyt (J. Muczkowski, <i>Zbiór odcisków...</i>)	346
60. H. Wierix wg M. de Vosa <i>Modlitwa w Ogrójcu</i> , rycina	346
61. <i>Modlitwa w Ogrójcu</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Wisłoka Wielkiego	347
62. A. Collaert wg M. de Vosa, <i>Modlitwa w Ogrójcu</i> , drzeworyt (Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, sygn. 1700)	347
63. <i>Modlitwa w Ogrójcu</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Reklina	347
64. <i>Pojmanie Chrystusa</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Tysowca	348
65. <i>Pojmanie Chrystusa</i> , malowidło ściennie, Drohobycz, cerkiew Św. Jura	348
66. <i>Pojmanie Chrystusa</i> , rycina, <i>Triodion Kwietny</i> , Kijów 1631 (Т.Н. Каменева, А.А. Гусева, <i>Украинские книги...</i>)	348
67. H. Schäuuffelein, <i>Pojmanie Chrystusa</i> , drzeworyt (<i>Speculum Passionis...per Pinder</i>)	348
68. <i>Pojmanie Chrystusa</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Doliny	349
69. <i>Pojmanie Chrystusa</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Kozuchowców	349
70. H. Wierix wg M. de Vosa, <i>Pojmanie Chrystusa</i> , miedzioryt	349
71. K. Szarffenberg, <i>Pojmanie Chrystusa</i> , drzeworyt (J. Muczkowski, <i>Zbiór odcisków...</i>)	349
72. <i>Pojmanie Chrystusa</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Wisłoka Wielkiego	350
73. <i>Pojmanie Chrystusa</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Łahodowa	350

74. A. Collaert wg M. de Vosa, <i>Pojmanie Chrystusa</i> , miedzioryt (Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, sygn. 1701)	350
75. <i>Pojmanie Chrystusa</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Reklińca	351
76. M. Merian Starszy, <i>Pojmanie Chrystusa</i> , rycina	351
77. <i>Pojmanie Chrystusa</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> w Uličské Krivé	351
78. <i>Pojmanie Chrystusa</i> , rycina, <i>Molitwosłow</i> , Buda 1823	351
79. <i>Chrystus przed arcykapłanami</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> ze Zwierzynia	352
80. <i>Piłat umywa ręce</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> ze Zwierzynia	352
81. <i>Chrystus przed arcykapłanami</i> , fragment ikony świątecznej, Nowogród, z soboru Sofijskiego (Е.С. Смирнова, В.К. Лаурина, Е.А. Горденко, <i>Живопись</i> ...)	352
82. <i>Piłat umywa ręce</i> , fragment ikony świątecznej, Nowogród, z soboru Sofijskiego (Е.С. Смирнова, В.К. Лаурина, Е.А. Горденко, <i>Живопись</i> ...)	352
83. <i>Chrystus przed Kajfaszem</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Michowej	353
84. M. Schongauer, <i>Chrystus przed Annaszem</i> , drzeworyt	353
85. <i>Piłat umywa ręce</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Michowej	353
86. M. Schongauer, <i>Piłat umywa ręce</i> , drzeworyt (I. Baum, <i>Martin Schongauer</i> ...)	353
87. <i>Chrystus przed Kajfaszem</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Kozuchowców	354
88. A. Dürer, <i>Chrystus przed Kajfaszem</i> , drzeworyt (H. Tietze, E. Tietze-Conrat, <i>Kritisches verzeichnis</i> ...)	354
89. <i>Chrystus przed Herodem</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Kozuchowców	354
90. A. Dürer, <i>Chrystus przed Herodem</i> , drzeworyt (H. Tietze, E. Tietze-Conrat, <i>Kritisches verzeichnis</i> ...)	354
91. <i>Piłat umywa ręce</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Kozuchowców	355
92. K. Szarffenberg, <i>Piłat umywa ręce</i> , drzeworyt (J. Muczkowski, <i>Zbiór odcisków</i> ...)	355
93. <i>Piłat umywa ręce</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Doliny	355
94. <i>Piłat umywa ręce</i> , ikona, Lwów, cerkiew Zaśnięcia Matki Boskiej	355
95. H. Wierix wg M. de Vosa, <i>Piłat umywa ręce</i> , miedzioryt	355
96. <i>Chrystus przed Kajfaszem</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Łahodowa	356
97. <i>Chrystus przed Annaszem</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Wisłoka Wielkiego	356
98. A. Collaert wg M. de Vosa, <i>Chrystus przed Kajfaszem</i> , miedzioryt (Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, sygn. 1702)	356
99. <i>Chrystus przed Pīlatem</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Łahodowa	357
100. <i>Chrystus przed Kajfaszem</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Wisłoka Wielkiego	357
101. J.B. Barbe wg M. de Vosa, <i>Chrystus przed Pīlatem</i> , miedzioryt (Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, sygn. 1703)	357
102. <i>Chrystus przed Pīlatem</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Doliny	358
103. Kryspin Szarffenberg, <i>Chrystus przed Annaszem</i> , drzeworyt (J. Muczkowski, <i>Zbiór odcisków</i> ...)	358
104. <i>Chrystus przed Ananszem</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Doliny	358
105. H. Wierix wg M. de Vosa, <i>Chrystus przed Pīlatem</i> , miedzioryt	358
106. <i>Chrystus przed Kajfaszem</i> , fragment ikony we wsi Uličské Krivé	359
107. <i>Chrystus przed Pīlatem</i> , rycina, <i>Molitwosłow</i> , Buda 1823	359
108. <i>Sąd nad Chrystusem</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> w Uličské Krivé	359
109. <i>Biczowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> ze Zwierzynia	359
110. <i>Biczowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> ze Skola	360
111. <i>Biczowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Reklińca	360
112. <i>Biczowanie</i> , rycina, <i>Triodion Kwietny</i> , Kijów 1631 (Т. Н. Каменева, А. А. Гусева, <i>Украинские книги</i> ...)	360

113. <i>Biczowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Truszowic	361
114. M. Schonagauer, <i>Biczowanie</i> , drzeworyt (I. Baum, <i>Martin Schongauer</i> ...)	361
115. <i>Biczowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Doliny	361
116. H. Wierix wg M. de Vosa, <i>Biczowanie</i> , miedzioryt	361
117. <i>Biczowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Wisłoka Wielkiego	362
118. <i>Biczowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Łahodowa	362
119. <i>Biczowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Kotania	362
120. <i>Biczowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Semeniwki	362
121. A. Collaert wg M. de Vosa, <i>Biczowanie</i> , miedzioryt (Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, sygn. 1706)	362
122. <i>Biczowanie</i> , malowidło ścienne, Drohobycz, cerkiew Św. Jura	363
123. I. Collaert wg M. de Vosa, <i>Biczowanie</i> , miedzioryt	363
124. <i>Biczowanie</i> , malowidło ścienne, Ulucz, cerkiew p.w. Wniebowstąpienia Pańskiego (fot. J. Giemza)	363
125. K. Szarffenberg, <i>Biczowanie</i> , drzeworyt (J. Muczkowski, <i>Zbiór odcisków</i> ...)	363
126. <i>Biczowanie</i> , ikona, Lwów, cerkiew Zaśnięcia Matki Boskiej	364
127. H. Wierix, wg P. van der Borcht IV, <i>Biczowanie</i> , miedzioryt (Montano Arias Benito, <i>Humanie</i> ...)	364
128. <i>Biczowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Lipia	364
129. <i>Biczowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Tysowca	365
130. <i>Biczowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> , Lwów, zb. pryw. (O. Сидор, <i>Давна українська ікона</i> ...)	365
131. <i>Naigrawanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> ze Zwierzynia	365
132. <i>Naigrawanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Uherców	365
133. <i>Naigrawanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Truszowic	366
134. M. Schongauer, <i>Cierniem koronowanie</i> , drzeworyt (I. Baum, <i>Martin Schongauer</i> ...)	366
135. <i>Naigrawanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Doliny	366
136. K. Szarffenberg, <i>Naigrawanie</i> , drzeworyt (J. Muczkowski, <i>Zbiór odcisków</i> ...)	366
137. <i>Naigrawanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Kożuchowców	367
138. A. Dürer, <i>Naigrawanie</i> , drzeworyt (H. Tietze, E. Tietze-Conrat, <i>Kritisches verzeichnis</i> ...)	367
139. <i>Cierniem koronowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Welykiego	367
140. <i>Cierniem koronowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Kożuchowców	368
141. A. Dürer, <i>Cierniem koronowanie</i> , drzeworyt (H. Tietze, E. Tietze-Conrat, <i>Kritisches verzeichnis</i> ...)	368
142. <i>Cierniem koronowanie</i> , fragment malowidła ściennego, Drohobycz, cerkiew Św. Jura	368
143. J. Collaert, wg M. de Vosa, <i>Cierniem koronowanie</i> , miedzioryt	368
144. <i>Cierniem koronowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Doliny	369
145. <i>Cierniem koronowanie</i> , malowidło ścienne, Sichów, cerkiew Św. Ducha	369
146. H. Wierix wg M. de Vosa, <i>Cierniem koronowanie</i> , miedzioryt	369
147. <i>Cierniem koronowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Łahodowa	370
148. <i>Cierniem koronowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Wisłoka Wielkiego	370
149. <i>Cierniem koronowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Kotania	370
150. <i>Cierniem koronowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Semeniwki	370
151. I. Collaert wg M. de Vosa, <i>Cierniem koronowanie</i> , miedzioryt (Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, sygn. 1705)	370
152. <i>Cierniem koronowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> we wsi Uličské Krivé	371
153. <i>Cierniem koronowanie</i> , rycina, <i>Molitwosłow</i> , Buda 1823	371

154. <i>Ecce homo</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Truszwowie	371
155. M. Schongauer, <i>Ecce homo</i> , drzeworyt (I. Baum, <i>Martin Schongauer</i> ...)	371
156. <i>Ecce homo</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Welykiego	372
157. <i>Ecce homo</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Chiszewic	372
158. <i>Ecce homo</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Reklińca	372
159. <i>Ecce homo</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Doliny	373
160. <i>Ecce homo</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Doliny	373
161. H. Wierix wg M. de Vosa, <i>Ecce homo</i> , miedzioryt	373
162. C. Cort wg É. du Péreca, <i>Ecce homo</i> , miedzioryt	373
163. <i>Ecce homo</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Łahodowa	374
164. J.B. Barbe wg M. de Vosa, <i>Ecce homo</i> , miedzioryt (Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, sygn. 1707)	374
165. <i>Ecce homo</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Kozuchowców	375
166. <i>Ecce homo</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Izdebek	375
167. K. Szarffenberg, <i>Ecce homo</i> , drzeworyt (J. Muczkowski, <i>Zbiór odcisków</i> ...)	375
168. <i>Ecce homo</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Semeniwki	375
169. <i>Ecce homo</i> , malowidło ściennie, Drohobycz, cerkiew Św. Jura	375
170. <i>Prowadzenie na ukrzyżowanie</i> , dwa fragmenty ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Uherców	376
171. <i>Prowadzenie na ukrzyżowanie</i> , fragment ikony świętecznej, Nowogród, z soboru Sofijskiego (E.C. Смирнова, В.К. Лаурина, Е.А. Горденко, <i>Живопись великого</i> ...)	376
172. <i>Prowadzenie na ukrzyżowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> ze Skola	376
173. <i>Prowadzenie na ukrzyżowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Bartnego	376
174. <i>Prowadzenie na ukrzyżowanie</i> , rycina, <i>Triodion Kwietny</i> , Kijów 1631 (Т. Н. Каменева, А.А. Гусева, <i>Українские книги</i> ...)	376
175. <i>Prowadzenie na ukrzyżowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Kozuchowców	377
176. <i>Prowadzenie na ukrzyżowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Doliny	377
177. K. Szarffenberg, <i>Prowadzenie na ukrzyżowanie</i> , drzeworyt (J. Muczkowski, <i>Zbiór odcisków</i> ...)	377
178. <i>Prowadzenie na ukrzyżowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Wisłoka Wielkiego	378
179. A. Collaert wg M. de Vosa, <i>Prowadzenie na ukrzyżowanie</i> , miedzioryt (Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, sygn. 1709)	378
180. <i>Pilat umywa ręce</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Łahodowa	378
181. A. Collaert wg M. de Vosa, <i>Pilat umywa ręce</i> , miedzioryt (Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, sygn. 1708)	378
182. <i>Prowadzenie na ukrzyżowanie</i> , malowidło ściennie, Drohobycz, cerkiew Św. Jura	379
183. I. Collaert wg M. de Vosa, <i>Prowadzenie na ukrzyżowanie</i> , miedzioryt	379
184. <i>Ustawienie krzyża</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> ze Zwierzynia	379
185. <i>Ustawienie krzyża</i> , malowidło ściennie, Monreale, katedra (A. Debres, <i>Images East and West</i> ...)	379
186. <i>Przybicie do krzyża</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Kozuchowców	380
187. <i>Przybicie do krzyża</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Doliny	380
188. K. Szarffenberg, <i>Przybicie do krzyża</i> , drzeworyt (J. Muczkowski, <i>Zbiór odcisków</i> ...)	380
189. <i>Przybicie do krzyża</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> , nieznanego pochodzenia, MNK	381
190. <i>Przybicie do krzyża</i> , malowidło ściennie, Drohobycz, cerkiew Św. Jura	381
191. <i>Podniesienie krzyża</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Doliny	381
192. K. Szarffenberg, <i>Podniesienie krzyża</i> , drzeworyt (J. Muczkowski, <i>Zbiór odcisków</i> ...)	381
193. <i>Przybicie do krzyża</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> ze Skola	382
194. <i>Przybicie do krzyża</i> , rycina, <i>Służebnik</i> , Kijów 1639 (І. Свенціцький, <i>Початку</i> ...)	382

195. <i>Przybicie do krzyża</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Wisłoka Wielkiego	382
196. A. Collaert wg M. de Vosa, <i>Przybicie do krzyża</i> , miedzioryt (Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, sygn. 1710)	382
197. <i>Przybicie do krzyża</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Semeniwki	383
198. <i>Przybicie do krzyża</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Kotania	383
199. <i>Ukrzyżowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Doliny	383
200. P. Galle wg I. Stradanusa, <i>Ukrzyżowanie</i> , miedzioryt (Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, sygn. 4676)	383
201. <i>Ukrzyżowanie</i> , rycina, <i>Triodion Kwietny</i> , Kijów 1631 (Т.Н. Каменева, А.А. Гусева, <i>Українские книги...</i>)	384
202. <i>Ukrzyżowanie</i> , malowidło ściennie, Drohobycz, cerkiew Św. Jura	384
203. A. Collaert wg M. de Vosa <i>Ukrzyżowanie</i> , miedzioryt	384
204. <i>Ukrzyżowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Semeniwki	385
205. <i>Ukrzyżowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Wisłoka Wielkiego	385
206. <i>Ukrzyżowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Kotania	385
207. A. Collaert wg M. de Vosa, <i>Ukrzyżowanie</i> , miedzioryt (Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, sygn. 1711)	385
208. <i>Ukrzyżowanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Tejsarowa	385
209. S. à Bolswert wg A. van Dycka, <i>Ukrzyżowanie</i> , miedzioryt (Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, sygn. 5201)	385
210. <i>Zdjęcie z krzyża</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> ze Zwierzynia	386
211. <i>Zdjęcie z krzyża</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Truszowic	386
212. <i>Zdjęcie z krzyża</i> , ikona świąteczna, Moskwa, Tretiakowska Galeria (В.Н. Лазарев, <i>Русская иконопись...</i>)	386
213. <i>Zdjęcie z krzyża</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Doliny	386
214. <i>Zdjęcie z krzyża</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Dobrowlan	387
215. <i>Zdjęcie z krzyża</i> i <i>Złożenie do grobu</i> , rycina, <i>Ewangelie</i> , Lwów 1644 (І. Свенціцький, <i>Початки...</i>)	387
216. I. Sadeler wg M. de Vosa, <i>Zdjęcie z krzyża</i> , miedzioryt	387
217. <i>Zdjęcie z krzyża</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Chiszewic	388
218. <i>Zdjęcie z krzyża</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> ze Skola	388
219. <i>Zdjęcie z krzyża</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Lipia	388
220. <i>Zdjęcie z krzyża</i> , rycina, <i>Triodion Kwietny</i> , Kijów 1631 (Т.Н. Каменева, А.А. Гусева, <i>Українские книги...</i>)	388
221. <i>Zdjęcie z krzyża</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Wisłoka Wielkiego	389
222. <i>Zdjęcie z krzyża</i> , malowidło ściennie, Drohobycz, cerkiew Św. Jura	389
223. I. Collaert wg M. de Vosa, <i>Zdjęcie z krzyża</i> , miedzioryt (Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, sygn. 1712)	389
224. <i>Zdjęcie z krzyża</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Semeniwki	389
225. H. Wierix wg M. de Vosa, <i>Zdjęcie z krzyża</i> , miedzioryt	390
226. <i>Zdjęcie z krzyża</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> w Świątkowej Wielkiej	390
227. <i>Zdjęcie z krzyża</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Woli Wyżnej	390
228. <i>Zdjęcie z krzyża</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> , nieznanego pochodzenia, MNK	390
229. <i>Zdjęcie z krzyża</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> we wsi Uličské Krivé	391
230. <i>Zdjęcie z krzyża</i> , rycina, <i>Molitwosłow</i> , Buda 1823	391
231. L. Vorstermann wg P. P. Rubensa, <i>Zdjęcie z krzyża</i> , miedzioryt (Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, sygn. 2355)	391
232. <i>Oplakiwanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> ze Zwierzynia	392

233. <i>Oplakiwanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Uherców	392
234. <i>Oplakiwanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Truszwic	392
235. Prohor z Gorodca, <i>Oplakiwanie</i> , ikona, Moskwa, sobór Zwiastowania (B.H. Лазарев, <i>Русская иконопись...</i>)	392
236. <i>Złożenie do grobu</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Chiszewic	393
237. <i>Złożenie do grobu</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Bartnego	393
238. <i>Złożenie do grobu</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Poczajowic	393
239. <i>Złożenie do grobu</i> , rycina <i>Triodion Kwietny</i> , Kijów 1631 (Т.Н. Каменева, А.А. Гусева, <i>Украинские книги...</i>)	393
240. <i>Złożenie do grobu</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Radelicza (В. А. Овсіійчук <i>Українське мистецтво...</i>)	394
241. A. Dürrer, <i>Złożenie do grobu</i> , drzeworyt (H. Tietze, E. Tietze-Conrat, <i>Kritisches verzeichnis...</i>)	394
242. <i>Złożenie do grobu</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Kożuchowców	394
243. K. Szarffenberg, <i>Złożenie do grobu</i> , drzeworyt (J. Muczkowski, <i>Zbiór odcisków...</i>)	394
244. <i>Złożenie do grobu</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Wisłoka Wielkiego	395
245. I. Collaert wg M. de Vosa, <i>Złożenie do grobu</i> , miedzioryt (Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, sygn. 1713)	395
246. <i>Złożenie do grobu</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Semeniwki	395
247. <i>Złożenie do grobu</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Kotania	395
248. <i>Złożenie do grobu</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Doliny	396
249. H. Wierix wg M. de Vosa, <i>Złożenie do grobu</i> , miedzioryt	396
250. <i>Oplakiwanie</i> , malowidło ściennie, Sichów, cerkiew Św. Trójcy	397
251. <i>Złożenie do grobu</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Dobrowlan	397
252. H. Goltzius, <i>Złożenie do grobu</i> , miedzioryt (Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, sygn. 9078)	397
253. <i>Złożenie do grobu</i> , fragment ikony we wsi Uličské Krivé... ..	398
254. <i>Złożenie do grobu</i> , rycina, <i>Molitwosłow</i> , Buda 1823	398
255. <i>Zstąpienie do Otchłani</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> ze Zwierzynia	398
256. <i>Zstąpienie do Otchłani</i> , ikona świąteczna z Tychwina (В. Н. Лазарев, <i>Русская иконопись...</i>)	398
257. <i>Chrystus spotyka niewiasty po zmartwychwstaniu</i> i <i>Chrystus w grobie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> ze Zwierzynia	399
258. <i>Zstąpienie do Otchłani</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Semeniwki	399
259. <i>Zstąpienie do Otchłani</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Kotania	399
260. A. Collaert wg M. de Vosa, <i>Zstąpienie do Otchłani</i> , miedzioryt (Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, sygn. 1714)	399
261. <i>Zmartwychwstanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Welykiego	400
262. Warsztat H. Pleydenwurffa, (M. Wolgemut ?), <i>Zmartwychwstanie</i> , skrzydło ołtarza z Hof, Monachium, Stara Pinakoteka (H. Schrade, <i>Ikongraphie...</i>)	400
263. <i>Zmartwychwstanie</i> , ikona świąteczna z Niemirowa	400
264. <i>Zmartwychwstanie</i> , drzeworyt, <i>Nowy Testament</i> , Kraków 1556 (J. Muczkowski, <i>Zbiór odcisków...</i>)	400
265. <i>Zmartwychwstanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Wisłoka Wielkiego	401
266. A. Collaert wg M. de Vosa, <i>Zmartwychwstanie</i> , miedzioryt (Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, sygn. 1715)	401
267. <i>Zmartwychwstanie</i> , ikona <i>Męki Pańskiej</i> z Semeniwki	401
268. <i>Zmartwychwstanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Kotania	401

269. <i>Zmartwychwstanie</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Doliny	402
270. H. Wierix wg M. de Vosa, <i>Zmartwychwstanie</i> , miedzioryt	402
271. <i>Niewiasty u grobu</i> , fragment malowideł ściennych, Drohobycz, cerkiew Św. Jura	402
272. <i>Niewiasty u grobu</i> , gycina, <i>Triodion Kwietny</i> , Kijów 1631 (Т.Н. Каменева, А.А. Гусева, <i>Українские книги...</i>)	402
273. <i>Niewiasty u grobu</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Lipia	403
274. <i>Niewiasty u grobu</i> , gycina, <i>Ewangelie</i> , Lwów 1644 (І. Свенціцький, <i>Початки...</i>)	403
275. <i>Niewiasty u grobu</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Kotania	403
276. <i>Niewiasty u grobu</i> , fragment strony tytułowej, <i>Ewangeliarz</i> , Lwów 1665	403
277. M. Petrachnowycz, <i>Niesienie krzyża</i> , ikona, Lwów, cerkiew Zaśnięcia Matki Boskiej	404
278. M. Petrachnowycz, <i>Modlitwa w Ogrójcu</i> , ikona, Lwów, cerkiew Zaśnięcia Matki Boskiej	404
279. F. Seńkowycz, <i>Wjazd do Jerozolimy</i> , ikona, Lwów, cerkiew Zaśnięcia Matki Boskiej	404
280. <i>Wjazd do Jerozolimy</i> , ikona, Lwów, cerkiew ŚŚ. Piatnic	404
281. <i>Chrystus</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Lipia	405
282. <i>Jan i Longinus</i> , fragment ikony <i>Męki Pańskiej</i> z Lipia	406
283. M. Petrachnowycz, <i>Mandylion</i> , ikona, Grzybowice Wielkie, cerkiew Kosmy i Damiana	406
284. F. Seńkowycz, <i>Bazyli Wielki</i> , ikona, Lwów, z cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej (В.І. Свенціцька, О.Ф. Сидор, <i>Спадщина віків...</i>)	407
285. M. Petrachnowycz, <i>Cierniem koronowanie</i> , ikona, Lwów, cerkiew Zaśnięcia Matki Boskiej	408



1. *Wskreszenie Łazarza*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Chiszwic



2. *Wskreszenie Łazarza*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Poczajowic



3. F. Seńkowycz, *Wskreszenie Łazarza*, ikona świąteczna, Lwów, cerkiew Zaśnięcia Matki Boskiej



4. H. Wierix wg P. van der Borchta, *Wskreszenie Łazarza*, rycina



5. *Wskreszenie Łazarza*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Semeniwki



6. A. Collaert wg M. de Vosa, *Wskreszenie Łazarza*, miedzioryt



7. Wskreszenie Łazarza, malowidło ścienne, Drohobycz, cerkiew Św. Jura



8. Wskreszenie Łazarza, rycina, Triodion Kwietny, Kijów 1631



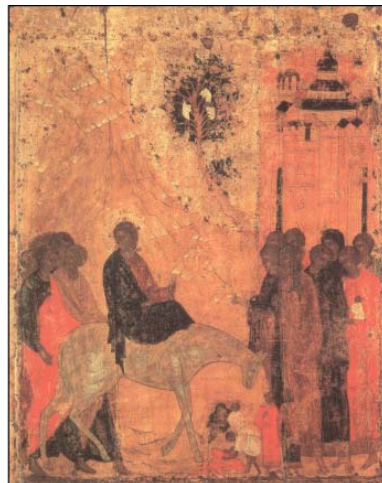
9. *Wjazd do Jerozolimy*, fragment ikony *Męki Pańskiej* ze Zwierzynia



10. *Wjazd do Jerozolimy*, fragment ikony *Podwyższenia krzyża* ze Zwierzynia



11. *Wjazd do Jerozolimy*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Uherców



12. *Wjazd do Jerozolimy*, ikona święteczna, Moskwa, cerkiew Zwiastowania



13. *Wjazd do Jerozolimy*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Lipia



14. *Wjazd do Jerozolimy*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Woli Wyżnej



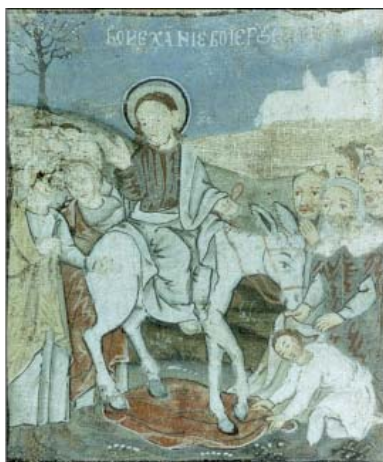
15. *Wjazd do Jerozolimy*, rycina, *Ewangelie*, Lwów 1636



16. *Wjazd do Jerozolimy*, malowidło ściennie, Drohobycz, cerkiew Św. Jura



17. *Wjazd do Jerozolimy*, rycina, *Triodion Kwietny*, Kijów 1631



18. *Wjazd do Jerozolimy*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Wisłoka Wielkiego



19. A. Collaert wg M. de Vosa, *Wjazd do Jerozolimy*, miedzioryt



20. *Wjazd do Jerozolimy*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Semeniwki



21. *Wjazd do Jerozolimy*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Kotania



22. *Ostatnia Wieczerza*, fragment ikony *Męki Pańskiej* ze Zwierzynia



23. Prohor z Gorodca, *Ostatnia Wieczerza*, ikona święteczna, Moskwa, cerkiew Zwiastowania



24. *Ostatnia wieczerza*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Kożuchowców



25. *Ostatnia Wieczerza*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Mołdawska



26. *Ostatnia Wieczerza*, rycina, *Ewangielie*, Lwów 1634



27. *Ostatnia Wieczerza*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Kotania



28. *Ostatnia Wieczerza*, malowidło ściennie, Sichów, cerkiew Św. Ducha



29. *Ostatnia Wieczerza*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Semeniwki



30. *Ostatnia Wieczerza*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Reklíńca



31. *Ostatnia Wieczerza*, płaskorzeźba, Petersburg, Ermitaż



32. *Ostatnia Wieczerza*, ikona, Lwów, cerkiew ŚŚ. Piatnic



33. C. Cort wg L.A. Forlivotano, *Ostatnia Wieczerza*, miedzioryt



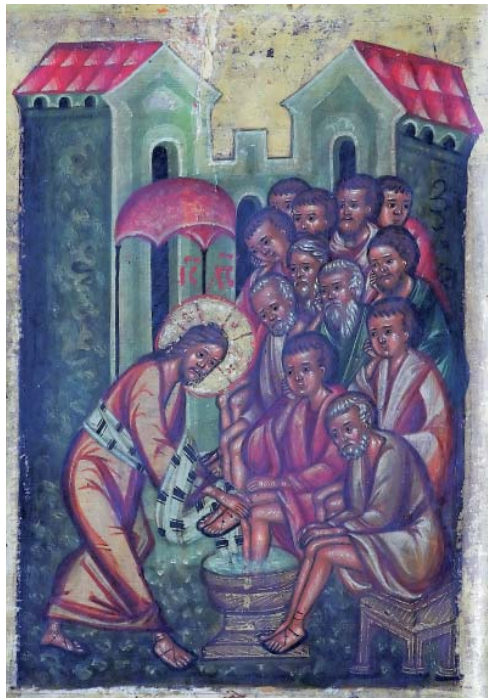
34. *Ostatnia Wieczerza*, fragment ikony *Męki Pańskiej* we wsi Uličské Krivé



35. *Ostatnia Wieczerza*, rycina, *Molitwosłow*, Buda 1823



36. *Umywanie nóg*, fragment ikony *Męki Pańskiej* ze Zwierzynia



37. *Umywanie nóg*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Uherców



38. *Umywanie nóg*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Koźuchowców



39. *Umywanie nóg*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Mołdawska



40. A. Dürer, *Umywanie nóg*, drzeworyt



41. *Umywanie nóg*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Lipia



42. *Umywanie nóg*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Bartnego



43. *Umywanie nóg*, rycina, *Ewangelie*, Lwów 1636



44. *Umywanie nóg*, fragment ikony *Męki Pańskiej z Doliny*



45. *Umywanie nóg*, fragment ikony *Męki Pańskiej z Chiszewic*



46. *Umywanie nóg*, rycina, *Triodion Kwietny*, Kijów 1631



47. *Umywanie nóg*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Łahodowa



48. *Umywanie nóg*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Wisłoka Wielkiego



49. A. Collaert wg M. de Vosa, *Umywanie nóg*, miedzioryt



50. *Umywanie nóg*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Semeniwki



51. H. Wierix wg M. de Vosa, *Umywanie nóg*, miedzioryt

52. *Modlitwa w Ogrójcu*, fragment ikony *Męki Pańskiej* ze Zwierzynia



53. *Modlitwa w Ogrójcu*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Uharców



54. *Modlitwa w Ogrójcu*, malowidło ściennie, Drohobycz, cerkiew Św. Jura



55. *Modlitwa w Ogrójcu*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Lipia



56. *Modlitwa w Ogrójcu*, rycina, *Triodion Kwietny*, Kijów 1631



57. *Modlitwa w Ogrójcu*, fragment ikony
Męki Pańskiej z Kozuchowców



59. Kryspin Szarffenberg, *Modlitwa w Ogrójcu*, drzeworyt



58. *Modlitwa w Ogrójcu*, fragment ikony
Męki Pańskiej z Doliny



60. H. Wierix wg M. de Vosa, *Modlitwa w Ogrójcu*, rycina



64. *Pojmanie Chrystusa*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Tysowca



65. *Pojmanie Chrystusa*, malowidło ścienne, Drohobycz, cerkiew Św. Jura



66. *Pojmanie Chrystusa*, rycina, *Triodion Kwietny*, Kijów 1631



67. H. Schuffelein, *Pojmanie Chrystusa*, drzeworyt



68. *Pojmanie Chrystusa*, fragment ikony *Męki Pańskiej z Doliny*



70. H. Wierix wg M. de Vosa, *Pojmanie Chrystusa*, miedzioryt



69. *Pojmanie Chrystusa*, fragment ikony *Męki Pańskiej z Koźuchowców*



71. Kryspin Szarffenberg, *Pojmanie Chrystusa*, drzeworyt



72. *Pojmanie Chrystusa*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Wisłoka



73 *Pojmanie Chrystusa*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Łahodowa



74. A. Collaert wg M. de Vosa, *Pojmanie Chrystusa*, miedzioryt



75. *Pojmanie Chrystusa*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Reklińca



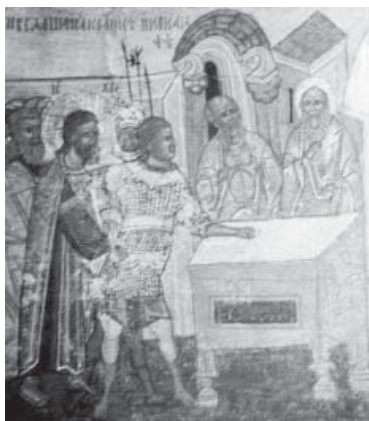
76. M. Merian Starszy, *Pojmanie Chrystusa*, rycina



77. *Pojmanie Chrystusa*, fragment ikony *Męki Pańskiej* we wsi Uličské Krivé



78. *Pojmanie Chrystusa*, rycina, *Molitwosłow*, Buda 1823



79. *Chrystus przed arcykapłanami*,
fragment ikony *Męki Pańskiej*
ze Zwierzynia



80. *Pilate umywa ręce*, fragment ikony
Męki Pańskiej ze Zwierzynia



81. *Chrystus przed arcykapłanami*,
fragment ikony *świętecznej*,
Nowogród, z soboru Sofijskiego



82. *Pilate umywa ręce*, fragment ikony
świętecznej, Nowogród, z soboru
Sofijskiego



83. *Chrystus przed Kajfaszem*,
fragment ikony *Męki Pańskiej*
z Michowej



84. M. Schongauer, *Chrystus przed Annaszem*,
drzeworyt



85. *Pilat umywa ręce*, fragment ikony
Męki Pańskiej z Michowej



86. M. Schongauer, *Pilat umywa ręce*,
drzeworyt



87. *Chrystus przed Kajfaszem*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Kozuchowców



88. A. Dürer, *Chrystus przed Kajfaszem*, drzeworyt



89. *Chrystus przed Herodem*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Kozuchowców



90. A. Dürer, *Chrystus przed Herodem*, drzeworyt



91. *Pilat umywa ręce*, fragment ikony
Męki Pańskiej z Koźuchowców



92. Krysypin Szarffenberg, *Pilat umywa ręce*, drzeworyt



93. *Pilat umywa ręce*,
fragment ikony *Męki Pańskiej z Doliny*



94. *Pilat umywa ręce*, ikona,
Lwów, cerkiew Zaśnięcia
Matki Boskiej



95. H. Wierix wg M. de
Vosa, *Pilat umywa ręce*,
miedzioryt



96. *Chrystus przed Kajfaszem*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Łahodowa



97. *Chrystus przed Annaszem*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Wisłoka Wielkiego



98. A. Collaert wg M. de Vosa, *Chrystus przed Kajfaszem*, miedzioryt



99. *Chrystus przed Pilatem*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Łahodowa



100. *Chrystus przed Kajfaszem*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Wisłoka Wielkiego



101. J.B. Barbe wg M. de Vosa, *Chrystus przed Pilatem*, miedzioryt



102. *Chrystus przed Pilatem*, fragment ikony *Męki Pańskiej z Doliny*



103. Kryspin Szarffenberg, *Chrystus przed Annaszem*, drzeworyt



104. *Chrystus przed Anaszem*, fragment ikony *Męki Pańskiej z Doliny*



105. H. Wierix wg M. de Vosa, *Chrystus przed Pilatem*, miedzioryt



106. *Chrystus przed Kajfaszem*, fragment ikony we wsi Uličské Krivé



107. *Chrystus przed Pilatem*, rycina, *Molitwosłow*, Buda 1823



108. *Sąd nad Chrystusem*, fragment ikony *Męki Pańskiej* we wsi Uličské Krivé



109. *Biczowanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* ze Zwierzynia



110. *Biczowanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* ze Skola



111. *Biczowanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Reklińca



112. *Biczowanie*, rycina, *Triodion Kwietny*, Kijów 1631



113. *Biczowanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Truszwic



114. M. Schonagauer, *Biczowanie*, drzeworyt



115. *Biczowanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Doliny



116. H. Wierix wg M. de Vosa, *Biczowanie*, miedzioryt



117. *Biczowanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Wisłoka Wielkiego



118. *Biczowanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Łahodowa



119. *Biczowanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Kotania



120. *Biczowanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Semeniwki



121. A. Collaert wg M. de Vosa, *Biczowanie*, miedzioryt



122. *Biczowanie*, malowidło ściennie, Drohobycz, cerkiew Św. Jura



123. I. Collaert
wg M. de Vosa, *Biczowanie*,
miedzioryt



124. *Biczowanie*, malowidło ściennie, Ulucz, cerkiew
p.w. Wniebowstąpienia Pańskiego



125. Kryspin Szarffenberg, *Biczowanie*,
drzeworyt



126. *Biczowanie*, ikona, Lwów, cerkiew
Zaśnięcia Matki Boskiej



127. H. Wierix, wg P. van der Borchta IV,
Biczowanie, miedzioryt



128. *Biczowanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Lipia



129. *Biczowanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Tysowca



130. *Biczowanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej*, Lwów, zb. pryw.



131. *Naigrawanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Zwierzynia



132. *Naigrawanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Uharców



133. *Naigrwanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Trzszowic



134. M. Schongauer, *Cierniem koronowanie*, drzeworyt



135. *Naigrwanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Doliny



136. Krysipin Szarffenberg, *Naigrwanie*, drzeworyt



137. *Naigrawanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Kozuchowców



138. A. Dürer, *Naigrawanie*, drzeworyt



139. *Cierniem koronowanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Welykiego



140. *Cierniem koronowanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Kożuchowców



141. A. Dürer, *Cierniem koronowanie*, drzeworyt



142. *Cierniem koronowanie*, fragment malowidła ściennego, Drohobycz, cerkiew Św. Jura



143. J. Collaert, wg M. de Vosa, *Cierniem koronowanie*, miedzioryt



144. *Cierniem koronowanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej z Doliny*



145. *Cierniem koronowanie*, malowidło ścienne, Sichów, cerkiew Św. Ducha



146. H. Wierix wg M. de Vosa, *Cierniem koronowanie*, miedzioryt



147. *Cierniem koronowanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Łahodowa



148. *Cierniem koronowanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Wisłoka Wielkiego



149. *Cierniem koronowanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Kotania



150. *Cierniem koronowanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Semeniwki



151. I. Collaert wg M. de Vosa, *Cierniem koronowanie*, miedzioryt



152. *Cierniem koronowanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* we wsi Uličské Krivé



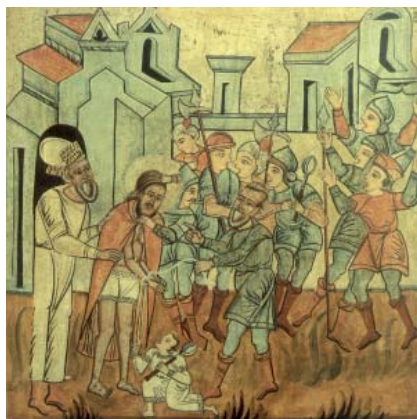
153. *Cierniem koronowanie*, rycina, *Molitwosłow*, Buda 1823



154. *Ecce homo*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Truszowic



155. M. Schongauer, *Ecce homo*, drzeworyt



156. *Ecce homo*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Wetykiego



157. *Ecce homo*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Chiszewic



158. *Ecce homo*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Reklińca



159. *Ecce homo*, fragment ikony *Męki Pańskiej z Doliny*



161. H. Wierix wg M. de Vosa, *Ecce homo*, miedzioryt



160. *Ecce homo*, fragment ikony *Męki Pańskiej z Doliny*



162. C. Cort wg É. du Péreca, *Ecce homo*, miedzioryt



163. *Ecce homo*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Lahodowa



164. J.B. Barbe wg M. de Vosa, *Ecce homo*, miedzioryt



165. *Ecce homo*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Kozuchowców



166. *Ecce homo*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Izdebek



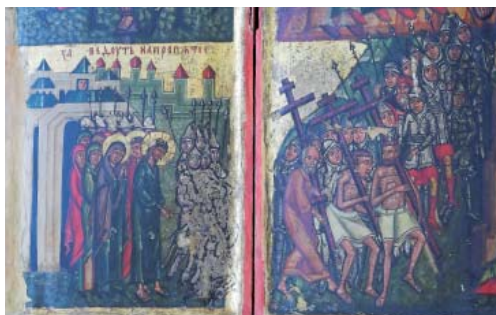
167. Krysipin Szarffenberg, *Ecce homo*, drzeworyt



168. *Ecce homo*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Semeniwki



169. *Ecce homo*, malowidło ściennie, Drohobycz, cerkiew Św. Jura



170. Prowadzenie na ukrzyżowanie, dwa fragmenty ikony *Męki Pańskiej* z Uherców



171. Prowadzenie na ukrzyżowanie, fragment ikony świątecznej, Nowogród, z soboru Sofijskiego



172. Prowadzenie na ukrzyżowanie, fragment ikony *Męki Pańskiej* ze Skola



173. Prowadzenie na ukrzyżowanie, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Bartnego



174. Prowadzenie na ukrzyżowanie, rycina, *Triodion Kwietny*, Kijów 1631



175. *Prowadzenie na ukrzyżowanie, fragment ikony Męki Pańskiej z Koźuchowców*



176. *Prowadzenie na ukrzyżowanie, fragment ikony Męki Pańskiej z Doliny*



177. *Kryspin Szarffenberg, Prowadzenie na ukrzyżowanie, drzeworyt*



178. *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Wisłoka Wielkiego



179. A. Collaert wg M. de Vosa, *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, miedzioryt



180. *Pilat umywa ręce*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Łahodowa



181. A. Collaert wg M. de Vosa, *Pilat umywa ręce*, miedzioryt



182. *Prowadzenie na ukrzyżowanie*,
malowidło ścienne, Drohobycz, cerkiew
Św. Jura



183. I. Collaet wg M. de Vosa,
Prowadzenie na ukrzyżowanie,
miedzioryt



184. *Ustawienie krzyża*, fragment
ikony *Męki Pańskiej* ze Zwierzynia



185. *Ustawienie krzyża*, malowidło
ścienne, Monreale, katedra



186. *Przybicie do krzyża*, fragment ikony
Męki Pańskiej z Koźuchowców



187. *Przybicie do krzyża*, fragment
ikony *Męki Pańskiej z Doliny*



188. Krysipin Szarffenberg, *Przybicie do krzyża*, drzeworyt



189. *Przybicie do krzyża*, fragment ikony *Męki Pańskiej*, nieznanego pochodzenia, MNK



190. *Przybicie do krzyża*, malowidło ściennie, Drohobycz, cerkiew Św. Jura



191. *Podniesienie krzyża*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Doliny



192. Kryspin Szarffenberg, *Podniesienie krzyża*, drzeworyt



193. *Przybicie do krzyża*, fragment ikony
Męki Pańskiej ze Skola



195. *Przybicie do krzyża*, fragment ikony
Męki Pańskiej z Wisłoka Wielkiego



194. *Przybicie do krzyża*, rycina,
Slużebnik, Kijów 1639



196. A. Collaert wg M. de Vosa, *Przybicie do krzyża*, miedzioryt



197. *Przybicie do krzyża*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Semenivki



198. *Przybicie do krzyża*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Kotania



199. *Ukrzyżowanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Doliny



200. P. Galle wg I. Stradanusa, *Ukrzyżowanie*, miedzioryt



201. *Ukrzyżowanie*, rycina, *Triodion Kwietny*, Kijów 1631



202. *Ukrzyżowanie*, malowidło ścienne, Drohobycz, cerkiew Św. Jura



203. A. Collaert wg M. de Vosa
Ukrzyżowanie, miedzioryt



204. Ukrzyżowanie, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Semeniwki



205. Ukrzyżowanie, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Wisłoka Wielkiego



206. Ukrzyżowanie, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Kotania



207. A. Collaert wg M. de Vosa, *Ukrzyżowanie*, miedzioryt



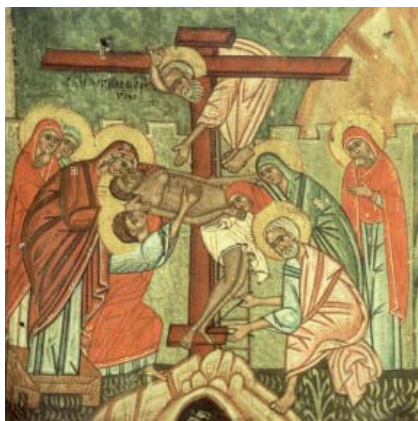
208. Ukrzyżowanie, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Tejszarowa



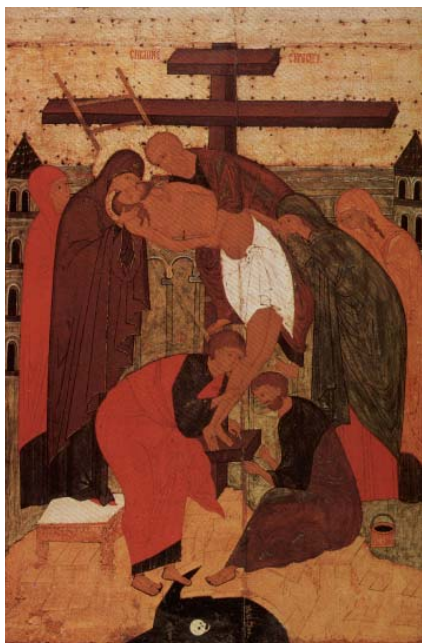
209. S. à Bolswert wg A. van Dycka, *Ukrzyżowanie*, miedzioryt



210. Zdjęcie z krzyża, fragment ikony *Męki Pańskiej* ze Zwierzynia



211. Zdjęcie z krzyża, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Truszwic



212. Zdjęcie z krzyża, ikona świąteczna, Moskwa, Tretiakowska Galeria



213. Zdjęcie z krzyża, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Doliny



214. *Zdjęcie z krzyża*, fragment ikony
Męki Pańskiej z Dobrowlan



215. *Zdjęcie z krzyża i Złożenie do grobu*, rycina,
Ewangelie, Lwów 1644



216. I. Sadeler wg M. de Vosa, *Zdjęcie z krzyża*, miedzioryt



217. Zdjęcie z krzyża, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Chiszewic



218. Zdjęcie z krzyża, fragment ikony *Męki Pańskiej* ze Skola



219. Zdjęcie z krzyża, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Lipia



220. Zdjęcie z krzyża, rycina, *Triodion Kwietny*, Kijów 1631



221. Zdjęcie z krzyża, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Wisłoka Wielkiego



222. Zdjęcie z krzyża, malowidło ścienne, Drohobycz, cerkiew Św. Jura



223. I. Collaert wg M. de Vosa, *Zdjęcie z krzyża*, miedzioryt



224. *Zdjęcie z krzyża*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Semeniwki



225. H. Wierix wg M. de Vosa, *Zdjęcie z krzyża*, miedzioryt



226. *Zdjęcie z krzyża*, fragment ikony *Męki Pańskiej* w Świątkowej Wielkiej



227. *Zdjęcie z krzyża*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Woli Wyżnej



228. *Zdjęcie z krzyża*, fragment ikony *Męki Pańskiej*, nieznanego pochodzenia, MNK



229. Zdjęcie z krzyża, fragment ikony *Męki Pańskiej* we wsi Uličské Krivé



230. *Zdjęcie z krzyża*, rycina, *Molitwosłow*, Buda 1823



231. L. Vorstermann wg P.P. Rubensa, *Zdjęcie z krzyża*, miedzioryt



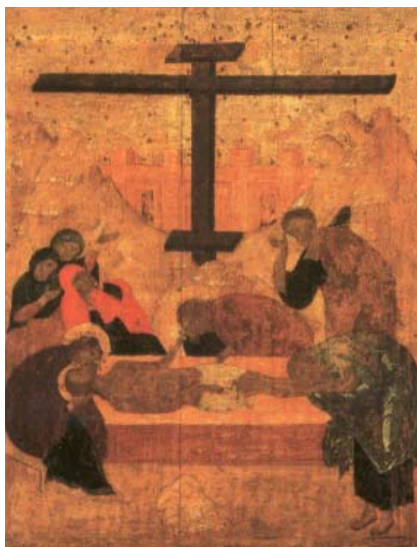
232. *Oplakiwanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* ze Zwierzynia



233. *Oplakiwanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Uherców



234. *Oplakiwanie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Truszowic



235. Prohor z Gorodca, *Oplakiwanie*, ikona, Moskwa, sobór Zwiastowania



236. Złożenie do grobu, fragment ikony
Męki Pańskiej z Chiszewic



237. Złożenie do grobu, fragment ikony
Męki Pańskiej z Bartnego



238. Złożenie do grobu, fragment ikony Męki
Pańskiej z Poczajowic



239. Złożenie do grobu, rycina
Triodion Kwietny, Kijów 1631



240. *Złożenie do grobu*, fragment ikony
Męki Pańskiej z Radelicza



241. A. Dürer, *Złożenie do grobu*,
drzeworyt



242. *Złożenie do grobu*, fragment ikony
Męki Pańskiej z Koźuchowców



243. Kryspin Szarffenberg, *Złożenie do grobu*,
drzeworyt



244. *Złożenie do grobu*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Wisłoka Wielkiego



245. I. Collaert wg M. de Vosa, *Złożenie do grobu*, miedzioryt



246. *Złożenie do grobu*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Semeniwki



247. *Złożenie do grobu*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Kotania



248. *Złożenie do grobu*, fragment ikony
Męki Pańskiej z Doliny



249. H. Wierix wg M. de Vosa, *Złożenie do grobu*, miedzioryt



250. *Oplakiwanie*, malowidło ścienne, Sichów, cerkiew Św. Trójcy



251. *Złożenie do grobu*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Dobrowlan



252. H. Goltzius, *Złożenie do grobu*, miedzioryt



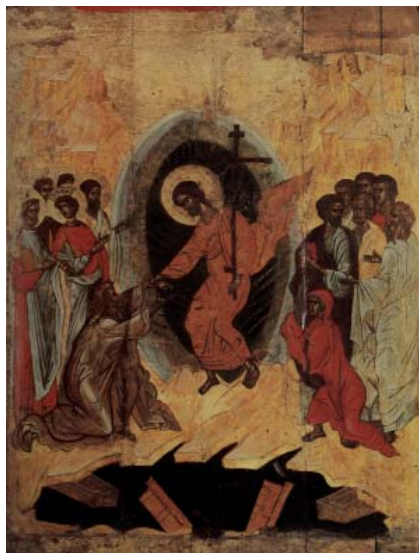
253. *Złożenie do grobu*, fragment ikony
we wsi Uličské Krivé



254. *Złożenie do grobu*, rycina,
Molitwosłow, Buda 1823



255. *Zstąpienie do Otchłani*, fragment ikony
Męki Pańskiej ze Zwierzyńia



256. *Zstąpienie do Otchłani*, ikona
święteczna z Tychwina



257. *Chrystus spotyka niewiasty po zmartwychwstaniu i Chrystus w grobie*, fragment ikony *Męki Pańskiej* ze Zwierzynia



258. *Zstąpienie do Otchłani*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Semeniwki



259. *Zstąpienie do Otchłani*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Kotania



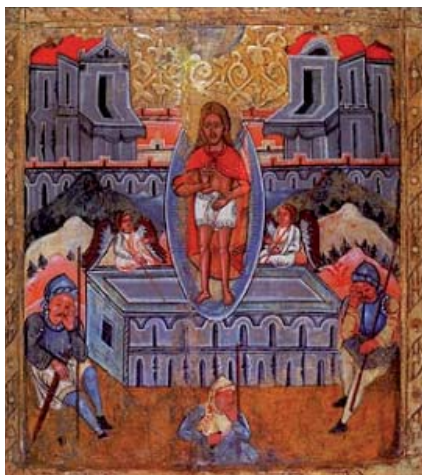
260. A. Collaert wg M. de Vosa, *Zstąpienie do Otchłani*, miedzioryt



261. *Zmartwychwstanie*, fragment ikony
Męki Pańskiej z Welykiego



262. Warsztat H. Pleydenwurffa,
(M. Wolgemut ?), *Zmartwychwstanie*,
skrzydło ołtarza z Hof, Monachium,
Stara Pinakoteka



263. *Zmartwychwstanie*, ikona święteczna
z Niemirowa



264. *Zmartwychwstanie*, drzeworyt,
Nowy Testament, Kraków 1556



265. Zmartwychwstanie, fragment ikony
Męki Pańskiej z Wisłoka Wielkiego



266. A. Collaert wg M. de Vosa,
Zmartwychwstanie, miedzioryt



267. Zmartwychwstanie, ikona Męki Pańskiej z Semeniwki



268. Zmartwychwstanie, fragment
ikony Męki Pańskiej z Kotania



269. *Zmartwychwstanie*, fragment ikony
Męki Pańskiej z Doliny



270. H. Wierix wg M. de Vosa,
Zmartwychwstanie, miedzioryt



271. *Niewiasty u grobu*, fragment
malowideł ściennych, Drohobycz,
cerkiew Św. Jura



272. *Niewiasty u grobu*, rycina, *Triodion*
Kwietny, Kijów 1631



273. *Niewiasty u grobu*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Lipia



274. *Niewiasty u grobu*, rycina, *Ewangielie*, Lwów 1644



275. *Niewiasty u grobu*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Kotania



276. *Niewiasty u grobu*, fragment strony tytułowej, *Ewangeliarz*, Lwów 1665



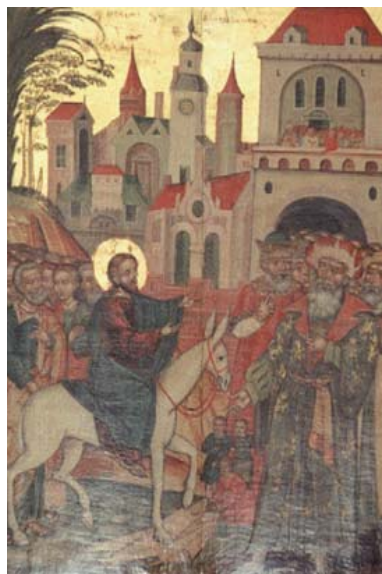
277. M. Petrachnowycz, *Niesienie krzyża*, ikona, Lwów, cerkiew Zaśnięcia Matki Boskiej



278. M. Petrachnowycz, *Modlitwa w Ogrójcu*, ikona, Lwów, cerkiew Zaśnięcia Matki Boskiej



279. F. Seńkowycz, *Wjazd do Jerozolimy*, ikona, Lwów, cerkiew Zaśnięcia Matki Boskiej



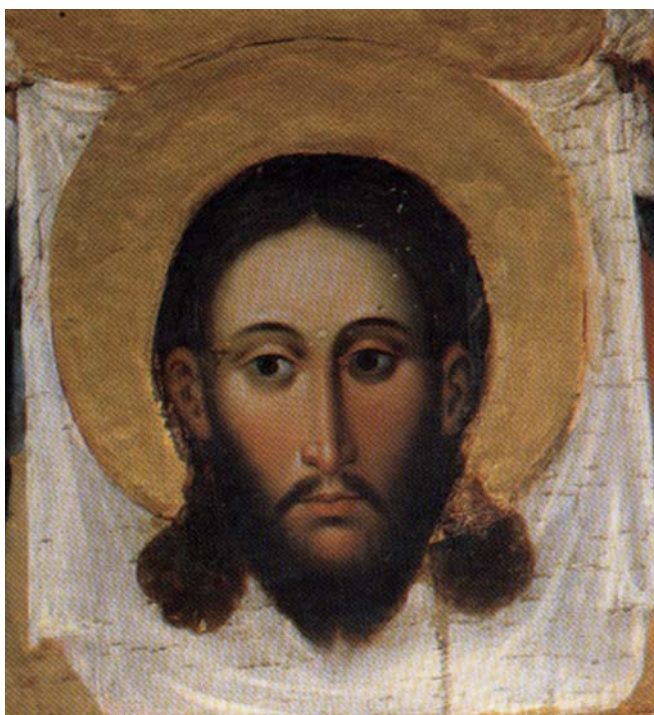
280. *Wjazd do Jerozolimy*, ikona, Lwów, cerkiew ŚŚ. Piatnic



281. *Chrystus*, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Lipia



282. Jan i Longinus, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Lipia



283. M. Petrachnowycz, *Mandylion*, ikona, Grybowice Wielkie, cerkiew Kosmy i Damiana



284. F. Seńkowycz, *Bazyli Wielki*, ikona, Lwów, z cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej



285. M. Petrachnowycz, *Cierniem koronowanie*, ikona, Lwów, cerkiew Zaśnięcia Matki Boskiej

SPIS WYDAWNICTW COLLEGIUM COLUMBINUM

Kolekcja BTL i BT
ISSN 1895-6033 i 1895-6076



Biblioteka Tradycji Literackich (BTL) jest w swojej serii pierwszej (numeryacja arabska) kolekcją źródłowych i naukowo-bibliofilskich edycji dzieł piśmiennictwa polskiego. W serii drugiej (numeryacja rzymska) ogłaszane są studia i opracowania o charakterze historycznym, historycznoliterackim i historyczno-kulturowym. Od numeru 51 i numeru XXVI nazwę Biblioteka Tradycji Literackich zmieniono na Biblioteka Tradycji.

Seria pierwsza

nr 1: *Brevis et accurata regiminis ac status zupparum [...] 1518 descriptio*
Kraków 2000, ISBN 83-87553-28-X

nr 2: *Pieśń rokoszan Zebrzydowskiego z 1606 roku*
Kraków 1996, ISBN 83-7099-044-4

nr 3: T. Bielawski, *Processyja Wielkonocna*
Kraków 1996, ISBN 83-86575-97-2

nr 4: M. Rej, *Pieśń nabożna...*
Kraków 1996, ISBN 83-85600-20-5

nr 5: *POTOCKI (1621-1696)*
Kraków 1996, ISBN 83-86575-84-0

nr 6: *Polszczyzna natchniona: W czterechsetlecie śmierci x. Jakuba Wujka. Psalm CXXIX (CXXX) – De profundis clamavi*
Kraków 1997, ISBN 83-907059-0-7

nr 7: *Świat Biblii Leopolity z 1561 roku*
Kraków 1997, ISBN 83-907059-2-3

nr 8: S. Czerniecki, *Dwor, wspaniałość, powaga [...] Lubomirskiego*
Kraków 1997, ISBN 83-907059-3-1

Nr 9: *Jan Kochanowski, ktorego własnie możemy zwać ojcem [...]*
Kraków 1997, ISBN 83-907059-4-X

nr 10: W. Kunicki, *Obraz szlachcica polskiego*
Kraków 1997, ISBN 83-907059-5-8

nr 11: A. Mickiewicz, *Słowa Chrystusa * Słowa Panny*
Kraków 1997, ISBN 83-907059-6-6

nr 12: *OLKUSKIE*
Kraków 1997, ISBN 83-87553-00-X

nr 13: *Francisci Mymeri Dictionarium trium linguarum*
** Dictionarius Ioannis Murmellii variarum rerum*
Kraków 1997, ISBN 83-907059-8-2

nr 14: *Statut Jana Dzwonowskiego*
Kraków 1998, ISBN 83-907059-9-0

nr 15: S. Wyspiański, *Veni Creator Spiritus*
Kraków 1998, ISBN 83-907059-7-4

nr 16: *Jezusa Judasz przedał...*
** Jesus by Judas was sold...*
Kraków 1998, ISBN 83-87553-02-6

nr 17: *„Biblioteka Warszawska” 1841*
Kraków 1998, ISBN 83-87553-04-2

nr 18: *Dajcie mi za nie półtrzecia grosza [...]*
** Gebt mir dafür dritthalb Groschen [...]*
Kraków 1998, ISBN 83-87553-01-8

nr 19: *O Czechu i Lechu historyja naganiona*
Kraków 1998, ISBN 83-87553-05-0

nr 20: *Theatrum virtutum divi Stanislai Hosii*
** Teatr cnót świątobliwego Stanisława Hozjusza*
Kraków 1998, ISBN 83-87553-07-7

nr 21: *Skąd pochodzi nazwa Krakowa? * Unde dicta sit Cracovia?*
Obrona przesławnego królewskiego miasta Krakowa
** Regiae ac clarissimae urbis Cracoviae defensio*
Kraków 1998, ISBN 83-87553-08-5

- nr 22: *Zaniechane stronice „Trylogii”*
Kraków 1999, ISBN 83-87553-11-5
- nr 23: *Mickiewicza słowa sekretne*
Kraków 1999, ISBN 83-87553-12-3
- nr 24: S. Czerniecki, *Compendium ferculorum albo Zebranie potraw*
Kraków 1999, ISBN 83-87553-13-1
- nr 25: *Psalterz krakowski*
Kraków 1999, ISBN 83-87553-06-9
- nr 26: *Testament [...] Wacława Kunickiego*
Kraków 1999, ISBN 83-87553-14-X
- nr 27: *Krzemieński skarb*
Kraków 1999, ISBN 83-87553-15-8
- nr 28: *W świecie „Pana Tadeusza”*
Kraków 1999, ISBN 83-87553-16-6
- nr 29: *Kto się kocha w czytaniu, bywa z duchem w rozmawianiu...*
Kraków ¹1999, ²2000, ³2000, ⁴2001, ⁵2002, ⁶2003, ⁷2004, ⁸2005, ⁹2006/2007,
ISBN 83-87553-17-4
- nr 30: *O polskość Torunia*
Kraków 2000, ISBN 83-87553-18-2
- nr 31: S. Wyspiański, *Wesele*
Kraków 2000, ISBN 83-87553-19-0
- nr 32: M. Moser, *Marcus Antonius de Dominis sui reditus consilium exponit*
* *Marcus Antonius de Dominis swego zwrócenia się radę przekłada,*
red. W. Walecki, Kraków-Wien 2000, ISBN 83-87553-20-4
- nr 33: *Pieśni ludu znad górnej Drwęcy...*
Kraków 2000, ISBN 83-87553-21-2
- nr 34: *Lament [...] nad umarłym Kredytem*
Kraków 2000, ISBN 83-87553-24-7
- nr 35: *Jaśniejsza tysiąc nad słońce...*
Kraków 2000, ISBN 83-87553-23-9

Nr 36: Kochanowski: *Who Hath Bewinged Me*
Kraków 2000, ISBN 83-87553-22-0

nr 37: K. Koźmian, *Ziemiaństwo polskie*
Kraków 2000, ISBN 83-87553-26-3

nr 38: R. Starzewski, „*Wesele*” *Wyspiańskiego*
Kraków 2001, ISBN 83-87553-32-8

nr 39: I. Krasicki, *Kalendarz obywatelski*
Kraków 2001, ISBN 83-87553-34-4

nr 40: J.I. Przybylski, *Homer i Kwint w Polsce*
Kraków 2001, ISBN 83-87553-36-0

nr 41: *Wizerunk Sługi wiernego*
Kraków 2001, ISBN 83-87553-41-7

nr 42: *Wysoki Sądzie!*
Kraków 2002, ISBN 83-87553-45-X

nr 43: *Ignacego Krasickiego Hymn do miłości Ojczyzny*
Kraków 2002, ISBN 83-87553-51-4

nr 44: *Korona dziewicy Maryi. Antologia średniowiecznych pieśni maryjnych,*
* *The Virgin Mary's Crown. A Bilingual Anthology of Medieval Marian Poetry,*
Kraków 2002, ISBN 83-87553-52-2

nr 45: *Biblia tzw. Brzeska (1563),*
opr. P. Królikowski, W. Walecki,
Clifton, NJ, Kraków 2003, ISBN 0-9743406-0-X

nr 46: J. Kochanowski, *Dryas Zamchana Polonice et Latine.*
* *Pan Zamchanus Latine et Polonice*
Kraków 2002, ISBN 83-87553-54-9

nr 47: S. Gawiński, *Clipaeus Christianitatis, to jest Tarcz Chrześcijaństwa*
opr. D. Chemperek i W. Walecki, Kraków 2003, ISBN 83-87553-59-X

nr 48: [T. Ulewicz], *Sytuacja wojenno-polityczna i położenie Polski*
Kraków 2003, ISBN 83-87553-65-4

nr 49: Przemko Hreczecha [T. Ulewicz], *O Wolność*
Kraków 2003, ISBN 83-87553-66-2

nr 50: Jan Matejko: *Śmierć Urszulki Kochanowskiej*,
Kraków 2003, ISBN 83-87553-73-5

Publikacja mówi o niezwyklej karierze obrazu, którego dotyczy. Dzieło Jana Matejki *Śmierć Urszulki Kochanowskiej* wrosło bowiem tak głęboko w polską świadomość narodową, jak żadne inne malarskie odwołujące się do literatury. Każdy, od szkolnego dziecka do inteligenta, gdy patrzy na jego reprodukcję – wie, do którego utworu literatury polskiej się on odnosi, mianowicie do *Trenów* Jana Kochanowskiego. Tak samo w przeciwnym kierunku, czytając *Treny* – każdy ma przed oczyma płótno Matejki. Tymczasem płótno zniknęło z pola widzenia publiczności wkrótce po namalowaniu. A więc: tak naprawdę, nie wiemy, jak obraz wyglądał, nie znamy przede wszystkim jego kolorystyki, rozmiarów, sam kształt kompozycyjny poznajemy zaś jedynie za pośrednictwem drugiej ręki: drzeworytów publikowanych w czasopiśmie XIX wiecznych oraz dość niewyraźnego zdjęcia obrazu, wykonanego wkrótce po jego namalowaniu. Dysponujemy też wykonanym przez Matejkę szkicem akwarelowym. Wszystko to pozwala jednak zbliżyć się nam w jakiś sposób do oryginału, choć jest to tylko jego namiastką...

nr 51: W. Gombrowicz, *Il matrimonio*,
trad. G. De Biase, red. W. Walecki

Bibliofilska edycja nowego włoskiego przekładu *Ślubu* Witolda Gombrowicza, opracowanego przez młodą, ambitną translatorkę z Neapolu.

nr 52: *Grób w ziemi. Testament Jana Pawła II*,
Dodatek specjalny do kwartalnika „Znad Mozgawy”,
oprac. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-89973-06-5
Tekst z komentarzem filologicznym.

nr 53: *Antologia polskich przekładów poezji włoskiej od XVI do końca XIX w.*,
wstęp, wybór i oprac. M. Gurgul, J. Miszalska, Kraków 2006,
ISBN 83-89973-14-6

nr 54: A. Belcikowski, *Król Bolesław Śmiały. Dramat w 5 aktach*,
wstęp i oprac. R. Stachura, Kraków 2005-2006, ISBN 83-89973-15-4

Konflikt między królem Bolesławem Śmiałym a biskupem Stanisławem pojawiał się w literaturze i historiografii polskiej wielokrotnie i w różnych wersjach, często w atmosferze sporów ideologicznych, prowadzonych przez przedstawicieli świata polityki, nauki i Kościoła katolickiego. O „nośności” wypadków krakowskich, które rozegrały się w 1079 r., przesądziło kilka czynników, m.in. szczupłość źródeł historycznych, stająca na przeszkodzie do ustalenia przyczyn i przebiegu zatargu, oraz przynależność legendy stanisławowskiej do mitów narodowych i jej powiązanie z problemem państwowości polskiej. Wątek wspomnianego konfliktu posłużył Belcikowskiemu do postawienia pytania o zależność między postawą władcy, zwłaszcza w kwestii mo-

ralności, a kondycją państwa. Twórca *Króla Bolesława Śmiałego* przypisał tragedii skalecznej konsekwencji wykraczające poza ramy sporu o granice wolności osobistej króla. Śmierć Stanisława, który bronił wartości moralnych, oraz ucieczka monarchy, zmuszonego do porzucenia tronu przez opozycję antykrólewską pod wodzą Żelimira, doprowadziły, w koncepcji pisarza, do osłabienia potęgi państwa polskiego i „zatrąty korony”, co zniweczyło wysiłki króla, dążącego do wzmocnienia pozycji Polski na arenie międzynarodowej.

nr 55: *Chocim – Chotin (1621)*,

oprac. M. Mnikowska i W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-89973-18-9

Książka ta jest drukiem bibliofilskim związanym z wystawą zdjęć twierdzy chocimskiej wykonanych przez Wacława Waleckiego w czerwcu 2005 roku i prezentowanych w październiku tegoż roku na specjalnej wystawie w Ratuszu Nowego Wiśnicza w trzysta osiemdziesiątą czwartą rocznicę pierwszej bitwy chocimskiej (1621). Jeden z bohaterów tej batalii, Stanisław Lubomirski, Pan na Wiśniczu, który objął dowództwo wojsk polskich po nagłej śmierci Hetmana Wielkiego Litewskiego Karola Chodkiewicza – doprowadził do ostatecznego zwycięstwa wojsk polskich i sprzymierzonych z nimi oddziałów kozackich pod dowództwem Piotra Konaszewicza-Sahajdacznego oraz do podpisania pokoju z Imperium Osmańskim. Dla przybliżenia atmosfery ówczesnych chocimskich wydarzeń publikujemy w naszej książce fragmenty trudno dziś dostępnych i praktycznie w Polsce nieznanymi pamiątek-komentarzy tamtych wydarzeń oglądanych oczami kronikarza tureckiego Mustafy Naima, wydobytych z XIX-wiecznego przekładu rękopisu osmańskiego dokonanego wówczas przez Józefa Sękowskiego. Tłumaczenie to zostało przystosowane i edytorsko opracowane przez Magdalenę Mnikowską. Wartość poznawcza tego materiału tkwi przede wszystkim w tym, że pokazuje on sytuację bezpośrednio poprzedzającą (dosłownie na kilka tygodni i kilkanaście dni wcześniej) ostateczne rozstrzygnięcie konfliktu, ujęte z punktu widzenia nam nie dostępnego, bo tureckiego i do tego zapisanego w stosowanej wtedy grafii osmańskiej, mającej swe korzenie w piśmiennictwie arabskim. Stąd też układ naszej książki, zastosowane rozwiązania graficzne nawiązują do obowiązujących ówczynie zasad.

nr 56: *Między rozpaczą i nadzieją. Antologia poezji porozbiorowej [...]*,

wstęp P. Żbikowski, oprac. M. Nalepa, Kraków 2005, ISBN 83-89973-16-2

Antologia ma charakter źródłowy i obejmuje kilkaset wierszy oraz poematów tematycznie związanych z sytuacją Polski i Polaków od drugiego rozbioru do wkroczenia wojsk Napoleona na ziemię zaboru pruskiego. Ogromna ich część dopiero teraz wydobyta została z rękopisów oraz czasopism warszawskich, wileńskich i krakowskich ukazujących się na przełomie XVIII i XIX stulecia. Ów pokaźny blok utworów poetyckich zebrany został w czasie kwerend archiwalnych oraz bibliotecznych, obejmujących m.in. zbiory Biblioteki Narodowej, Ossolineum, Biblioteki Jagiellońskiej, Biblioteki Naukowej Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie,

Biblioteki Czartoryskich, Małopolskiego Archiwum Towarzystwa Jezusowego, Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej w Kielcach, Biblioteki Kórnickiej, Biblioteki Uniwersytetu Poznańskiego, Miejskiej Biblioteki Publicznej w Płocku, Biblioteki Uniwersytetu Wileńskiego, Biblioteki Ukraińskiej Akademii Nauk im. Stefanyka we Lwowie. Antologia wypełnia dotkliwą lukę w badaniach nad poezją polityczną oświecenia, albowiem w obiegu naukowym wciąż podstawowym źródłem informacji na temat poezji tego okresu jest obejmujący zaledwie kilkanaście utworów wybór dokonany przez Władysława Włocha pt. *Polska elegia patriotyczna w epoce rozbiorów* (Kraków 1916). Uzupełnia już istniejące zbiory wierszy powstałych w oświeceniu a inspirowanych ważnymi wydarzeniami historycznymi (konfederacja barska, pierwszy rozbiór Polski, Sejm Wielki, Konfederacja Targowicka, Insurekcja Kościuszkowska). Antologia zawiera ważne świadectwa przemian literackich, jakie nastąpiły w Polsce pod koniec XVIII wieku, zapowiadając te zjawiska, które rozwiną się i utrwala w twórczości polskich romantyków. W przypadku licznych wierszy rozstrzyga atrybucję, korygując dotychczasowe ustalenia o autorstwie lub wskazując na autorstwo w przypadku wierszy uznawanych dotąd za anonimowe.

nr 57: *Poezyje Franciszka Dyjonizego Książnina ręką własną pisane*, t. 1-2, Kraków 2005, ISBN 83-89973-24-3

Książka jest źródłową naukową edycją faksymilową dwutomowego rękopisu Franciszka Książnina (autografu) wszystkich jego wierszy przygotowanych przez autora do druku pod koniec XVIII wieku. Rękopis przechowywany jest w skarbcu Biblioteki Czartoryskich w Krakowie.

nr 58: *Królowa Korony Polskiej*,
oprac. W. Walecki, Kraków-Warszawa 2006,
ISBN 83-60086-12-5 (z Wyd. Edukacja)

Książka jest opowieścią o fenomenie, jaki stanowi ciąg trzech ślubowań ofiarowujących Polskę pod opiekę Matki Boskiej. Sekwencja tych aktów jest następująca:

- śluby króla Jana Kazimierza, złożone w Archikatedrze Lwowskiej w roku 1656, przed cudownym obrazem Matki Boskiej Łaskawej (Domagaliczowskiej), w obliczu klęsk wywołanych najazdem wojsk szwedzkich na Rzeczpospolitą;
- jasnogórskie ślubowanie Stefana Kardynała Wyszyńskiego, powtarzające w sferze życia duchowego idee ślubów Jana Kazimierza, złożone w 300. rocznicę poprzedniego aktu (w 1956 roku) przed obrazem Matki Boskiej Częstochowskiej, w obliczu trwającej okupacji sowieckiej;
- zawierzenie składane przed obrazem jasnogórskim przez Ojca Świętego, Jana Pawła II, w roku 1979, które przyniosło pierwszy rozbłysk wolności wywołanej wkrótce przez „Solidarność” i które w konsekwencji doprowadziło później do trwałego wyzwolenia Polski po roku 1989.

Śluby Kazimierzowskie spowodowały z końcem XIX wieku niezwykle zjawisko artystyczne: Oto Stanisław Wyspiański, najwybitniejszy i najbardziej wszechstronny

artysta tamtych czasów, zaproszony do konkursu na projekt nowego witraża w Archikatedrze Lwowskiej – stworzył równolegle dwa dzieła: plastyczne i dramatyczne. Oba one ukazują królewskie śluby Jana Kazimierza w sposób nad wyraz przejmujący i natchnione genialnym umysłem twórcy nawzajem się przenikają. To niebywałe połączenie dzieła plastycznego i artystycznej wypowiedzi o charakterze dramatycznym (Królowa Polskiej Korony, ok. 1893) jest w twórczości tego artysty zapowiedzią jego niebywałych umiejętności i osiągnięć na polu jedności sztuk, wyrażającej się w łacińskim sformułowaniu *E pluribus unum*.

Publikacja nasza, dotykając Lwowa poprzez historię Ślubów Jana Kazimierza i dzieje tego fragmentu twórczości Wyspiańskiego, wpisuje się również w szerszy kontekst obchodów 750-lecia lokacji tego miasta wielu narodowości, a co za tym idzie wielu kultur i wielu religii, wśród których Matka Boska Łaskawa z Archikatedry łacińskiej pełni rolę patronki wszystkich Polaków.

nr 59: M. Krzysztofik, *Przypowieści Salomonowe* przekładania Józefa Domaniewskiego, red. W. Walecki,

Kraków 2006, ISBN 83-89973-43-X

Domaniewski nie został uwzględniony w antologii Jana Dürr-Durskiego *Arianie polscy w świetle własnej poezji. Zarys ideologii i wybór wierszy*, a twórczość jego skwitował Stanisław Szczotka w słowach: „Rymował on słabo, ale z przekonaniem w głoszone zasady (...). Wartość wierszy Domaniewskiego nie jest niższa od całego drobiazgu poetyckiego wieku baroku”. Tym samym badacze literatury zapomnieli o tekście szczególnym, świadczącym o niepośledniej kulturze literackiej oraz sprawnym warsztacie pisarskim – o zrymowanej *Księdze Przysłów*. Utwór ten warto przypomnieć z kilku względów – przede wszystkim dlatego, że jest przykładem poetyckiej recepcji *Biblii* w literaturze staropolskiej. Tradycja rymowania motywów, fragmentów i całych ksiąg biblijnych, która wytworzyła się w naszym piśmiennictwie dość wcześnie, doczekała się dzieł zarówno wybitnych – jak chociażby *Zuzanna* i *Psalterz Dawidowy* Jana Kochanowskiego, *Tobiasz wyzwolony* i *Eklezjastes* Stanisława Herakliusza Lubomirskiego; a także przeciętnych, ale będących interesującym świadectwem kultury religijno-umysłowej swoich czasów – mam tu na myśli takie utwory, jak: *Judyta* Wacława Potockiego, *Job cierpiący*, *Treny Hieremiaszowe*, *Aman...*, *Józef do Egiptu [...] przedany* Wojciecha Stanisława Chrościńskiego, *Daniel Prorok* Józefa Jana Wadowskiego czy XVIII-wieczne trzy *Biblie* wierszowane (pióra Stanisława Leszczyńskiego, Marcina Kurzenieckiego, Rafała Gurowskiego) Zaprezentowana tu analiza i interpretacja *Przypowieści Salomonowych*, która ukazuje specyfikę parafrazy, zarówno na płaszczyźnie tematycznej, jak i formalnej, oraz daje odpowiedź na pytanie dotyczące wierności autora wobec tradycji starotestamentalnej, stanowi tym samym istotny przyczynek do naszej wiedzy o wierszowaniu *Biblii* w dobie przedrozbiorowej.

nr 60: *Kodeks Napoleona z przypisami.*

Stendhal: *Pamiętniki o Napoleonie,*

wstęp prawniczy do *Kodeksu*: Kancelaria Adwokacka A. Kubas, R. Kos, H. Gaertner, tłum. tekstu Stendhala: W. Uruszczak, red. tomu: W. Walecki,

Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-30-6

Publikacja jest facsimilową edycją pierwszego polskiego tłumaczenia tzw. *Kodeksu Napoleona (Kodeksu cywilnego francuskiego)*, które ukazywał o się kilkakrotnie w latach 1807-1808 w Warszawie w dru karni XX Pijarów. Dzisiejsze wydanie opatrzone prawniczym wstępem merytorycznym, przygotowanym w gronie Partnerów Kancelarii Kubas-Kos-Gaertner, który pokazuje zagadnienie kodeksu Napoleona od strony praktyki prawniczej (jak wiadomo niektóre jego artykuły dopiero całkiem niedawno przestały obowiązywać, zaś myśl prawnicza zawarta w wielu z nich nadal jest podstawą obowiązującego toku myślenia prawniczego, nie tylko zresztą w Polsce). Do edycji *Kodeksu* dołączono także, nigdy dotąd nie publikowane po polsku, *Pamiętniki o Napoleonie*, jedno z dwu dzieł Stendhala (Henri Beyle'a) poświęcone Cesarzowi, które, choć nie obejmują całej biografii Bonapartego, zaskakują swoją autentycznością; pisarz ujawnia własny, niezwykle talent obserwatora wydarzeń politycznych, umiającego trafnie przewidzieć ich rozwój. W mistrzowski sposób kreśli sylwetkę Napoleona-Wodza w okresie jego lat heroicznych.

nr 61: Samuel Leszczyński, *Potrzeba z Szeremetem,*

oprac. P. Borek, red. W. Walecki,

Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-31-3

Kolejna publikacja Piotra Borka jest konsekwentnym budowaniem obrazu związków polsko-ukraińskich w XVII wieku. Tym razem autor sięga po mało znany tekst, by na jego przykładzie pokazać walory artystyczne utworu, który, jak się okazuje, nie ma tylko charakteru dokumentarnego. Dorobek literacki Leszczyńskiego nie jest zbyt imponujący. Jawi się wszakże jako dość istotny z punktu widzenia rozwoju polskiej epiki barokowej, zwłaszcza zaś ewolucji „ojczystego *heroicum*”, którego zwieńczeniem stanowić będzie *Transakcja wojny chocimskiej* Wacława Potockiego. *Potrzeba z Szeremetem* wykorzystywana była głównie przez monografistów bitwy cudnowskiej jako źródło historyczne. Poematem nie zajmowali się natomiast, poza jednym wyjątkiem, badacze dawnej literatury, nawet znawcy barokowej epiki i poezji okolicznościowej. Uważna lektura rozpisanego na cztery części poematu uświadamia, że mamy do czynienia z dziełkiem niebanalnym, skomponowanym zgodnie z konwencjami ówczesnej epiki heroicznej. Znający tradycję literacką (głównie rzymską i humanistyczną) oraz wyniesione ze szkół jezuickich prawidła retoryki – potrafił Leszczyński spożytkować w udanej próbie epickiej prezentacji walk pod Cudnowem.

nr 62: *Jana Seklucjana „Pieśni chrześcijańskie dawniejsze i nowe...”*

oprac. A. Kalisz, red. W. Walecki,

Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-48-1

Z recenzji wydawniczej: „Przedmiotem [tej naukowej edycji] jest jeden z ważnych XVI-wiecznych zbiorów pieśni religijnych w języku polskim, kancjonał obszerny, zbierający tradycję kilku dziesięcioleci twórczości pieśniowej. Potrzebę wydawania tego rodzaju zabytków języka i religijności uzna każdy, kto zajmuje się kulturą literacką epoki staropolskiej: kancjonały nie tylko uprzystępniały (niekiedy bez podania nazwiska autora) utwory wybitnych poetów, nie tylko stanowiły swoisty ekumeniczny pomost między rozróżnionymi w wierze, ale także oddawały gust literacki i potrzeby w tym zakresie żywione przez zwykłych «zjadaczy poetyckiego chleba», a raczej użytkowników poezji religijnej”.

Seria druga

nr I: W. Walecki, *Z duchem w rozmawianiu. XVI-wieczna proza polska*

Kraków 1991, ISBN 83-85483-01-2

nr II: *Aleksander von Humboldt słucha Chopina*

* *Alexander von Humboldt hört Chopin*

Kraków 1997, ISBN 83-907059-1-5

nr III: *Lebensgalerie von Alexander von Humboldt*

Kraków 1998, ISBN 83-87553-03-4

nr IV: J. Krzysztoforska-Doschek, *Prasłowiańskie źródła poezji polskiej*

red. W. Walecki, Kraków 2000, ISBN 83-87553-25-5

nr V: *Życie literackie i literatura w Wilnie XIX-XX wieku*

red. T. Bujnicki i A. Romanowski, Kraków 2000, ISBN 83-87553-27-1

nr VI: *Oblicza fenomenologii*

red. P. Mróz i J. Hańderek, Kraków 2000, ISBN 83-87553-29-8

nr VII: P. Borek, *Ukraina w staropolskich diariuszach i pamiętnikach*

red. W. Walecki, Kraków 2001, ISBN 83-87553-35-2

nr VIII: G. Holzer, *Rekonstruowanie języków niepoświadczonych*

red. W. Walecki, Kraków 2001, ISBN 83-87553-37-9

nr IX: K. Bujnicki, *Pamiętniki 1795-1875*

oprac. P. Bukowiec, Kraków 2001, ISBN 83-87553-38-7

- nr X: J. Starnawski, *Polska w Europie*
red. W. Walecki, Kraków 2001, ISBN 83-87553-30-1
- nr XI: *Człowiek wobec świata na przełomie wieków. Dawne i nowe wzorce duchowości*
red. M. Kudelska, Kraków 2001, ISBN 83-87553-42-5
- nr XII: T. Ulewicz, *Z kultury duchowej polskiego średniowiecza*
red. W. Walecki, Kraków 2003, ISBN 83-87553-43-3
- nr XIII: A.J. Nowak, *Świat człowieka. Znak. Wartość. Sztuka*
red. W. Walecki, Kraków 2002, ISBN 83-87553-46-8
- nr XIV: *Świat Michała Bałuckiego*
red. T. Budrewicz, Kraków 2002, ISBN 83-87553-47-6
- nr XV: P. Borek, *Szlakami dawnej Ukrainy*
red. W. Walecki, Kraków 2002, ISBN 83-87553-49-2
- nr XVI: T. Bujnicki, *Szkice wileńskie. Rozprawy i eseje*
red. W. Walecki, Kraków 2002, ISBN 83-87553-53-0
- nr XVII: A.I. Wójcik, *Wolność i władza*
red. W. Walecki, Kraków 2002, ISBN 83-87553-55-7
- nr XVIII: A. Naumow, *DOMUS DIVISA. Studia nad literaturą ruską w I. Rzeczypospolitej*
red. W. Walecki, Kraków 2002, ISBN 83-87553-56-5
- nr XIX: M. Krzysztofik, *Od Biblii do literatury. Siedemnastowieczne dzieła literackie z ksiąg Starego Testamentu*
red. W. Walecki, Kraków 2003, ISBN 83-87553-60-2
- nr XX: J.T. Józefowicz, *Lwów utrapiony in anno 1704*
oprac. P. Borek, Kraków 2003, ISBN 83-87553-61-1
- nr XXI: W. Deluga, *Grafika z kręgu Ławry Pieczarskiej i Akademii Mohylańskiej XVII i XVIII wieku*
red. W. Walecki, Kraków 2003, ISBN 83-87553-58-1
- nr XXII: A.J. Zakrzewski, *Stanisława Leszczyńskiego „Idea wiecznego pokoju”*
red. W. Walecki, Kraków 2003, ISBN 83-87553-62-X

Nr XXIII: S. Jaworski, *Zakrety i przełomy. Studia o literaturze XX wieku*
red. W. Walecki, Kraków 2003, ISBN 83-87553-68-9

nr XXIV: *Traduzione e dialogo tra le nazioni*
red. J. Żurawska, Napoli-Kraków 2003, ISBN 83-87553-69-7

nr XXV: I. Chrzanowski, *Historia literatury polskiej.*
Tom drugi: *LITERATURA POLSKI POROZBIOROWEJ*
Część pierwsza: *KLASYCYZM I. POŁOWY XIX WIEKU*, Edycja I,
z rękopisu wydał i opracował W. Walecki,
Kraków 2003, ISBN 83-87553-75-1

nr XXVI: D. Samborska-Kukuć, *Z dziejów kultury literackiej północno-wschodniego
pogranicza. Jan Onoszek, poeta przełomu XVIII I XIX w.,*
red. W. Walecki, Kraków 2003, ISBN 83-87553-76-X

nr XXVII: *Galczyński po latach*
red. J. Żurawska i W. Walecki,
Kraków 2004, ISBN 83-87553-78-6

nr XXVIII: *Acta maleficorum Wisniciae*
* *Księga złoczyńców Sądu Kryminalnego w Wiśniczu,*
opr. W. Uruszczak, red. W. Walecki,
Kraków 2003, ISBN 83-87553-77-8

nr XXIX: A. Wojtylak-Heszen, *Tragedia późnoantyczna ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΣΧΩΝ (Christus
patiens) a jej klasyczne źródła,*
red. W. Walecki, Kraków 2004, ISBN 83-87553-80-8

nr XXX: *Kultura i języki Wielkiego Księstwa Litewskiego,*
red. M.T. Lizisowa, Kraków 2004, ISBN 83-87553-81-6

nr XXXI: I. Fedorowicz, *W służbie ziemi ojczystej.*
Czesław Jankowski w życiu kulturalnym Wilna lat 1905-1929,
red. W. Walecki, Kraków 2004, ISBN 83-87553-83-2

nr XXXII: K. Koehler,
Domki szlachecki w literaturze polskiej epoki klasycznej,
red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-87553-87-5

nr XXXIII: 1543: *Zapisy polskojęzyczne w księgach sądów szlacheckich województwa
krakowskiego,*
opr. W. Urban i A. Zajda, red. W. Walecki,
Kraków 2004, ISBN 83-87553-88-3

Nr XXXIV: *Peregrynacja Jana Heidensteina przez Belgię, Francję i Włochy w roku 1631 zaczęta a w roku 1634 zakończona*,

wstęp i opracowanie Z. Pietrzyk, tłumaczenie A. Golik-Prus,
red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-87553-95-6

nr XXXV: L. Madelska,

Słownik wariantowości fonetycznej współczesnej polszczyzny,
red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-87553-90-5

nr XXXVI: A. Biernacki, *Aleksander Przeddziecki. Mecenas nauki i kultury*,

red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-87553-97-2

nr XXXVII: Ł. Winczura, *Hetman hetmanów – Jan Amor Tarnowski*,

red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-87553-99-9

nr XXXVIII: D. Kukuć, *Z dziejów kultury polskiej na Wileńszczyźnie. Życie i działalność Januarego Filipowicza*,

red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-89973-04-9

nr XXXIX: I. Warzecha, *Tradycja Mickiewiczowska w życiu kulturalno-literackim międzywojennego Wilna*,

red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-89973-05-7

nr XL: *Arma Cosacica. Poezja [...] o wojnie polsko-kozackiej lat 1648-1649*,

oprac. P. Borek, Kraków 2005, ISBN 83-89973-07-3

nr XLI: R. Jakubėnas, *Prasa Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVIII wieku*,

red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-89973-08-1

nr XLII: *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*,

red. A. Kulawik i J.S. Ossowski, Kraków 2005, ISBN 83-89973-09-X

nr XLIII: A. Wilkoń, *Arcydzieła liryki staropolskiej*,

red. nauk. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-89973-17-0

nr XLIV: *Język w urzędach i w sądach*,

red. M.T. Lizisowa, Kraków 2005, ISBN 83-89973-22-7

Nr XLV: G. Nieć, *Jakub Szymkiewicz „Szlachcic na Łopacie”*

satyryczny reporter „Wiadomości Brukowych”,

red. E. Białoń, Kraków 2005, ISBN 83-89973-32-4

nr XLVI: T. Ulewicz, *Sarmacja. Studium z problematyki słowiańskiej XV i XVI w.*,

Kraków 2006, ISBN 83-89973-33-2

nr XLVII: T. Ulewicz, *Kochanowski: Świadomość słowiańska. Oddziaływanie europejskie*, Kraków 2006, ISBN 83-89973-34-0

nr XLVIII: L. Zinkow, *Nad Wisłą, nad Nilem..., Starożytny Egipt w piśmiennictwie polskim (do r. 1914)*,

red. W. Walecki, Kraków 2006, ISBN 83-89973-35-9

nr XLIX: J. Hańderek, *Czas i Spotkanie. Wokół koncepcji czasu Emmanuela Lévinasa*,

red. W. Walecki, Kraków 2006, ISBN 83-89973-36-7

nr L: J. Trzeńska-Rosik, *Mowarzeczy. „Głosy” przedmiotu w polskiej prozie socrealistycznej i odgłosy w latach 1960-1980 (na wybranych przykładach)*,

red. W. Walecki, Kraków 2006, ISBN 83-89973-45-6

Książka stanowi próbę opisu rzeczywistości tekstowej literatury socrealistycznej przez pryzmat nośności znaczeniowej, znakowej przedmiotu. Punktem wyjścia rozważań stał się dyskurs socrealistyczny, gdzie głosy-znaczenia układają się w stały język mitycznej komunikacji, oparty na zbiorowych wyobrażeniach tamtego czasu. Interpretacja dyskursu socrealistycznego opiera się na czterech dziełach: *Węgiel* Ścibora-Rylskiego, *Lewanty* Brauna, *Obywatele* Brandysa oraz *Uczta Baltazara* Brezy. Analizę oparto na definicji realizmu socjalistycznego jako *zjawiska historycznego, uczestniczącego w kształtowaniu literatury swego czasu*. Druga część książki, dotycząca okresu 1960-1980, stanowi swoisty aneks, obrazujący losy przedmiotu-znaku w późniejszej prozie. Tutaj analizie poddano teksty Białoszewskiego, Redlińskiego, Głowackiego, Himilsbacha, Nowakowskiego, Andrzejewskiego, Pluty, Wojciechowskiego, Madeja, Mroźka oraz Myśliwskiego.

nr LI: A. Rucińska, *O wielkości narodowego dziedzictwa. W kręgu oratorstwa Stanisława Kostki Potockiego*,

red. W. Walecki, Kraków 2006, ISBN 83-89973-39-1

Nie powstało dotąd opracowanie monograficzne całej twórczości literackiej Stanisława Kostki Potockiego. Zanim to nastąpi, należy prowadzić studia nad wyodrębnionymi partiami jego puścizny. Anna Rucińska, z wykształcenia literaturoznawca i historyk sztuki, podjęła się w związku z tym zadania bardzo ważnego i potrzebnego: opisu dwutomowego zbioru pt. *Pochwały, mowy i rozprawy*. Pozostawały one do tej pory poza uwagą badaczy. Niesłusznie i z krzywdą dla stanu naszej wiedzy i świadomości dziedzicznej tradycji. Nie ulega bowiem na przykład wątpliwości, że rok 1816 był wyjątkowo charakterystyczny i ważny w ówczesnych dziejach kultury polskiej. Właśnie w tym roku Stanisław Potocki zdecydował się na scalenie dużej części swego piarstwa. Czy chodziło mu bardziej o uporządkowanie, czy o zwieńczenie prac pisarskich i oratorskich? Tego się nie dowiemy. Przypuszczać jednak należy, że właśnie w atmosferze tego szczególnego roku: najwyższego, ale wysiłonego i sztucznego dziękczynienia za odzyskaną państwowość, które z apogeum popadało w sferę rozczarowania i sprzeciwu wobec narzuconego przez „wybawcę” syste-

mu i stylu rządzenia – uznał Stanisław Potocki, że pora i czas najwłaściwszy, by pokazać wielkość narodu w dokonaniach i poczynaniach najlepszych jego synów.

nr LII: J. Waligóra, Proza Tadeusza Różewicza,
red. W. Walecki, Kraków 2006, ISBN 83-89973-41-3

Chcąc uchwycić kolejne etapy i kierunki rozwoju prozy Tadeusza Różewicza, Autor przyjął w zasadniczo perspektywę chronologiczną, wykorzystując – na ile to możliwe – kontekst biograficzno-historyczny. Zastosował jednak również i inne reguły systematyzujących, takie jak na przykład ogniska tematyczno-problemowe (wątek podróźniczy), charakterystyczny typ kreacji głównej postaci (figura Anonima) czy też specyficzne właściwości struktury tekstów (brulionowość zapisków autotematycznych, sylwiczność poszczególnych zbiorów lub też niejednoznaczne relacje między materiałem dokumentarnym a lirycznym portretem czy deklaracją synowskich uczuć w tomie *Matka odchodzi*).

nr LIII: M. Zagórski, *Bogowie mieszkają na Palatynie. Oktawian August i jego program ideowy w „Metamorfozach” Owidiusza*,
red. W. Walecki, Kraków 2006, ISBN 83-89973-42-1

Kwestia stosunku Owidiusza do Augusta i jego ideowego programu, jest bez wątpienia jednym z ważniejszych zagadnień zajmujących badaczy twórczości Mistrza z Sulmony. W toku dyskusji ukształtowały się zasadniczo dwa skrajne poglądy na ten temat. Wcześniejsze jest stanowisko, zgodnie z którym *Metamorfozy* podporządkowane są augustowskiej ideologii i są w zamyśle pochwałą samego Augusta, o czym świadczą zamieszczone w dziele wzmianki na jego temat, jak również końcowa zapowiedź apoteozy pryncypsa. Druga grupa badaczy, kierując się analizą tych samych partii dzieła, widzi w *Metamorfozach* utwór „antyaugustowski”, w którym Owidiusz z ironią potraktował samego władcę, jak również ośmieszył lansowane przez niego ideały. Pogląd ten zainspirował także wielu do poszukiwania w tekście treści, które mogły przyczynić się do wygnania Poety z Rzymu. Wypada przy tym wspomnieć także o nurcie umiarkowanym, którego głównym przedstawicielem jest K. Galinsky. Stwierdza on, iż nie należy interpretować *Metamorfoz* w kategoriach czysto politycznych, a dzieło to jest z gruntu „augustowskie” w tym sensie, że traktuje o przemianach, a właśnie epoka augustowska była czasem największych przemian w dziejach Rzymu. Tymczasem kontekście poststrukturalizmu i historycyzmu pojawia się tendencja do postrzegania literatury jako złożonej, a przede wszystkim dynamicznej kategorii, która obejmuje przenikające się wzajemnie, społeczne, ekonomiczne, polityczne, czy filozoficzne aspekty rzeczywistości. Perspektywa ta prowadzi do poszukiwania kulturowego kontekstu dzieła literackiego, a to z kolei skłania do interpretowania aspektów politycznych literatury w znaczeniu szerszym, niż tylko jako odniesienie do konkretnych instytucji politycznych i osób sprawujących władzę. Nowy kontekst interpretacyjny sprawia, że pytanie, które jeszcze w latach trzydziestych ubiegłego stulecia postawił w pierwszym zdaniu swojego artykułu B. Otis: „*Was Ovid an Augustan?*”, nie tylko nie straciło na aktualności, ale nabrało nowego znaczenia.

nr LIV: A. Oleśkiewicz, *Europa języków. Związki frazeologiczne o proveniencji biblijnej i antycznej w europejskiej wspólnocie słownikowej*, red. W. Walecki, Kraków 2006, ISBN 83-89973-44-8

Książka podejmuje temat nowy i rozwiązuje go w sposób oryginalny. Wypełnia lukę w badaniach polskich uczonych, o której mówił przed trzydziestu laty profesor Zenon Klemsiewicz w fundamentalnej pracy pt. *Historia języka polskiego* (1974, 3. 341). Zwrócił wtedy uwagę na nie rozwiązane zagadnienie istnienia w świadomości Polaków zwrotów i wyrażeń pochodzenia łacińskiego. Autorka znacznie poszerzyła, w stosunku do postulatu Profesora, obszar swoich naukowych zainteresowań. Opierając się na rozrzuconych i niepełnych badaniach prowadzonych nad frazeologizmami innych języków i ich zależności od źródeł naszej kultury, tj. Antyku i Biblii, Autorka prowadzi studia o charakterze komparatystycznym, znajduje ekwiwalenty polskich związków frazeologicznych w języku włoskim, francuskim, angielskim i niemieckim i stwierdza niezwykle wysoką częstotliwość ich występowania. Dzięki precyzyjnie prowadzonym analizom możemy już dzisiaj z niemal matematyczną dokładnością stwierdzić poziom, skądinąd oczywistych i spodziewanych różnic zachodzących w zakresie zgodności gramatycznej, ekwiwalentów leksykalnych, metaforycznego charakteru związków frazeologicznych oraz podobieństwa semantycznego definicji obcej z polską. Wszystko to prowadzi do wniosku, który w tym zakresie nauki należy uznać za dobrze uzasadniony i nowy. Warto go więc przytoczyć: „... język włoski jest pojęciowo najbliższy polszczyźnie, biorąc pod uwagę interesujące nas słownictwo biblijne i antyczne. Na drugim miejscu plasuje się sąsiedni dla polskiego języka niemiecki...”

nr LV: M. T. Lizisowa, *Tekst – Kontekst – Interpretacja. W poszukiwaniu semiotyczno-dyskursywnych wzorców konkretyzacji języka*, red. W. Walecki, Kraków 2006, ISBN 83- 89973- 46- 4

Książka obejmuje swą problematyką zagadnienia wzorca stylistycznego jako idealnego układu semiotycznego tekstu w realizacji systemu językowego. Przedmiotem badań są teksty historyczne i współczesne prawne, literackie naukowe i publicystyczne. U podłoża metodologicznego leży rozpatrywanie funkcji komunikacyjnej tekstu jako źródła stylu. Perspektywa funkcjonalna wypowiedzi i jej odniesień metatekstowych jest interpretowana semiotycznie, aksjologicznie i pragmatycznie w obrębie odmian stylowych. Badanie kompetencji funkcjonalnych i interpretacja tekstów polega na ujawnianiu w nich głębszego sensu w ramach współczesnych teorii lingwistycznych. Praca ma charakter teoretyczny i praktyczny. Założenie metodologiczne ilustrowane są szczegółową analizą semantyczną tekstów.

nr LVI: N. Minissi, *Europejski Czarnolas. Poezja łacińska Jana Kochanowskiego * La poesia latina di Jan Kochanowski*,

tłum. M. Bilińska, red. W. Walecki, Kraków 2007, ISBN 978-83- 89973- 27- 6, w druku
Mimo że język polski stał się już językiem literackim, choć wciąż kształtowały się jego możliwości ekspresji i formy odpowiednie dla pisarstwa, łacina pozostawała językiem wykształconej elity. Jednakże – czyż to nie właśnie Polska, ta nowa „prowincja”, przyłączona do łacińskiego dominium nie w przestrzeni, a w czasie, obrodzi w talenty i wprowadzi je

do „imperium” literatury łacińskiej? W tym języku zatem powstaną pierwociny literackie Jana Kochanowskiego, mimo że – podobnie jak inni wielcy doby Renesansu – także on pozostawi najwybitniejsze swe dzieła, i w konsekwencji swój ślad w literaturze, w języku ojczystym. Nie przestanie jednak nawet w późniejszych swych latach powracać do łaciny, aby tworzyć w niej poezję miłosną, żartobliwą, polemiczną czy refleksyjną. Bo pisanie poezji po łacinie nie było jedynie kwestią językową, lecz sposobem na przeniesienie współczesności w starożytność, uczuć do literatury, codzienności w przestrzeń mityczną. Oznaczało poczucie kontynuacji przeszłości, podobnie jak formy metryczne i tematy, które poeci łacińscy zapożyczyli ze swych wzorów, pozostawiły na literaturze Rzymu trwałe ślady greckie. Istniała wszakże jedna zasadnicza różnica – pisarze klasycy ze starożytności czynili nowe, natomiast humaniści z nowego chcieli uczynić antyczne. To nie łacina, zatrzymana w swoim rozwoju, jednak nie skostniała jak pozostałe języki ze sfery sacrum, przeciwnie, oferująca wiele możliwości wyrazu poprzez bogactwo wzorców, nie pozwalała na oryginalną wypowiedź twórczą – to społeczeństwo humanistyczne, trawione pasją doczesnego życia, lecz wciąż niepokojone wyrokiem, jaki wydało nań średniowieczne chrześcijaństwo, było przekonane, że tylko poprzez nakładanie terażniejszości na matrycę znanych i ściśle określonych obrazów, wydarzeń i opowieści mogło ocalić ją od ulotności chwili. Łacina była zatem orłem Jowisza, który porywał zdarzenia od ich nieuchronnego przemijania i przenosił je w nieśmiertelność. Dlatego właśnie humaniści uprawiając poezję łacińską, dostosowywali fakty i uczucia do stałych i wcześniej ustalonych wzorców, a jedynie wraz z umocnieniem się języków narodowych powoli zbudowali nowy szczyt Olimpu – w mowie ojczystej umieli wyzwolić się z krępujących ich ograniczeń i dostosować język do uczuć i zdarzeń. W tym zjawisku należy szukać przyczyn wielkiej niekiedy rozbieżności między utworami łacińskimi a pisanymi w języku ojczystym przez tego samego autora. Najlepsza poezja łacińska tego czasu to ta, której uda się poskromić wpływy pamięci literackiej, a reminiscencje pojawiać się będą w sposób aluzyjny, bez zbędnej ostentacji. U każdego poety łacińskiego doby Renesansu dostrzec można niepewne rozdzieranie pomiędzy służalczym dyskursem a niezależnym pisarstwem – także u Kochanowskiego, choć u niego widać postęp od jednego do drugiego, bynajmniej nie linearny, bowiem dusza ludzka nie postępuje naprzód wedle reguł ślepej mechaniki, ale poprzez porywy, niepewności i zmiany nastawienia.

Biblioteka Badań nad Wiekiem Osiemnastym
ISSN 1733-4853



Seria Biblioteka Badań nad Wiekiem Osiemnastym jest kolekcją wydawniczą *Studiów i Źródeł* inspirowaną przez Polskie Towarzystwo Badań nad Wiekiem Osiemnastym

Seria *Studia*, nr I:

Liberté : *Héritage du Passé ou Idée des Lumieres ?*

* *Freedom: Heritage of the Past or an Idea of the Enlightenment?*

red. A. Grześkowiak-Krwawicz i I. Zatorska,

Kraków 2003, ISBN 83-87553-74-3

Zagadnienie, co nowego wniosła osiemnastowieczna myśl europejska w koncepcje wolności, a co odziedziczyła po poprzednich wiekach – stało się inspiracją do spotkania w Warszawie we wrześniu 2002 roku badaczy wieku XVIII z całego świata. Książka ta jest próbą przedstawienia analizowanej przez nich problematyki. Uczestnicy spotkania rozważali problem wolności w różnych aspektach, w różnych krajach, a nawet różnych kręgach kulturowych. Dało to zaskakująco bogaty obraz, pokazujący jak traktowano problem wolności nie tylko w uznanych centrach myśli oświeceniowej, ale także tam, gdzie myśl oświecenia nie docierała lub docierała z opóźnieniem.

nr II:

A. Norkowska, *Wizerunki władcy. Stanisław August Poniatowski w poezji okolicznościowej (1764-1795)*,

red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-89973-10-3

Ostatni polski władca portretował się często i chętnie, wiele razy osobiście inspirując malarzy, rozumiał bowiem dobrze propagandową rolę sztuki i używał jej często jako narzędzia w kreowaniu swego pozytywnego obrazu politycznego. W jednym z literackich świadectw epoki, anonimowym *Portrecie króla polskiego*, czytamy: „[...] Stanisław Poniatowski jest postaci zacnej, twarzy trocha przybladłej, nosa orlego, oczu czarniawych i dość wielkich, trochy jednak zyzowaty”. Autor opisu zapewnia dalej, iż na portretach władcy „nie będzie zbywało potomności, bo się często w rozmaitym stroju i posturach malować każe”.

Oficjalny ikonograficzny wizerunek, aprobowany przez samego monarchę, wspierały najlepsze pióra stronnictwa królewskiego. Poza obrazami, portretowych ujęć, prezentujących zalety Stanisława Augusta, dostarczała literacka twórczość panegiryczna. Wizerunek polskiego monarchy odmalowany zgodnie z oświeceniowymi wyobrazeniami idealnego władcy wyłania się z wierszowanych przekazów, pozostających w kręgu laudacyjnej topiki. Okolicznościowa literatura polityczna skreśliła również negatywny portret Poniatowskiego. Antykrólewski ton wypowiedzi, nasilający się szczególnie w 1767 roku, przynosi wręcz deprecjonująco-karykaturalną prezentację najważniejszej osobistości Rzeczypospolitej.

Seria *Źródła*, nr I:

M. Starzeński, *Wiersze zebrane*,

opr. E. Aleksandrowska, Kraków 2004, ISBN 83-87553-85-9

Osoba Melchiora Starzeńskiego, profesora Franciszka Karpińskiego w jezuickim kolegium stanisławowskim i Akademii Lwowskiej, intrygowała przez lata badaczy twórczości poety. Młody Karpiński uważał go za najwyższy autorytet, „w doskonałości” kładł zaraz po Bogu, a jego rola w kształtowaniu się umysłowej i towarzyskiej kultury studenta-poety okazała się dla przyszłego „poety serca” bardzo znacząca. Wysoko ceniony profesor teologii Akademii i wybitny polemista, przy tym dobrze urodzony, wprowadzał znanego już w środowisku autora wierszy i abiturienta teologii do magnackich i biskupich salonów Lwowa, a także bliższych oraz dalszych okolic (Podhorce), jak również do zainteresowanych toczonymi namiętnie w ówczesnym Lwowie dyskusjami teologicznymi szlacheckich dworów (Pieńki). Zajmując się nadto osobiście twórczością literacką i ciesząc się sławą wybitnego poety i metastasionisty, wywarł znaczący wpływ na jego twórczość. Z inspiracji Starzeńskiego, a pośrednio Metastasia, pisał Karpiński „w szkołach jeszcze będąc” sentymentalne sielanki, w tym – według informacji swego pamiętnika – *Do Justyny. Tęskność na wiosnę*, zaliczaną do najbardziej udanych utworów w jego twórczości. Cała wszakże wiedza o Starzeńskim ograniczała się do niedawna do paru enuncjacji autora *Historii mego wieku i ludzi, z którymi żyłem* oraz kilku wspomnień bratanka jezuitę...

nr II: A. Poniński, *Sarmatides seu Satyrae * Sarmatydy albo Satyry*,

oprac. M. Skrzypek, tłum. A. Mączyńska-Dilis,

Kraków 2005, ISBN 83-87553-92-1

Książka zawiera podwójne, dwujęzyczne wydanie *Sarmatydy albo Satyr* czyli *Sarmatides seu Satyrae* Antoniego Ponińskiego we współczesnym tłumaczeniu. Dzieło to, opublikowane w roku 1741, jest ważnym świadectwem dla poznania formacji umysłowej polskiej elity politycznej i kulturalnej doby saskiej; wskazuje na wpływy filozofii antycznej i klasycznych wzorców starożytności w epoce tradycyjnie ganionej za zacofane postawy przebrzmiałego sarmatyzmu.

nr III: F.S. Jezierski, *Trzy utwory z czasów Sejmu Wielkiego: „Tron dla próżnej powagi”*.

„*Gowórek herbu Rawicz*”. „*Rzepicha matka królów*”,

oprac. B. Treger, Kraków 2005, ISBN 83-89973-10-3

Franciszek Salezy Jezierski jest – podług dobrze ugruntowanej opinii literaturoznawców i historyków idei, w szczególności historyków myśli społecznej i politycznej – jedną z najwybitniejszych postaci osiemnastowiecznej kultury polskiej. Źródłowe wydanie jego niepublikowanych w naszych czasach tekstów opatrzone wstępem rozwijającym przede wszystkim niebadane dotąd zagadnienia o charakterze politologicznym, w których sytuują się (pod tym względem jednorodne) trzy wymienione utwory. Uzupełnia je komentarz filologiczny i historyczny. Komentarz filologiczny zawiera objaśnienia trudniejszych i rzadkich form językowych oraz porównanie poszczególnych lekcji dwu osiemnastowiecznych wydań *Rzepichy*. Komentarz historyczny odnosi się do mniej znanych postaci, problemów i wydarzeń politycznych z przeszłości pojawiających się u Jezierskiego.

nr IV: *VOLTAIRE. KANDYD WSZĘDYBYLSKI czyli NAJLEPSZOŚĆ oraz inne przekłady Jacka Idziego Przybylskiego,*

oprac. J. Wójcicki, Kraków 2006, ISBN 83-89973-37-5

Rozliczne dokonania literackie Jacka Idziego Przybylskiego są nauce i krytyce dobrze znane, nawet sławne. Jest to jednak sława wątpliwa, którą właściwiej należałoby nazwać – osławieniem. Przybylski, erudyta niezwykły, od dawna uchodzi za tego, kto porażającą obfitością dzieł literackich, w jego mniemaniu poetyckich, wypełnił równie porażającą masą językowych dziwactw, kierowany pychą i zarozumiałością, wbrew zdrowemu rozsądkowi przekonany, że wzbogaca polską kulturę. Liczba przyswojonych przez Przybylskiego polszczyźnie dzieł literatury światowej jest rzeczywiście imponująca. Są wśród nich przede wszystkim fundamenty klasycznej poezji epickiej, dydaktycznej i elegijnej: *Iliada* i *Odyseja* Homera (oraz przypisywany mu poemacik heroikomiczny *Batrachomyomachia*), dzieła Hezjoda, *Georgiki* i *Eneida* Wergiliusza, *Sztuka poetycka* Horacego, elegie wygnańcze Owidiusza. Wśród tłumaczeń literatury nowożytnej wspomnieć zaś należy: *Wiersz o krytyce* Alexandra Pope'a (1790) i pionierskie przekłady *Luzjady, czyli odkrycia Indii Wschodnich* Luisa Camõesa (1790) oraz mistycznych eposów Johna Milтона: *Raj utracony* (1790) i *Raj odzyskany* (1791). Osobną i właściwie dotąd niezgłębianą kwestią pozostaje estetyczna wartość powyższych przekładów. Wielokrotnie cytowane z nich oderwane wyimki istotnie mogą pozostawić u czytelnika wrażenie nienaturalności wypowiedzi, komplikacji szyku i składni zdania, i aż tak bardzo energicznego drażenia słowotwórczego potencjału języka polskiego – czy nawet jakiejś wypreparowanej zeń mowy nowo-słowiańskiej – że wyrzeźbione czy wykute z niej wyrazy mają kształt tylko poszarpanych strzępów. Jest to jednak wrażenie nie całkiem prawdziwe, ponieważ cytaty owe bywały przez krytyków w złej wierze wyjmowane z kontekstu artystycznego, a zarzuty wobec szczegółów nie przechodziły zazwyczaj próby rzetelnej lektury całości dzieł ani cierpliwego porównania ich z oryginałami. Do tego dodać należy także wewnętrzną ewolucję jego pisarstwa. Przełom – czy może ostrożniej: rozwój – twórczości Przybylskiego w jego późnych latach ugruntowany był na przesłankach nowoczesności; nie tylko i nie tyle estetycznych, co patriotycznych, na pewno nie bez udziału złudzeń słowianofilskich – ale w ostatecznym rachunku stanowił niewątpliwie powrót do dawnej estetyki barokowej. Dzieła te czekają na wnikliwą analizę bez apriorycznych uprzedzeń i na bezstronną ocenę.

Książki bez Kantów
ISSN 1733-4845



Seria Książki bez Kantów gromadzi opracowania naukowe, popularnonaukowe i teksty literackie wydawane w niewielkich książeczkach z obcietymi dwoma rogami. Stąd (i nie tylko stąd...) nazwa serii.

K. Chojnicka, *Nauka społeczna Kościoła katolickiego (zarys historii)*,
Kraków 2001, ISBN 83-87553-40-9

T. Ulewicz, *Jan Kochanowski z Czarnolasu * Jan Kochanowski of Czarnolas*,
red. W. Walecki, Kraków 2002, ISBN 83-87553-44-1

G. Szpila, *Krótko o przysłowiu*,
red. W. Walecki, Kraków 2003, ISBN 83-87553-63-8

J. Starnawski, *Etudes sur la littérature polonaise de la Renaissance et ses relations avec la littérature européenne*,
red. W. Walecki, Kraków 2003, ISBN 83-87553-64-6

Poezja i gwiazdy

red. B. Szymańska i W. Walecki
Kraków 2003, ISBN 83-87553-67-0
Kraków 2004, ISBN 83-87553-86-7
Kraków 2005, ISBN 83-89973-11-1
Kraków 2006, ISBN 83-89973-40-5

I. Calvino, *Palomar*
tłum. A. Kreisberg, opr. W. Walecki, Kraków 2004,
ISBN 83-87553-79-4

K. Leliwa Słotwiński, *Katechizm poddanych galicyjskich*,
posłowie S. Grodziski, red. W. Walecki,
Kraków 2004, ISBN 83-87553-91-3

Przed Petrarqu. Antologia trzynastowiecznej poezji włoskiej,
oprac. M. Woźniak, red. W. Walecki,
Kraków 2005, ISBN 83-87553-96-4

H. Markiewicz, *Kto jest autorem?...*
red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-87553-98-0

I. Calvino, *Niewidzialne miasta*,
tłum. A. Kreisberg, red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-89973-02-2

W. Uruszczak, *Cudzołóstwo prawem zakazane popełniali. Pitaval małopolski*,
red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-89973-00-6

Bibliografia judaików polskich. Stulecia XV-XVIII. Hasło Żydzi.
Materiały do tomu XXXVI *Bibliografii Polskiej*,
oprac. G. Urban-Godziek, A. Bartczak,
red. nauk. S. Siess-Krzyszowski, Kraków 2005, ISBN 83-87553-94-8

H.Ch. Luschützky, *Zarys typologii języków*,
red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-89973-03-0

N. Minissi, *Narodziny świata romańskiego i teoria języka włoskiego*,
red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-89973-13-8

Katalog XV-wiecznych rycin z kolekcji polskich,
red. nauk. W. Deluga, Kraków 2005, ISBN 83-89973-12-X

Podmiotowa i przedmiotowa zagraniczna bibliografia literatury polskiego renesansu i baroku,

Wydanie sygnałowe, oprac. zespół pod kier. W. Waleckiego,
Kraków 2005, ISBN 83-89973-19-7

Książka obejmuje opisy bibliograficzne, a także adresy internetowe tekstów i opracowań dotyczących polskiej literatury renesansowej i barokowej wydanych za granicą w ostatnich pięćdziesięciu latach.

Publikacja dostępna również w formie elektronicznej.

Rzeka Bernarda Ładysza,
red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-89973-25-1

A. A. Rosa, *Historie zwierząt i innych istot żywych*,
tłum. A. Kreisberg, red. W. Walecki, Kraków 2006, ISBN 83-89973-26-X

Alberto Asor Rosa (ur. w Rzymie w 1933 r.), jeden z najwybitniejszych znawców literatury włoskiej, powszechnie określany jako przedstawiciel „zaangażowanej”, „walczącej” krytyki literackiej; w 1972 r. objął katedrę literatury włoskiej (na rzymskim uniwersytecie „La Sapienza”). Jego pierwsze dzieło (*Scrittori e popolo – Pisarze i naród*, 1965) było poświęcone włoskiej literaturze dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej. Zajmował się następnie tematyką związaną z XIV i XVI wiekiem, literaturą epoki Kontroreformacji (*La cultura della Controriforma*, 1974), wiekiem dziewiętnastym (Manzonim, Vergą i „weryzmem”), literaturą XX stulecia (*La cultura*, 1975). Nadal czynnie śledzi współczesną produkcję literacką (nb. publikuje wiele recenzji na łamach prasy włoskiej). Spośród ostatnich prac wskazać trzeba: *Genius italicum* (1977), zbiór esejów na temat najważniejszych autorów włoskich, od Boccaccia

po Calvina, refleksje na temat początków włoskiej literatury i jej „kanonu” (*La fondazione del laico*); *Novecento primo, secondo e terzo* (2004), teksty na temat problemów, prądów i autorów włoskiej literatury ubiegłego wieku. Wśród prac o profilu politycznym i filozoficznym warto przypomnieć: *Le due società – Dwa społeczeństwa* (1977), *L'ultimo paradoss* – *Ostatni paradoks* (1985), *Fuori dall'Occidente – Poza Zachodem* (1992), *La sinistra alla prova – Lewica wystawiona na próbę* (1996). Zajmował się także literaturą innych krajów: *Thomas Mann o dell'ambiguità borghese – Tomasz Mann albo dwulicowość burżuazji* (1971). Jego *Historia literatury włoskiej* (1973) doczekała się licznych wznowień. Kierował też serią *Literatura włoska* publikowaną przez oficynę Einaudi. W roku 2002 ogłosił swoją pierwszą powieść *L'alba di un mondo nuovo – Jutrzenka nowego świata*, opartą na wspomnieniach wojennych lat dzieciństwa. Natomiast wydane w ubiegłym roku (2005) *Historie zwierząt...* stały się ogólnokrajowym włoskim bestsellerem wydawniczym.

B. Łepkowska, *Ludwik Łepkowski (1829-1905) i jego działalność na polu sztuki. Zeszyt I: Zarys bio- bibliograficzny*,

red. W. Walecki, Kraków 2006, ISBN 83-89973-29-4

Publikacja ta przypomina i ukazuje działalność Ludwika Łepkowskiego, jego wkład w dzieło inwentaryzacji i dokumentacji często nieistniejących już lub zaginionych dzieł sztuki i architektury, a także pamiątek narodowych. Współcześnie doceniany jest on głównie przez mediewistów i konserwatorów sztuki. W ostatnich latach wykorzystywano jego przerisy do konserwacji średniowiecznych zabytków, a kilka prac prezentowano na różnych wystawach. Lecz mimo to nadal jest postacią mało znaną. Często prace Ludwika mylnie przypisuje się Józefowi Łepkowskiemu – jego bratu, z którym wielokrotnie współpracował. Dotychczas nie ukazała się żadna publikacja, poza biogramami encyklopedycznymi, która przybliżałaby działalność Ludwika Łepkowskiego; tę lukę staramy się właśnie wypełnić serią zeszytów poświęconych jego pracom.

J. Petrus, *Lwowski pomnik Kornela Ujejskiego*,

red. W. Walecki, Kraków 2007, w druku

Dzieje pomnika Ujejskiego długo nie budziły zainteresowania ani historyków literatury, ani badaczy przeszłości miasta. Nie poświęcili mu również uwagi historycy sztuki. Skąpe informacje, wraz z odnotowaniem przeniesienia pomnika ze Lwowa do Szczecina, zamieszczono w regionalnych wydawnictwa encyklopedycznych. Tymczasem monument Kornela Ujejskiego jest jednym z kilku wzniesionych ku czci wybitnych Polaków we Lwowie na przełomie XIX i XX stulecia. Jego powstaniu nie towarzyszyły ani wielkie emocje związane z dyskusjami na tematy sztuki i estetyki, ani aura niezdrowej sensacji wywołana decyzjami jurorów, lub przebiegiem ich realizacji, jak to przydarzył o się w tym czasie przy wznoszeniu tego rodzaju dzieł poświęconych Adamowi Mickiewiczowi w stolicy Galicji i w Krakowie. Ta skromna – w porównaniu z innymi – rzeźba, ustawiona przy jednej z reprezentacyjnych arterii miejskich, zajęła trwałe miejsce w krajobrazie Lwowa, stając się wkrótce jednym z jego podstawowych wyróżników...

Dlaczego?

I. Wysocka, *Mój brat Wysocki. U źródeł*,
Tłum. D. Siess-Krzyszowska, red. W. Walecki,
Kraków 2006, ISBN 978-83-89973-50-4

Z Włodzimierzem łączą nas więzi rodzinne. Nasi ojcowie byli rodzonymi braćmi. Mamy wspólne korzenie. I pragnęjenaszkcicować, choćkilkomakreskami, abyobraztego czarującego i dzielnego człowieka stał się bliższy i bardziej zrozumiały.

Dziwna to rzecz – wspomnienia. One to przepelniają cię, to – na przemian z wątpliwościami, czy będą interesujące – gasną. Od czego zacząć? Może od opowieści moich rodziców? Od tego silnego poczucia obowiązku, które kazało mojemu, wówczas osiemnastoletniemu ojcu (Siemion Władimirowicz z jakichś przyczyn był wtedy nieobecny), zabrać z kliniki położniczej żonę starszego brata, Ninę Maksymowną i nowonarodzonego Wołodę. Poczucie obowiązku zajmie na skali wartości Wołodi najwyższe miejsce. Cytuję: Rodzina – to dobrze. Szczęście – to lepiej. Kariera – też nie przeszkadza. Obowiązek – bezwarunkowo. Te słowa ilustrują zbieżność moralnych wartości mojego ojca i Wołodi.

Varia



W. Brunner, *Der Tauernwirt. 720 Jahre Geschichte eines obersteirischen Bauerngutes und Gasthauses*,
red. W. Walecki,
Kraków-Hohentauern 2001, ISBN 83-87553-31-X

K. Chojnicka, *Narodziny rosyjskiej doktryny państwowej*,
Kraków 2001, ISBN 83-87553-33-6

Wielkość i piękno filozofii,
Studia pod redakcją J. Lipca
Kraków 2003, ISBN 83-87553-70-0

S. Karolak, M. Nowakowska,
Rodzajnik francuski w ujęciu funkcjonalnym, t. 1-2,
red. W. Walecki, Kraków 2004, ISBN 83-87553-82-4

Dobra pamięć.
Księga pamiątkowa poświęcona Profesorowi Tomaszowi Weissowi,
pod red. M. Zaczyńskiego i F. Ziejki,
Kraków 2005, ISBN 83-89973-01-4

I. Calvino, *Lasokorzeniolabirynt*,
tłum. A. Kreisberg, red. W. Walecki,
Kraków 2006, ISBN 83-89973-23-5

Ta klasyczna bajka dla dzieci, napisana przez klasyka włoskiej literatury końca XX wieku, taki ma początek: *Przez las tak gęsty, że nawet za dnia panowała w nim ciemność, król Klodwik powracał z wojny, galopując na czele swych wojsk. Król wiedział, że u kresu lasu ujrzy stolicę swojego królestwa, Drzewoburg. Za każdym zakrętem ścieżki miał nadzieję dostrzec wieże miasta. A tu nic. Od dłuższego czasu przemierzał już las, ale las zdawał się nie mieć końca. – Nie widać go – powtarzał król swemu staremu koniuszemu Miłobertowi – Jeszcze go nie widać.*

*Słowianie w Europie * Historia. Kultura. Język * II*,
Kraków 2006, ISBN 83-89973-20-0

Autorami rozpraw zgromadzonych w tym tomie są młodzi sławiści z Polski i z zagranicy (studenci, doktoranci, asystenci). Ich artykuły podzielone zostały, ze względu na zróżnicowaną tematykę, na działy: *Literatura. Kultura* oraz *Językoznawstwo*, choć przypisanie poszczególnych tekstów do konkretnych części książki nie może być, rzecz jasna, precyzyjne. Autorzy, stosując bowiem synkretyczne metody badawcze, łączą harmonijnie w artykułach elementy literaturoznawcze, kulturoznawcze, filozoficzne i wielu innych dziedzin nauki.

Czasopismo

„Estetyka i Krytyka”, ISSN 1643-1243

R. 1 (2001), nr 1 (1), Kraków 2001, ISBN 83-87553-39-5;

R. 2 (2002), nr 1 (2), Kraków 2002, ISBN 83-87553-48-4;

R. 2 (2002), nr 2 (3), Kraków 2002, ISBN 83-87553-57-3;

R. 3 (2003), nr 1 (4), Kraków 2003, ISBN 83-87553-71-9

Prenumeratę oraz poszczególne tytuły,
dostępne jeszcze w niewielkich ilościach,
zamawiać można drogą pocztową
(łącznie min. 5 egz. ew. różnych tytułów)
w Wydawnictwie Collegium Columbinum,
31-831 Kraków, ul. Fatimska 10,
tel./fax: +48 (0) 12 641-42-54

Seria pierwsza BTL i BT
nie jest rozprowadzana w sieci księgarskiej

Informacja oraz szczegółowe opisy tytułów:
www.columbinum.serwery.pl
www.columbinum.com.pl
collegium@columbinum.serwery.pl
i-ksiegarnia@columbinum.com.pl

